

Юлия Демиденко —

искусствовед, историк костюма. Автор ряда статей по вопросам костюма и моды, куратор выставок «Память тела» (в соавторстве с Е. Деготь. 1999–2003: Санкт-Петербург — Нижний Новгород — Москва — Красноярск — Вена — Хельсинки), «Мода и социализм» и др.
jdemidenko@mail.ru

Деревянные ЖЕНЩИНЫ и семейство остяков. Манекен в истории и культуре

Аннотация

В статье приводится подробный обзор истории производства манекенов и других утилитарных фигур, использовавшихся в портновском и музейном деле, в медицине и ритуальных обрядах, а также во многих других областях, приводятся основные производители манекенов в России и в мире. В связи с этим автор приводит ряд соображений, которые могут пригодиться тем, кто решит посвятить свои время и способности глубокому и скрупулезному научному исследованию этой темы.

Ключевые слова: манекен; fashion doll; история портновского дела; манекен в истории и культуре

Достоверная, полная и подробная история манекена еще не написана, хотя заявки на эту тему предпринимались начиная с 1900 года, когда появилась небольшая книжечка с полуанекдотическими рассказами о происхождении и развитии манекена, написанная французским политиком и писателем Леоном Риотором (Riotor 1900), и заканчивая недавним продуктом издательства Flammarion, посвященным манекенам фирмы Stockmann (Fligie 2017). Между тем это тот сюжет, который стоит рассматривать в качестве важной части «новой истории моды», такой же как история пуговиц и крючков для шнурования ботинок, химчистки и стирки, систем кроя, индивидуального пошива и торговли готовым платьем и тому подобное, и который привлекает внимание как серьезных специалистов, так и популяризаторов всех мастей. Манекены буквально на наших глазах превращаются в артефакты, которые начинают собирать, сохранять, классифицировать и изучать. Достаточно вспомнить выставки последних лет «Молчаливые партнеры: артисты и манекены от функции до фетиша» (Silent Partners: Artist and Mannequin from Function to Fetish, музей Фитцуильяма, 2014), «Манекен художника, манекен-фетиш» (Mannequin d'artiste, Mannequin fétiche, дом-музей Бурделя, 2015), «Прохожий» (Музей современного искусства «Гараж», 2020) и другие или недавно появившийся Международный музей и архив демонстрационных манекенов в немецком Мангейме с экспозицией, показывающей основные этапы развития манекена с XVIII века и до наших дней¹, а также самую настоящую дискуссию, разгоревшуюся в музейной среде о пользе и вреде манекенов в музейном пространстве (см., например: Гринько, Шевцова 2020; Mannequins in Museums 2021). Их использование неизменно критикуется приверженцами новой музеологии, новой этики, постколониальной морали и прочими, а также неизменно приветствуется хранителями и экспозиционерами костюмных коллекций.

Цель настоящей статьи — всего лишь обозначить проблему и поделиться несколькими соображениями, которые наверняка пригодятся тем, кто решит посвятить свои время и способности глубокому и скрупулезному научному исследованию манекена. Наконец, непозволительно мало внимания уделяется истории отечественных манекенов, в которой, как кажется, было немало любопытного и важного.

Ни для кого не секрет, что существует множество манекенов: портновские и торговые, парикмахерские, музейные и выставочные, манекены для рисования и спортивные тренажеры, дублеры человека в краш-тестах и иных опасных ситуациях... В разных языках они

нередко имеют разные названия, к примеру в английском различают mannequin, повторяющий все части человеческого тела, и fashion form или dummy — только торс, известный в России как портновский манекен, болван или даже фантом. А ведь есть еще fashion doll — термин, за которым скрывается невероятно широкий круг явлений, таких как куклы Барби, вырезные бумажные красавицы с гардеробом, знаменитые куклы-пандоры — разного размера фигуры, наряженные по последней моде, на протяжении нескольких столетий демонстрировавшие потенциальным заказчикам мастерство портных и постижеров, новые ткани и виды отделок. Или же французские проволочные фигурки «Театра моды» — передвижной выставки, открытой в 1945 году для укрепления пошатнувшихся позиций парижской моды... Напомним и еще об одном виде манекенов: в предисловии к книжке Риотора Октав Узан игриво рассуждал о резиновых секс-манекенах, которых он именовал «куклами Приапа». Можно предполагать их близкую связь с медицинскими манекенами, известными как минимум с XVII века. Последние то появлялись, то исчезали из медицинской практики. К примеру, «Северная пчела» сообщала о возрождении интереса к врачевным «чучелам» после 1822 года, когда медицинский факультет Парижского университета озаботился тем, чтобы заменить вскрытие трупов каким-либо более соответствующим религиозным и нравственным понятиям способом изучения анатомии: «Доктор Луи Озу... прославился своими анатомическими препаратами, и, если смеет так выразиться, раздражательными чучелами (mannequins)... Всего любопытнее и поучительнее изображение человека (чучело, манекен) в естественную величину, составленное из двух тысяч частиц, которые снимаются одна за другою и представляют нам дивное сложение брэнного нашего состава» (Северная Пчела 1857). Благодаря этой новой игрушке публичные лекции по анатомии сделались в это время столь же популярны, как в XVII–XVIII веках, когда анатомические театры привлекали самую настоящую светскую публику. Согласно газете, препараты доктора Озу стали широко известны и в России. Они же должны были вызвать и интерес производителей портновских болванов, по крайней мере использованием новых материалов и точным соответствием анатомии человека, немаловажным в искусстве кройки и шитья. Упоминание всех видов манекенов не случайно — их появление и развитие переплетены настолько тесно, что иначе трудно проследить даже происхождение простых портновских и витринных фигур...

Русское «манекен» заимствовано, как полагают, из Франции, где оно служило обозначением шарнирного челоуечка, послушной модели

художников². Во Францию же слово пришло из Фландрии или Голландии, где означало всего лишь «фигурку». В конце XVII века оно было включено в словарь Французской академии, то есть имело широкое хождение. Известно, что уже средневековые мастера пользовались различными фигурками в качестве натуры для изображения складок и драпировок, не имевшими, судя по всему, единого названия. Согласно легенде, в 1573 году монах монастыря Сан-Марко по имени Бачио, будучи художником, придумал использовать при создании образа одной из святых женскую фигурку из дерева и глины. Уже в XVIII веке французские манекены такого рода широко экспортировались в европейские страны, в том числе и в Россию. С конца XVIII века спросом во всей Европе, от Парижа до Петербурга пользовались манекены мастера Поля Юо, которые считались образцами совершенства — они имели в основе скелет с шарнирами вместо суставов и плотно набитое конским волосом тело, обтянутое трикотажным полотном нежного цвета человеческой кожи. Один из таких манекенов сохранился в Кассельском музее земли Гессен. Качественные манекены даже в XIX веке, когда производство товаров для художников приобрело промышленные масштабы, оставались слишком дорогими, однако многие торговые дома предоставляли их живописцам в аренду. В России их выписывали из-за рубежа магазины художественных принадлежностей и произведений искусства, в частности знаменитая фирма «Дациаро». А Императорское общество поощрения художеств, стремясь облегчить жизнь художникам-общинникам, оказывало им помощь в беспроцентном приобретении манекенов за границей. Но производство подобных кукол так никогда и не было налажено в Отечестве...

