

УДК 930.85
 ББК 85.123-0
 DOI 10.25281/2072-3156-2017-14-5-578-584

Б.Л. ШАПИРО

КУЛЬТУРНАЯ ИСТОРИЯ КОСТЮМА: КРУЖЕВО КАК TERRA INCOGNITA

Бэлла Львовна Шапиро,

Российский государственный гуманитарный университет,
 факультет истории искусства,
 кафедра музеологии,
 доцент
 Миусская пл., д. 6, Москва, 125993, Россия

кандидат исторических наук
 E-mail: b.shapiro@mail.ru

Реферат. Рассматривается проблема подлинника как terra incognita культурной истории костюма. За отправную точку принят частный случай в изучении теории костюма, а именно культурная матрица западноевропейского кружева — малоизученный вопрос в контексте проблемы прототипа и его повторений. Культурный текст, предоставленный объектом исследования, анализируется с точки зрения аутентичности и преемственности наслоений. Акцент в работе делается на истории Belle Époque, когда в активное обращение вводятся не только тщательно воспроизведенные ренессансные формы, но и их многочисленные интерпретации. Отмечается, что подражательные работы этого времени могут быть представлены на условной шкале, связанной с уровнем их самостоятельности. Это точные копии, имитации различной степени вольности и подделки. Параллельно с историей кружева рассматриваются вопросы разного рода повторений в других пред-

метных областях костюмологии. Выявлены условия, в которых неподлинные вещи приобретают определенную культурную ценность, определена их роль в формировании «подражательного» костюма. Итогом работы является вывод, согласно которому частные случаи, рассмотренные с культурологической точки зрения, могут послужить не только расширению событийного ряда истории костюма, но и выступить основой для конструирования культурного текста эпохи.

Ключевые слова: культурология, художественная культура, проблема подлинности, прототип, Belle Époque, культурная история костюма, история кружева.

Для цитирования: Шапиро Б.Л. Культурная история костюма: кружево как Terra Incognita // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14, № 5. С. 578—584. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-578-584.

Традиция изучения теории костюма (costumology & fashion studies) в отечественной практике еще только оформляется. На русском языке выходит всего один журнал, рассматривающий костюмологические вопросы в культурологическом поле: «Теория моды: одежда, тело, культура», существующий уже десятилетие. Здесь обширный фактологический

ряд интерпретируется как непрерывный поток культурных обновлений — исканий стиля и жанра, эстетических норм, технологий производства и форм деятельности.

Одним из малоизученных вопросов остается переход предметного смысла в текстовый в «мире знаков, выступающем... пространством игры и обмена сообщениями» [1, с. 6], когда предмет представляется не только и не столько вещью, сколько сообщением о себе. Особенно специфично этот текст выступает в знаково-символической системе «подлинник — имитация — фальсификация», разграничивая эти феномены.

Проблема подлинности предметно-вещного ряда на сегодняшний день довольно широко рассмотрена в европейском классическом искусстве [2] и фрагментарно, но убедительно, несмотря на обозначение результатов работы как «попытки», в искусстве Востока и Африки [3].

Как же решается проблема подлинника и его имитации в костюмном мире? Очевидно, что к истории костюма возможно прибегнуть не только ради изучения ее самой, но и за данными, характеризующими те или иные события или личности. Костюм как порождение определенного культурно-исторического периода наглядно отражает эстетические и, в ряде случаев, научные концепции изучаемого времени, состояние культуры в целом.

С понятием «костюм» тесно связано понятие «мода». Сегодня оно рассматривается двояко: как феномен, охватывающий, кроме костюма, и другие сферы культуры, а также в узком смысле — как индустрия по производству модной одежды. Сам костюм и механизмы моды в его употреблении важны для выявления специфики той или иной культуры, поскольку костюм — система, живо реагирующая на ее изменения и наглядно отражающая их. Представляется, что мода имеет немаловажное влияние и на соотношение подлинности вещей в различные периоды: именно мода провоцирует спрос на определенные вещи и, пусть косвенно, формирует их статус в мире, где «эстетическая оценка переводится в экономическое выражение» [4, с. 73].

КРУЖЕВО КАК ПРЕДМЕТ ИЗУЧЕНИЯ

Оправной точкой настоящей работы стало выделение особого элемента костюма — кружева — как наименее изученного в контексте проблемы прототипа и его повторений.