В России понятие «манекен» сегодня носит обобщенный характер, объединяющий самые разные значения и смыслы, подчеркивая тем самым тесную связь между производством, торговлей, рекламой, выставочным и музейным делом, презентацией и интерпретацией тела и психологией телесности... Разные манекены играют каждый свою роль в работе сложного и громоздкого механизма производства и демонстрации одежды и распространения моды и тех или иных представлений, связанных с костюмными формами. Все они имеют свою специфику и свои особенности. Каждый вид манекенов может подразделяться на группы. Так, в ряду музейных манекенов выделяется целый отряд этнографических фигур, появившихся практически в то же время, когда были сформулированы цели и задачи этнографической науки и возникли первые научные этнографические коллекции. Их отличительная черта — воспроизведение особенностей

фенотипа той или иной расы, нации, народности или национальной группы, включая строение тела и форму черепа, черты лица, особенности развития волосяного покрова... Именно это делает этнографические манекены не просто разновидностью музейного оборудования, но и ценным источником информации, а в ряде случаев — полноценным музейным экспонатом...

Роль торговых (демонстрационных) манекенов вовсе не сводится к тому, чтобы служить только привлекательными «вешалками» для одежды, позволяющими потребителям более квалифицированно судить о платье, понимая, как оно будет выглядеть на них самих. Торговые манекены заодно информируют о типах модной фигуры и красоты лица, современных прическах и идеалах телесности и, наряду с эстетическими, отражают еще и нравственные и даже политические пристрастия времени, недаром уже упоминавшееся издание про манекены Stockmann имеет в своем составе целый раздел под названием «Манекен при нацизме» (Fligie 2017)...

Говорить о полном равнодушии к теме неодушевленного тела несправедливо. Манекены с начала XX столетия вдохновляли писателей и художников на создание все новых и новых произведений. Достаточно вспомнить «Серый автомобиль» Александра Грина, или «Историю парикмахерской куклы» Александра Чаянова, или «Ивовый манекен» Анатоля Франса, или строки Павла Антокольского: «Не воспетая никем / моды ломкая машина...». Механическое тело влекло к себе Сальвадора Дали, Марселя Дюшана, Джорджо де Кирико, Ман Рэя, Макса Эрнста и еще сотни художников. Наконец, о манекенах хотя бы вскользь упоминают все, кто занимается историей модной торговли или витринного дизайнера, кукол или скульптуры, историей создания и демонстрации восковых фигур, кроя и пошива одежды, швейных инструментов и приспособлений и взаимоотношений с клиентом...

Однако детальная история манекена, представляющего наглядное отражение изменений человеческого тела за тот или иной период, способна рассказать также о системах телесных и культурных запретов и отмен, репрессивных практиках, связанных с гендером и с телом; расовых и гендерных стереотипах и путях их преодоления; об идеях вечной жизни и прочем. Самостоятельными сюжетами могут стать материалы, применявшиеся для построения искусственных тел: дерево, воск, папье-маше, гипс, керамика, пластик и прочие; появление и развитие целого ряда профессий, связанных с созданием подобного рода фигур; принципы, по которым в разные периоды выбирались те или иные образцы для торговых манекенов; практики, связанные

с демонстрацией одежды на манекенах, будь то витрины универмагов, ателье художников или музейные залы; роль художников в создании этих образцовых тел и так далее. Даже бегло набросанная история манекена демонстрирует его связь с самыми разными практиками воссоздания и применения человеческого тела.

За последние годы усилиями американских и французских коллег появилось немало статей, связанных как с разными аспектами применения и создания портновских манекенов, так и с историей экспонирования костюма, по большей части, тоже на тех или иных манекенах; возникла обширная отечественная библиография, связанная с этнографическими манекенами (см., например: Первак, Романова 2021; Петряшин 2021; Соболева 2020; Хартанович 2011). Суммируем эти статьи в краткий пересказ известной на сегодня истории манекена с добавлением собственных замечаний и некоторых сведений, связанных с портновскими болванами и торговыми куклами в России.

Пандоры и эффигии

Погребальные и модные куклы появились примерно в одно и то же время, а именно — в эпоху Возрождения с ее интересом к человеческому телу и расширением представлений об анатомии. Модные куклы, получившие в XVII веке название «пандора», восходящее к древнегреческой легенде о первой женщине, легкомысленной и тщеславной, созданной в наказание человечеству, известны как минимум с XIV столетия. Первоначально они служили... дипломатическими подарками в самых разных ситуациях. Карл IV французский преподнес такую разряженную куклу английскому королю Ричарду II в связи с мирными переговорами. Но уже Франциск I просил Изабеллу д'Эсте прислать ему куклу, одетую в ее стиле, чтобы познакомить с ним французских дам. Генрих IV отправлял подобные игрушки своей флорентийской невесте Марии Медичи. В XVI веке практика посылать друг другу модно одетые куклы, наглядно демонстрировавшие те или иные иностранные костюмы, стала общепринятой при королевских и герцогских дворах. При этом трудно заподозрить монархов тех лет в серьезных планах по продвижению национальных вариантов моды, тем более что известны ситуации, когда вполне взрослые королевские особы просто имели в своем распоряжении подобные игрушки с полным гардеробом, ничуть не беспокоясь о том, чтобы снабжать ими своих коллег. По некоторым сведениям, подобные куклы с комплектом платьев были у маркизы Помпадур и у Марии-Антуанетты,

увековечивая для владелиц любимые платья. В музее Виктории и Альберта сохранилась коллекция из 13 куколок Летиции Кларк Пауэл, представляющих наряды хозяйки с 1750 по 1814 год.

В широком международном распространении пандор скорее нуждались портные и модистки, особенно французские — после реформ Кольбера, превративших Францию в законодательницу стиля и моды. В самом деле, разодетые французские куклы получили массовое хождение в XVIII веке. Известно, что их активно использовала модистка Марии-Антуанетты Роза Бертен, но также — обычные торговцы платьем, вывешивавшие пандор у входов в мастерские и лавки и даже на ярмарках. Не исключались и подделки. О куклах *piavole de Franza* упоминается в каталоге выставки «Ремесло и мода в Венеции в XIII–XVIII веках» (Михайловский замок, 2005): «самой известной из них была та, которую выставляли на праздник Вознесения рядом с площадью Сан-Марко. Официально считалось, что она была одета в платье новейшего парижского фасона, но чаще (и это утверждает Гольдони в своих мемуарах) ее использовали как средство продвижения, как бы с той стороны Альп, еще одной изысканной венецианской идеи» (Ремесло и мода 2005: 36). Сами куклы были не слишком хороши — повсеместно фигурки вырезали из дерева, покрывали грунтом и раскрашивали, прическу делали из натуральных волос, так что определить их происхождение было нелегко. Пандоры добывались и до России — они и сегодня входят в собрания Оружейной палаты и Гатчинского дворца-музея. Гатчинскую куклу, наряженную в платье ордена Святой Екатерины Великомученицы первой степени, считают французской³ и связывают с путешествием за границу графов Северных. Одновременно костюмированные куклы продолжали выполнять свою дипломатическую службу. Известно, что в 1767 году русской императрице от ярославского купечества была поднесена «немалая кукла, во всем том уборе, как в Ярославле женщины имеют» (Камерфурьерский журнал 1853–1857). У государыни подарок не задержался — кукла была тут же подарена испанскому посланнику...

Модные куклы начали сдавать свои позиции на рубеже XVIII–XIX веков, когда их сменили журналы мод с гравированными картинками, производство и рассылка которых обходились значительно дешевле и были доступны более широкому кругу покупателей. Окончательно запретил пандор Наполеон, нарушив тем самым сложившуюся в XVIII веке традицию уважения к кукольным красавицам. В период войны за испанское наследство 1701–1714 годов они получали пропуски на пересечение границ и даже линий фронтов, а в отдельных случаях — военный эскорт. Многие дворы Европы, в том числе

русский, пытались убедить корсиканца изменить его решение, но он остался непреклонен, находя пандор прекрасным прикрытием для контрабанды и передачи секретных сведений...

К 1320-м годам относят и одно из первых упоминаний об эффигии — исполненной в натуральную величину фигуре, заменявшей покойного монарха после его смерти и, соответственно, одетой в его костюм, — хотя считается, что подобный обычай существовал в Древнем Риме. Происхождение его до конца не ясно — то ли он был вызван несовершенством искусства бальзамирования и длительными (до сорока и более дней) похоронными церемониями, то ли необходимостью до нужного момента скрывать смерть монарха, то ли иными причинами. Так или иначе это был манекен, по возможности воспроизводивший внешность монарха и одетый в полном соответствии с дворцовым церемониалом. Некоторые эффигии по сию пору демонстрируются в Вестминстерском аббатстве в Лондоне. Свои похоронные фигуры имели не только монархи, но и другие знатные или известные люди, например Оливер Кромвель. Также известно, что их созданию уделяли серьезное внимание, в частности, сохранилось даже имя художника, создавшего эффигию к похоронам графа де Йо в 1788 году. Неудивительно, что то же название — эффигия — перешло позднее на куклы, которые одновременно служили манекенами королевским портным и королевским живописцам, чтобы не утруждать монарха примерками и позированием, отвлекая от серьезных дел и удовольствий.

Восковые фигуры

Первая в истории России восковая фигура — знаменитая Восковая персона Петра Великого соединяет в себе и эффигию, и памятник, и первый в России музейный манекен. Современники же видели в ней в первую очередь полноценную скульптуру, недаром заказ на нее был дан Карло Бартоломео Растрелли. Мастер использовал посмертные и прижизненные слепки и обмеры тела царя, его натуральные волосы; восковая персона была призвана сохранить облик Петра как для современников, так и для потомков. Фигура была шарнирной, так что государю можно было придать необходимую позу. В 1732 году персона была помещена в Кунсткамеру, где на нее могли любоваться все желающие. Уверяют при этом, что царь еще при жизни желал обзавестись подобной фигурой, имея опыт осмотра своего рода музея восковых фигур во французском Версале.

Любимое развлечение XVIII столетия — комнаты, кабинеты и музеи восковых персон, изображавших первоначально королей, — существовали в Англии, Дании, Франции и других странах. Позднее к королям присоединились преступники, а еще позднее — герои, мифологические и литературные персонажи. Они сохраняли историческую память об ушедших персонажах, сохраняя их гардероб. Именно об этом пеклась знаменитая Мари Тюссо, стремившаяся заполучить посмертные маски жертв Французской революции. Фигуры не только воплощали память, но становились зрелищем, в котором дивиться полагалось еще и тонкости работы скульптора и живописца, раскрашивавшего персонажа.

В Петербурге с 1792 по 1796 год действовал кабинет восковых фигур в арендованном помещении на Невском проспекте. Известно, что демонстрировались там более пятидесяти «великих монархов и славнейших героев» в натуральную величину в соответствующих костюмах, выполненные французскими художниками Морелем и Гереном. Подобный аттракцион не раз повторялся и в дальнейшем на протяжении XIX и даже начала XX столетия. Обывателям показывали Наполеона и его маршалов, царицу Клеопатру или прочих соблазнительниц, нередко оживляя их при помощи различных механизмов. Так что восковые фигуры уверенно занимали нишу организованного зрелища, главным блюдом которого выступало наряженное человеческое тело. Музей мадам Тюссо впервые открылся только в 1835 году на лондонской Бейкер-стрит, но по сию пору остается одним из самых влиятельных учреждений такого рода.

Портретные манекены, которые представляют собой восковые фигуры, оказались идеальными приспособлениями для демонстрации исторических костюмов, как это реализовано во многих экспозициях музея Тюссо, но более всего — в выставке «Королевский уикэнд», работающей в замке Уорик. Именно восковые фигуры оказались той основой, на которой в дальнейшем базировалось производство самых разных видов и форм манекенов: от парикмахерских кукол до роскошных фигур знаменитых парижских магазинов или же музейного оборудования...

Музейные и выставочные манекены

Именно к XVIII столетию относятся и первые в России музейные манекены, появившиеся в первом российском музее — петербургской Кунсткамере и сохранившиеся до наших дней. Это этнографические

манекены, история которых неплохо изучена (Хартанович 2011). Автором фигур был скульптор и резчик Михаил Павлов. Изготовление манекенов относилось к разряду художества, так что их называли то скульптурами, то статуями, то фигурами... Сами изготовленные по рисункам художника Академии наук И. В. Люрсениуса, они уже в XVIII веке послужили источниками для популярных в ту пору костюмных увражей, в частности для листов «Описания всех в Российском государстве обитающих народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопамятностей» академика И. Г. Георги, имевшего несколько изданий (Georgi 1776–1780). Известна технология изготовления этих первых манекенов, по сути повторявшая технологию Восковой персоны: остов, вырезанный из дерева, обшивался холстиной, набитой пенькой или сеном; голова выполнялась из воска, прически, усы и бороды — из натуральных волос, глаза — из стекла... Именно таким образом были выполнены манекены, изображавшие шаманов Сибири, киргизов, алеутов, татар, лапландцев и тому подобных и производившие сильное впечатление на людей XVIII века.

Важным фактором в истории этнографических манекенов стали всемирные и международные выставки, начиная с самой первой, так называемой Великой выставки 1851 года в Лондоне. Каждая страна стремилась продемонстрировать не только свои успехи в промышленности, ремесле, сельском хозяйстве и художествах, но также то, чем она определенно отличалась от других. Что в этом смысле могло быть лучше этнографических экспонатов и что эффективнее, нежели национальные костюмы!⁴

На выставке *Exposition universelle d'Art et d'industrie*, проходившей с 1 апреля по 3 ноября 1867 года в Париже, народные костюмы, как и образцы национальной архитектуры, по желанию устроителей, составляли особые разделы. Россия, помимо крестьянской избы с крытым двором, изготовленной владимирскими плотниками и перевезенной в Париж, выставила костюмы народов Севера на манекенах, сведения о которых крайне скупы. Однако известно, что большое внимание публики привлекало «изображенное в натуральную величину целое семейство остяков». Экспонировались полноценные этнографические манекены, воспроизводившие все особенности внешнего облика народности, включая рост и пропорции, особенности фигуры, характерные черты лица и прически. Манекены остяков заработали во Франции серебряную медаль, хотя русские критики сожалели, что в Париж не были привезены великолепные манекены московской Этнографической выставки.

Состоявшаяся в 1867 году первая русская Этнографическая выставка стала настоящим парадом манекенов. Всего для нее, по заказу Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, было выполнено 288 антропологически точных фигур с головами, в создании которых принимали участие как профессиональные антропологи, так и известные русские скульпторы тех лет, в том числе академики С. И. Иванов и Н. А. Рамазанов... Материалом для них служили фотографии и этнографические зарисовки. Причем это была не первая внутрироссийская выставка с манекенами. Уже в 1864 году фигуры инородцев с большим успехом экспонировались на Московской сельскохозяйственной выставке. Русские мастера изготавливали манекены не только российских инородцев, но и экзотических народов. Так, для Антропологической выставки 1879 года в Москве манекены австралийских аборигенов выполнил скульптор И. И. Севрюгин. Последний использовал для работы бюсты австралийцев из Парижского музея естественной истории и британские литографии, посвященные Южной Австралии (Govor & Howes 2020). Если с изображением «нерусских» народностей дело обстояло в целом неплохо, то уже выставка 1867 года остро поставила вопрос о достоверном воспроизведении «истинно русского» антропологического типа (см. об этом: Могильнер 2008: 111–131).

Манекенами 1867 года в России гордились, и современники сожалели, что они не были представлены на Парижской выставке, где Россия уступила пальму первенства в этом вопросе шведам. Почти все манекены Этнографической выставки вскоре были приобретены для Этнографического отдела Румянцевского и Публичного музея, а уже в 1910-х годах музей издал серию открыток с этнографическими сценами, на которых были запечатлены знаменитые манекены. Путеводители музея за разные годы представляли развернутый перечень манекенов с подробными пояснениями, как они были изготовлены, где и как получены музеем: «Манекены исполнены русскими художниками с фотографических снимков, сделанных с типичных лиц для московских выставок: этнографической 1867 года и антропологической 1879 года...» (Путеводитель 1905). Всего к началу XX века коллекция музея насчитывала 359 полноростовых манекенов, не считая «бюстов» (так обычно называли безголовые манекены-торсы) и кукол в национальных костюмах, причем часть фигур была пожертвована частными лицами, так что надо признать, что их изготовление в это время было налаженным производством.

Этнографические манекены превратились в любимое детище организаторов музеев и выставок в столицах и в провинции: их

демонстрировали в московском Политехническом музее, на выставке «Мир детства» в Петербурге (1903), на выставке, приуроченной к XII Археологическому съезду в Харькове. На последней весь отдел, посвященный костюму, так и называли — «Манекены», а отвечавший за него профессор А. Н. Краснов составил экспозицию по-настоящему оригинально, разместив рядом с этнографическими костюмами и одеждами, давно вышедшими из употребления, современные сюртуки и пиджаки. Впрочем, устроители извинялись: «Комитет не имел возможности, по недостатку средств, изготовить настоящих манекенов с художественными и типическими масками; нынешние же манекены представляют из себя исключительно только фигуры для выставки костюмов и не претендуют на типичность» (Каталог 1902).

Критики находились даже у образцовых этнографических фигур: «как во всех вообще российских этнографических музеях, и в Румянцевском в Москве, и в разных наших всероссийских, парижских и венских выставках, я и тут возмущался непозволительной аляповатостью и уродливостью этнографических манекенов... Глаз художника возмущается всеми этими балаганными куклами и огородными пугалами в пыльных тряпках, сидящих мешками на этих гадких чучелах... Посмотрите, напротив того, какая прелесть подобные же манекены у иностранца!» (Марков 1901).

Вопрос об изготовителях манекенов, используемых ими материалах, методах работы, источниках стоял остро во всех странах. Известно, что Артур Хазелиус, основатель Нордик-музеума и музея Скансен в Стокгольме, собственноручно разрабатывал рецептуру состава для формовки голов и фигур, включающую гипс. Его опыт не был уникальным. Той же проблемой были озабочены ученые, музейщики и коммерсанты. Многие этнографические и антропологические коллекции демонстрировались в зоопарках — Этнографический музей Варшавы был создан первоначально в местном зоологическом саду. Так что неудивительно, что изготовление этнографических манекенов порой переходило в руки таксидермистов. Примером тому служит так называемый музей Умлауффа — крупное коммерческое предприятие, основанное в 1868 году в Гамбурге моряком и собирателем Иоганном Густавом Фридрихом Умлауффом и его свояком Карлом Хагенбеком, в которое входили постоянная (Umlauff'sches Weltmuseum) и передвижная экспозиции, магазин и мастерская по изготовлению экспонатов — муляжей, чучел и манекенов — для музеев и коллекционеров. Компания, просуществовавшая до 1974 года, исправно поставляла муляжи, манекены и подлинные артефакты многим музеям в Европе

и США, в частности Британскому музею и Метрополитен-музею, а в России — Дарвиновскому музею в Москве и Этнографическому музею Казанского университета. Любопытно, что даже в начале XX века Умлауфф в точности воспроизводил технологию восковых фигур XVIII столетия: туловище делали из холстины, набитой соломой, голову — из воска, а в качестве источника использовали помимо различных изобразительных материалов еще и гипсовые слепки с реальных людей.

Известно, что манекены для петербургских выставок, например того же «Мира детства» или Первой международной выставки исторических и современных костюмов и их принадлежностей (1903–1903) и других, создавались петербургскими мастерами, а для Латышской этнографической выставки (Рига, 1895) — рижской игрушечной фабрикой «Фиреке и Лейтке»... Актуальность темы вынудила педагогов предложить изготовление манекенов в качестве занятий по детскому воспитанию и труду (Гартвиг 1912). Наконец, при устройстве Этнографического отдела Русского музея императора Александра III в Петербурге была создана целая манекенная мастерская, существовавшая и в советские годы. Здесь была разработана своя технология: манекены делали из папье-маше по гипсовым формам, отдельно — головы, руки, ноги и туловище и лишь потом соединяли их в фигуру. Первые манекены были исключительно стоячими и довольно статичными, однако особое внимание уделялось головам, особенно лицам, наиболее точно воспроизводящим особенности фенотипа. Их лепили профессиональные скульпторы, как с натуры, так и используя различные иконографические источники, а раскраску делали достаточно обобщенной. В 1920-х была разработана стандартная манекенная фигура, рост которой можно было изменять в соответствии с размерами одежды, а десятилетие спустя вернулись к индивидуализированным фигурам манекенов с шарнирными сочленениями, чтобы они могли принимать различные позы, а из них можно было бы компоновать различные сцены. Однако раскраска таких манекенов носила все более обобщенный и даже упрощенный характер, равно как и сам характер работы. Известно, что эти фигуры были критически встречены посетителями (об этом см.: Петряшин 2021), в которых трудно предположить рафинированного зрителя начала XX века, хорошо знакомого с иностранными фигурами.

Одновременно в музейную и выставочную практику начали входить и манекены другого рода. В середине XIX века в Эрмитаже, в галерее Петра Великого, наряду с Восковой персоной демонстрировалась и кукла, «представляющая саардамскую хозяйку Петра»

(Практический указатель 1897). На международной тюремной выставке (Петербург, 1890) были показаны фигуры каторжников, арестантов и полицейских служителей; на военных и патриотических выставках — манекены солдат и офицеров. «Исторические» манекены использовались в экспозиции Оружейной палаты в Москве. В Кустарном музее московского губернского ведомства были представлены «интересные манекены, как по этнографии, так и по истории (средневековые рыцари, типы бояр, подьячих, сцены из жизни московских цариц, уличной торговли — по Олеарию)» (Гартвиг 1912: 41).

Распространенная во второй половине XIX века идея конструирования в выставочных залах театральных мизансцен с неодушевленными фигурами в декорациях из живописных задников и подлинных предметов подпитывала не только создателей этнографических музеев. Заимствованная из мира кулис в эпоху невероятной популярности театрального искусства, эта идея вдохновляла создателей «живых картин» — одного из главных развлечений эпохи. В конце концов, тот же метод использовали и живописцы, выстраивавшие в своих мастерских исторические эпизоды с восточными коврами, старинной мебелью, кувшинами, вазами и подсвечниками, чучелами животных и прочим.

Неудивительно, что та же самая метода показа без малейших изменений была применена и в деле экспонирования даже модного костюма. Всемирная выставка 1900 года в Париже поражала воображение «дворцом костюма» у подножия Эйфелевой башни, в котором тридцать манекенов представляли историю французской моды — в блестящем окружении французского прикладного искусства и соответствующей бутафории. Помимо этого был еще и женский отдел выставки, представлявший историю женщин и женских занятий, включал изображения великих женщин всех времен и народов, начиная с Пенелопы — своеобразную «женскую историю мира». И вот уже для этой выставки понадобились совершенно иные манекены.

Торговые манекены

Подсчитано, что при Петре I всего было издано семнадцать различных указов, призванных совершить переход от национальной одежды (при всей условности этого понятия) к общеевропейской моде (за образец в разные годы предлагалось брать венгерское, немецкое, саксонское, французское платье). Однако часто забывают, каким именно способом население должно было узнавать о той или иной фазе костюмной реформы. Для ознакомления россиян с кафтанами и камзолами, робронами, париками, туфлями и башмаками, на которые

предполагалось в кратчайшие сроки перевести Россию, по заставам были развешаны чучела, обряженные в соответствии с новой модой. Какими они были — плетеными из ивовых прутьев или шитыми куклами, набитыми ватой и ветошью, — неизвестно, в любом случае это, вероятно, одно из первых упоминаний в России о манекенах, которые условно можно считать торговыми. Вряд ли они сильно отличались от тех, которыми пользовались в Европе. Готовое платье продавалось уже в Древнем Риме, на рынках которого существовали целые ряды, где продавались отдельно пеплумы, отдельно — повязки на грудь (аналоги современного нижнего белья), отдельно — долматики и прочее. То же известно и про ярмарки средневековой Европы, где торговали не только аксессуарами, такими как чулки и туфли, но и готовым платьем, как новым, так и ношеным. Имеются сведения, что уже рыночные торговцы рядом со своими прилавками вывешивали «куклы». Внешний вид их остается загадкой.

Необходимо признать, что детали и особенности модной торговли XVIII века, в России особенно, исследованы недостаточно. По гравюрам известно, что во Франции уже с 1720-х годов продавались довольно эффектные парикмахерские куклы с хорошо оформленными лицами, а в последней трети столетия уже были известны шарнирные манекены с ногами и даже со вторичными женскими половыми признаками, с моделированным лицом, которые явно «служили» в модных лавках или в мастерских, где их наряжали в различные туалеты и даже в парики. Рассматривать ли их как торговые или портновские манекены или же как модные куклы? Сохранившийся в Музее Лондона миниатюрный механический человек 1740-х годов работы французского мастера Франсуа Рубийака рассматривался и как манекен для художников, и как фигура для коммерции. Его пример наглядно демонстрирует материалы, которыми пользовались создатели манекенов тех лет: бронзовый остов, пробка, дерево, конский волос, шелковый трикотаж... В любом случае вряд ли Петербург, стремившийся ни в чем не отставать от Европы, существенно отличался от Парижа и Берлина в использовании подобных фигур...

На применение торговых манекенов в массовом масштабе повлияло в первую очередь появление больших оконных витрин, универсальной торговли и... электрического освещения. Первые витринные окна в столице Российской империи появились в 1830-х годах, сразу же после появления их в Берлине и других европейских городах. Однако долгое время владельцы не знали, чем заполнять эти витрины. Современники писали о «модных картинках», вывешиваемых в окнах у портных. В свою очередь, производители модных картинок

в середине столетия стали печатать увеличенные листы, по формату в два раза больше журналов мод — в расчете на витрины. Так что говорить об использовании торгового манекена в середине XIX века необходимо с большой осторожностью. По литературе известно, что портные выставляли возле своих лавок фигуры в модном платье как минимум с 1840-х годов, но, вероятнее всего, это были портновские торсы.

Свою роль сыграло появление больших универсальных магазинов, наподобие «Дамского счастья», описанного Эмилем Золя, и все увеличивавшиеся размеры литых витринных стекол. А эти составляющие были в каждой стране свои. Торговый дом «Пассаж» в Петербурге открылся в 1848 году, и наряду с модными лавками включал кабинет восковых фигур и «механический театр», то есть тематические автоматические манекены; а «Мюр и Мерилиз» открылся в 1888 году. Широкое строительство универсамов в США началось только в 1910-х годах. Так что угнаться за опытом Франции было непросто, что и предопределило лидирующие позиции Парижа в манекенном деле.

Очевидно, что большие витрины, тем более подсвеченные электрическим светом, который начали использовать в магазинах с 1890-х, создавали своего рода сцену, куда легко переносился опыт как модной торговли, так и тех же международных выставок с их театрализованными показами. Витринный театр вел к усовершенствованию моделей торговых манекенов. Они входили в роль, обзаводились зубами для белоснежных улыбок, ногами, которых раньше просто не было, руками, в которых сгибался каждый пальчик (идея была опробована еще в XVIII веке), они не только стояли, но и сидели и даже полулежали, играли в карты и пили вино, ездили в авто — словом, вели полноценную жизнь. Кроме того, появились отдельные муляжи рук, шей и прочих необходимых частей тела.

Создатели первых французских витринных манекенов эпохи универсальной торговли стали настоящими звездами. Голландец Пьер Иман уже к концу 1910-х обладал множеством призов самых престижных международных выставок. Его восковые красавицы с натуральными волосами и ресницами, стеклянными глазами и зубами от лучших протезистов были непохожи одна на другую, недаром он называл их по именам и категорически отказывался считать манекенами или восковыми фигурами, но — скульптурами. Ему принадлежало изобретение натурально выглядящей «восковой кожи», секрет которой хранился в тайне, а также материалов церолак и карназин, обеспечивавших натуральность в соединении с прочностью. Огромный успех имели манекены Имана для Выставки декоративных искусств

1925 года, когда от жизненного правдоподобия он перешел к обобщению и гротеску. Об этих созданиях скульптора писал Я. А. Тугендхольд: «царство моды подано было на выставке с большим искусством: вместо восковых манекенов — манекены из дерева, настоящая скульптура, нечто вроде египетских мумий. Это целая новая отрасль искусства, притягивающая к себе парижских скульпторов» (Тугендхольд 1928). К нововведениям Имана относят первый чернокожий манекен и юмористические мужские манекены — подшучивать над женщинами в ту пору не рискнул бы никто, ведь именно фемины представляли тот центр, вокруг которого вращался мир моды.

В отличие от Имана австриячка Кете Крузе пришла в манекенное дело от художественных кукол. Она разработала свою технологию, в основе которой был шарнирный металлический скелет, позволявший быстро менять позу манекена.

С 1880-х годов в торговле стали активно использовать движущиеся манекены. На Парижской выставке 1889 года в разделе детских игрушек демонстрировалось большое число механических кукол фирмы «Ве́ве». Это были куклы ростом с ребенка, причем разных возрастов, наряженные в модные платья и костюмы: «Куклы эти сделаны в натуральный детский рост, восхитительно одеты и своей жизненностью поражают: все они двигаются, плачут, смеются...» (Колышко 1889). В 1890-х уже многие универмаги использовали механические манекены не только в игрушечных отделах, но и в отделах модной торговли, и в витринах. «Во всех витринах берлинских магазинов в числе украшений находятся и подвижные фигуры-манекены, нередко очень искусно сделанные и одетые в разнообразные костюмы», — утверждал автор одного из первых русских пособий по рекламе (Плиский 1894). Бюсты-автоматик сразу нескольких видов предлагали для модной торговли начала XX века соответствующие компании.

Нет необходимости писать об американском опыте использования манекена в торговле, он исследован, вероятно, лучше всего (см., например: Hermanson 2010). Однако невозможно не упомянуть об уникальном опыте скульптора и дизайнера Лестера Гэбы, в 1932 году создавшего для универмага Saks Fifth Avenue Синтию — манекен, настолько приближенный к реальному образу живой девушки, что он обладал непременными для человеческого существа недостатками: веснушками, ступнями разного размера и прочим. При этом Синтия была хороша и невероятно послушна. Ее создатель мог делать с ней все что угодно, что и продемонстрировал в фотосессии журнала Life. После нее Синтия зажила своей жизнью, универмаг завел для нее кредитную карту, ювелирные дома присылали ей браслеты и ожерелья,

модные — новинки из последних коллекций; она посещала театры и рестораны; вела свою газетную колонку и отвечала на письма поклонников, даже снималась в кино. Конец ее был характерен для настоящей красавицы — Синтия разбилась вдребезги в одном из нью-йоркских салонов красоты. Торговый манекен превратился в легенду...

Увы, фотографии витрин московских и петербургских магазинов дореволюционной эпохи демонстрируют явное нежелание владельцев тратиться на дорогие парижские манекены с красивыми лицами и сложными прическами. В петербургском «Пассаже» и в доме компании «Зингер» модные туалеты выставлялись на безголовых портновских болванах. В этом смысле «Мюр и Мерилиз» никак не мог конкурировать с *Von Marché* или *Samaritaine*. Исключение составляли так называемые парикмахерские куклы — головы для демонстрации трудов парикмахеров с тонкими восковыми лицами и изысканным макияжем. От этих красавиц остались не только воспоминания современников — две такие красотки сохранились в семье художника Ю. А. Васнецова.

Тем более скромными были витрины послереволюционных лет, за исключением периода нэпа. Не блещущие элегантностью костюмы демонстрировались на вырезанных из картона плоских фигурах или просто набитых ватой куклах. Неизвестно, какие манекены производила действовавшая в 1920-х годах в Москве Первая артель манекенщиков (этим словом называли именно изготовителей фигур) (Вся Москва 1927): портновские или же витринные, а в числе последних — старательные повторы дореволюционных рафинированных красавиц или примитивные ремесленные фигуры. Но и они, и сохранившиеся кое-где старые дореволюционные манекены подвергались суровой критике, их упрекали в «фальшивой типизации... человеческого образа, классово чуждой пролетариату» (Горощенко 1931). Тем более что выставка 1925 года задала, как казалось, правильный, современный и доступный вектор развития витринного дизайна: «умирает старая витрина с застывшими глуповатыми восковыми и фарфоровыми манекенами. Манекены, встречаясь еще очень часто, являются остатком изжившей себя натуралистической пошлости. Для нас совершенно очевидно, что манекен в витрине или не должен иметь совсем отличительных характерных черт, являя собой просто деревянную форму, или же должен радикально изменить свой типаж» (там же: 113). К созданию новых манекенов пытались, как и на Западе, привлечь скульпторов, в частности С. Д. Лебедеву и В. А. Ватагина, а возможно, и других. В 1930-х годах Союзторгоборудование предлагало торговле «художественные» манекены, что бы ни скрывалось

за этим названием: работы советских художников или подражания современным западным образцам.

Сама смена в послевоенные годы скромных советских манекенов эффектными фигурами гэдээровского производства — стройными, с ярким макияжем и чудесными синтетическими париками в противоположность монолитным прическам советских фигур, задавала другую систему координат советской моде. Но даже этих довольно изящных манекенов не хватало. Вывести в витрину целую толпу модно одетых красавиц было не под силу даже крупным московским универсам...

Об абстрактных арт-объектах Ральфа Пуччи в витринах Россия и сегодня может только мечтать, хотя нью-йоркские магазины показали их в разгар эпохи топ-моделей. Фигуры Пуччи скорее окажутся в отечественных музеях и галереях, нежели в реальной среде модного рынка.

Болваны

Пожалуй, хуже всего обстоит дело с историей портновского манекена. Прежде всего, их сохранилось гораздо меньше. К числу первых болванов исследователи склонны относить торс из гробницы Тутанхамона (ок. 1350 до н.э.). Это действительно деревянный торс, без рук и без ног, однако с хорошо моделированной раскрашенной головой. Его обнаружили рядом с нарядами фараона, что и дало основание отнести памятник к категории портновских болванов, несмотря на простоту древнеегипетских костюмов, казалось бы, не нуждавшихся в применении манекена. Справедливости ради надо указать, что торс этот остается уникальным в длинном ряду египетских памятников, а использование подобных торсов не имеет подтверждений в письменных источниках, так что версия оставляет некоторые сомнения.

Появление портновских манекенов одни исследователи относят к Средним векам (до наших дней не дошло ни одного из них), другие — только к XVIII столетию или даже к началу XIX века, когда доминировавшая в европейской моде Франция слегка ослабила цеховые и сословные ограничения и повернулась в сторону готового платья. Однако сам характер женской моды, например требовавшей подчеркивания тела, заставляет предположить их использование как минимум с XVII века, но вероятнее всего, с более раннего времени. Известно, что делали болванов из дерева, а особенно рафинированные из них имели головы или лица из папье-маше. Манекен изготавливался по индивидуальным меркам заказчиков, стоил недешево,

и лишь знатные дамы имели личные манекены, которые либо хранились у «своих» портных, либо отсылались по мере необходимости к тем или иным мастерам. Что оставалось делать тем, кто не мог позволить себе иметь собственный болван? Вероятно, использовать то, что уже было в распоряжении ремесленников, то есть те же самые деревянные торсы универсального назначения и в определенном смысле стандартных форм...

Широкую практику использования при пошиве одежды манекенов связывают в первую очередь с изменениями мужской моды, требовавшими идеальной посадки костюма по фигуре, и сменой антропометрической системы обмеров фигур на метрическую, введенную после Французской революции. Все XIX столетие прошло под знаком бесконечных изобретений новых систем обмеров человеческого тела и новых приборов для этого, а также разработки все новых и новых схем построения выкроек. Был ли полноценный портновский манекен следствием этих процессов или же, появившись, сам спровоцировал их — вопрос нуждающийся в серьезных обсуждениях и исследованиях.

Удивительно, но даже в середине XIX века в России мысль о необходимости для модницы иметь индивидуальный манекен была нова. «Нынче вот какая мода: делают женщин деревянных, и они в Париже производят фурор. Без деревянной женщины, в самом деле, счастья нет; потому что нельзя иметь хорошо сшитого платья. Пора и у нас завести повсюду деревянных женщин. Вы должны непременно велеть вырезать свой бюст из дерева, липового или елового, как самых легких и мягких, написать на нем свою фамилию и отдать его швее: тогда талии всех ваших платьев будут как вылитые; не нужно ни примерять ни переделывать; работа идет скоро и верно; и платье, сшитое по деревянной женщине, издали уже отличается от всех своей необыкновенной ловкостью и грацией... Такая модель будет прочная и легкая, и вы можете отправить ее по тяжелой почте к любой швее в столицу, или, пожалуй, в Париж. Но с деревянной женщиной каждая горничная сошьет вам отлично какое угодно платье дома; и даже, по картинке или по рисунку, нельзя сшить платья удачно без такой модели...» — сообщалось в модной хронике журнала «Библиотека для чтения» (Марья Петровна 1850). К концу 1880-х годов собственный манекен считали уже обязательным предметом для любой домохозяйки, имеющей швейную машину.

Новая мода, о которой сообщал российский журнал, была связана с именем Алексиса Лавиня, талантливого портного, но еще более талантливого мастера рекламы и администратора, автора множества

изобретений в области портновского ремесла. Он был как портным, так и манекеньером и в 1849 году получил награду на Парижской промышленной выставке именно за свои торсы для портных. Он называл себя «мужским портным для дам» — подобное определение было распространено в ту пору, когда считалось, что правильно сшить дамскую амазонку может только мужской портной, имеющий немалый опыт в посадке по фигуре фраков и сюртуков. Разместив мастерскую в фешенебельном районе близ императорской резиденции, он получил в клиентки императрицу Евгению, обожавшую верховую езду, что вскоре значительно увеличило число покупателей не только его костюмов, но и манекенов. Императрица тоже имела в своей гардеробной манекены Лавиня — на них хранились некоторые туалеты, чтобы избежать складок и облегчить уход за костюмом. Дочь Лавиня пошла по его стопам, а открыв школу кроя и начав издавать журнал, широко рекламировала манекены Лавиня, предполагавшие несколько стандартных размеров. Таким образом индивидуальный манекен перешел в разряд предмета необходимого для массового производства стандартизированной одежды. Риотор уверял, что формы портновских манекенов повторяли формы лучших технических манекенщиц (или манекенов-красавиц) парижских модных домов. Дом Лавиня к этому времени продавал до 30 000 женских торсов в год, причем нередко — с головами и лицами, пусть и не самого эстетичного свойства.

Во второй половине XIX столетия манекен превратился в важный портновский инструмент и во многом определял характер моды — как мужской, так и женской. Манекен позволял точно подгонять по фигуре платье, требовавшее узкой талии, манекен значительно облегчал жизнь корсетникам, именно манекен давал возможность располагать на юбках прихотливые асимметричные украшения и так далее. Так что не удивительно, что именно в это время слово манекен окончательно вошло в русский обиход в своем портновском значении. Даже один из самоучителей по шитью был назван «Манекен» (Миончинский 1895).

Однако резать фигуры из липы или ели никто не спешил. На протяжении всей второй половины XIX века лучшие портновские манекены, как считалось, поставлялись из Парижа, тем более что по мере развития их промышленного производства цена на готовое изделие неуклонно снижалась. По крайней мере, в Петербурге в 1880-х годах некто И. Ваконь предлагал «новые манекены из Парижа для портных, дам, детей и портных» (Всемирная иллюстрация 1887). Здесь же принимались и заявки на изготовление манекенов на заказ, для чего рекомендовалось присылать корсаж. Не исключено, что обязательное «из Парижа» было всего лишь рекламным ходом, а сами манекены

производились где-нибудь на Песках, как и многие «парижские» новинки модных магазинов. На парижском происхождении своих манекенов настаивало в эти же годы и московское Модно-журнальное дело И. А. Позиной (Позина 1908), специализировавшаяся на пересылке и торговле иностранными журналами мод, а также на торговле портновскими инструментами и выкройками. Мужские, дамские и детские, они были нескольких типов: на ноге и без, обтянутые саржей (подешевле) и сатином (подороже). Благодаря сведениям о таможенных пошлинах, известно, из чего изготавливались импортные портновские торсы: «папье-маше с примесью дерева, ваты, хлопчатой бумаги и лайки» (Департамент таможенных сборов 1902). Известно также, что конкуренцию Парижу в поставке готовых портновских торсов успешно составляли Германия и США.

Со временем появились и манекены отечественного производства. Так, варшавская манекенная фабрика Э. Хржановского производила проволочные фигуры; компания М. Теодора, имевшая отделения в Москве и в Петербурге и включавшая также мастерскую дамских нарядов и курсы кройки и шитья, предлагала манекены «собственной мастерской». С. К. Бодров в Москве с конца 1880-х годов предлагал камышовые манекены, а токарь С. В. Дайнеко, как и игрушечный мастер Н. Н. Слизков, — точеные деревянные. Производство камышовых, ивовых и деревянных портновских «бюстов» успешно осваивали русские кустари, их производили, в частности, мастера московского Ремесленного общества. Торговали манекенами также А. М. Пелюченок и С. Т. Ковалевский в Петербурге и Е. Адрианова, Х. И. Артамонов, О. Зубберт, Н. Р. Радченко и К. Н. Соловьева — в Москве. При этом часть мастеров, например Ковалевский, выполняли также заказы по лепным работам, так что, вероятнее всего, их материалами были гипс и папье-маше.

В то же время манекены как результат ремесленного или промышленного производства ни разу не стали экспонатами многочисленных мануфактурных выставок, проходивших как в России, так и за рубежом, что косвенно свидетельствует о не слишком больших успехах отечественных манекенмейкеров. В самом конце XIX века «Вестник моды для портных» предлагал подписчицам услуги по выписке лучших манекенов — раздвижных, с изменением размеров груди, талии и бедер и изменением длины талии — все также из Парижа (Вестник моды 1898).

Подобные фигуры выпускал бельгийский скульптор Фредерик Стокман (ученик знаменитого Лавиня, основавший свою компанию в Париже в 1869 году), одним из первых применивший для портнов-

ских болванов папье-маше, что сильно их облегчило. Стокману удалось наладить промышленное производство стандартизированных манекенов разных типов для изготовителей готового платья. Каждый манекен имел свой номер, так что Стокман внес свой вклад в формирование современной размерной сетки. К 1900 году он выпускал ежегодно 30 000 торсов. Совместно с компанией Зигеля он открыл также фабрику торговых манекенов в парижском предместье Сент-Уан, ни на минуту не прекращая выпуск портновских фигур. В частности, именно эта фирма в 1947 году выпустила манекен New Look для Кристиана Диора. Благополучно существуя до сих пор, Стокман и Зигель в 2012 году получили почетное звание «живого наследия» Франции.

Общество не всегда готово к восприятию человеческого тела даже в самых эстетически привлекательных его видах торговых манекенов. Известно, что многие предметы женского белья, с легкостью выставлявшиеся в витринах даже в Викторианскую эпоху, шокировали обывателей, будучи надеты на манекены. Можно вспомнить и протесты американских домохозяек и даже феминисток, связанные с тем, что в периоды смены магазинных коллекций, для публичного осмотра в витринах оказывались доступны «голые» манекены. Это лишь одна из причин того, что история манекена ждет своих отечественных исследователей. Другая заключается в крайне скупой и с трудом поддающейся выявлению информации и слабой источниковой базе.

Между тем без понимания связи друг с другом разных видов «другого тела» и истории его эволюции мы будем сталкиваться с трудностями при любых попытках поиска оптимальных способов презентации костюма, хотя бы только в музейных залах.

Литература

- Вестник моды 1898* — Вестник моды для портных. 1898. № 36. С. 332.
- Всемирная иллюстрация 1887* — Всемирная иллюстрация. 1887. № 950. С. 288.
- Вся Москва 1927* — Вся Москва на 1927 год. М., 1927. С. 697.
- Гартвиг 1912* — Гартвиг А. Ф. Ручной труд как метод обучения и воспитания в семье и школе. М., 1912.
- Горощенко 1931* — Горощенко Г. Советский товар и его агитпропаганда // Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. Сборник статей объединения «Октябрь». М.; Л., 1931. С. 107.
- Гринько, Шевцова 2020* — Гринько И., Шевцова А. Антропология манекена: ловушки и перспективы в музейной экспозиции // Человек и культура. 2020. № 4. С. 92–102.

Департамент таможенных сборов 1902 — Россия. Департамент таможенных сборов. Общий таможенный тариф по европейской и азиатской торговле. СПб., 1902. С. 32.

Камер-фурьерский журнал 1853–1857 — Церемониальный камер-фурьерский журнал 1767 года. СПб., 1853–1857. С. 127.

Каталог 1902 — Каталог выставки XII Археологического съезда в г. Харькове. Харьков, 1902. С. 14.

Колышко 1889 — Колышко И. И. Парижская выставка 1889 г. СПб., 1889. С. 344.

Марья Петровна 1850 — Марья Петровна. Моды // Библиотека для чтения. Том 103. Часть первая. 1850. Сентябрь. С. 81.

Марков 1901 — Марков Е. Л. Россия в Средней Азии... СПб., 1901. Т. 1. С. 95.

Миончинский 1895 — Миончинский А. А. Манекен: самоучитель основательно практ. кройки и шитья дамского платья, по новой сокращенной методе. Казань, 1895.

Могильнер 2008 — Могильнер М. Homo imperii. История физической антропологии в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008. cyberleninka.ru/article/n/mogilner-m-homo-imperii-istoriya-fizicheskoy-antropologii-v-rossii-m-novoe-literaturnoe-obo-zrenie-2008-512-s-nauka-minus-nauka/viewer.

Найт 2001 — Найт Н. Империя напоказ // Новое литературное обозрение. 2001. № 51. С. 111–131.

Первак, Романова 2021 — Первак В., Романова Г. Люди и манекены: История создания этнографических фигур в Российском этнографическом музее // Этнографический музей как феномен культуры. Материалы Двадцатых Санкт-Петербургских Этнографических чтений. СПб., 2021. С. 307–311.

Петряшин 2021 — Петряшин С. Обстановочные сцены в советском этнографическом музее 1930-х годов: идеология, наука и зрелище // Новое литературное обозрение. 2021. № 167 (1/21). С. 151–164.

Плиский 1894 — Плиский Н. Н. Реклама: ее значение, происхождение и история. Примеры рекламирования. СПб., 1894. С. 161.

Позина 1908 — Позина И. А. Модно-журнальное дело. М., 1908.

Практический указатель 1897 — Полный новый практический указатель по С.-Петербургу. СПб.: С. С. Левенштейн, [1897]. С. 59.

Путеводитель 1905 — Путеводитель по Дашковскому этнографическому музею. М., 1905. С. 5.

Ремесло и мода 2005 — Ремесло и мода в Венеции в XIII–XVIII веках. Каталог выставки. СПб., 2005. С. 36.

Северная Пчела 1857 — Северная Пчела. 1857. № 248 (11 ноября).

Соболева 2020 — Соболева Е. С. К истории манекенов и этнографических фигур в Музее антропологии и этнографии // *Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии: материалы XXIII-й международной науч. конф.* СПб.: ФГБОУВО «СПбГУПТД», 2020. С. 497–500.

Тугендхольд 1928 — Тугендхольд Я. А. *Художественная культура Запада.* Сб. статей. М.; Л., 1928. С. 179.

Хартанович 2011 — Хартанович М. В. Манекены Кунсткамеры Петербургской Академии наук конца XVIII века // *Радловский сборник. Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2010 г.* СПб., 2011. С.116–122.

Fligue 2017 — Fligue E. de. *Une Histoire du Mannequin de Vitrin.* Paris: Flammarion, 2017.

Georgi 1776–1780 — Georgi J. G. *Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensart, Religion, Gebräuche, Wohnungen, Kleidung und übrigen Merkwürdigkeiten. Beschreibung aller Nationen des Russischen Reichs, ihrer Lebensart, Religion, Gebräuche, Wohnungen, Kleidung und übrigen Merkwürdigkeiten.* Санкт-Петербург: Müller, 1776–1780.

Govor & Howes 2020 — Govor E., Howes H. *Russia and the Pacific: Expeditions, Networks, and the Acquisition of Human Remains.* 2020.

Hermanson 2010 — Hermanson T. *The Politics of Mannequin.* *blog.mannequinmadness.com/2010/04/the-politics-of-mannequins-part-i.*

Mannequins in Museums 2021 — *Mannequins in Museums: Power and Resistance on Display.* London: Routledge, 2021.

Riotor 1900 — Riotor L. *Le Mannequin. Illustrations de Frédéric Front et divers documents anonymes. Préface d'Octave Uzanne.* Paris: Bibliothèque artistique et littéraire, 1900.

Примечания

1. www.mannequin-museum.com (по состоянию на 14.01.2024).
2. В. И. Даль в своем «Толковом словаре живого великорусского языка» возводил русское «манекен» к немецкому Maenchen, но также полагал главным значением слова шарнирную куклу, «употребляемую живописцами для списывания одежды и складок ее».
3. Такое мнение высказала С. С. Фомина, хранитель гатчинской пандоры.
4. Музейные манекены, пожалуй, единственная тема, которая в отечественной литературе получила достаточно подробное освещение, благодаря, в первую очередь, историкам российской антропологии и этнографии.