Что такое кружево? На сегодняшний день нет однозначного определения этому явлению. Одна из главных трудностей в оформлении универсальной дефиниции состоит в том, что кружево имеет множество способов производства, которые способны

изменить его внешний вид до неузнаваемости. Однако большинство специалистов сходятся в одном: кружево является продуктом эволюции ткачества и вышивки.

Эта специфика его положения обусловлена не только сложной техникой исполнения, но и его историей, которая более прочих состоит из наслоения различных заимствований на вневременные константы, сложные взаимовлияния культур, их полиэтничность и региональные особенности. Эти моменты, рассмотренные в качестве культурного текста с точки зрения аутентичности и преемственности наслоений, выделяют кружево как яркое и оригинальное явление в костюмном мире.

Так или иначе, именно кружево столетиями было одним из самых излюбленных приемов декорирования одежды и прочих предметов, постоянно сопутствующих человеку.

По общепринятому мнению, кружево, то есть «ажурный орнамент, созданный путем различного переплетения нитей и существующий самостоятельно, без какой-либо тканой основы» [5, с. 3], появилось в странах Западной Европы на рубеже XV—XVI веков. Первое документальное упоминание о нем встречается в описи по разделу имущества между сестрами Ангелой и Ипполитой Сфорца Висконти от 1493 г. [6, р. 43]. До этого были известны различные виды ажурной вышивки и кружевоподобных работ, которые по технике исполнения находятся между вышивкой и кружевом.

Геометрический дизайн узоров того времени достаточно специфичен; он адаптировался не ко всякой моде. Однако именно эта его особенность послужила причиной популярности такой техники после 1600 г., когда простая меретка подражала популярному, но довольно дорогостоящему кружеву ретицелла.

В целом для ранних кружевоподобных форм и для раннего кружева характерна высокая степень нормативности; при этом заданность проявлялась как в формально-технической, так и в содержательной части. Вместе с тем именно в процессе видового развития ранних форм эта графическая нарушается, постепенно обнаруживая склонность мастериц к самовыражению. Первые попытки выражения оригинальности достигались ими посредством отказа от репродукции усвоенных многовековых традиций, зачастую оформленных в виде стилистических клише.

Центром, диктующим моду на кружево раннего периода, являлась Светлейшая Республика Венеция. Модные товары венецианского производства считались символом роскоши и имели необычайную популярность в королевских домах Европы. Крупнейшими рынками сбыта венецианского кружева были Англия и Франция; также оно поставлялось в Германию, Фландрию, Швецию, откуда расходилось по всему миру.

Одна из наиболее совершенных форм венецианского кружева носила образное название *Punto in Aria* («стежок в воздух»). Этот вид кружева относится уже к началу XVII в.; он имеет визуальное сходство с двумя другими видами итальянского кружева этого же времени: ретичелла и «шов по прорези». Сходство объясняется преемственностью развития технологий и некоторой общностью приемов изготовления. Зачастую эти разновидности имели общие схемы построения рисунка и применялись в одном изделии, дополняя друг друга. Обыватели не всегда могли визуальным образом разделить их; так возникло смешение понятий. К тому же изделия, выполненные в технике «шов по прорези» или ретичелла, стоили гораздо дороже, чем те, что были сделаны быстрым и поэтому дешевым способом *Punto in Aria*; зачастую все три техники представлялись мастерами и торговцами как одна, более дорогая и престижная.

Такая практика была обычным явлением с самого начала истории кружева. Не только ранние *Punto in Aria* и плетеное кружево имитировали узоры более сложной техники «шов по прорези» и ретичелла. Стиль шитого венецианского кружева в целом послужил примером выстраивания образов и форм для кружева многих европейских культур. Одной из первых сначала к прямому подражанию, а затем к относительно самостоятельным работам в «итальянском духе» обратилась Франция. Здесь политика культурных заимствований позволила создать целую индустрию шитого кружева, продукция которой со временем превзошла свой прототип по уровню дизайна, мастерства исполнения и по цене.

Французские шитые кружева начала XVII в., времен ранних Королевских мануфактур, первоначально копировали венецианские образцы, однако сами итальянцы узнали начала этого искусства от сарацин, которые селились в Венеции еще с IX века. Высказывается версия о возможном индокитайском влиянии; торговые отношения венецианцев с этим регионом известны с 1390 г. [7, р. 12].

ПОДРАЖАТЕЛЬНЫЕ МОДЕЛИ И МЕТОДЫ

Согласимся с М. Фридендером в том, что в художественном творчестве не существует абсолютно самостоятельных произведений. Причиной этому служит тот факт, что «даже крупный и самостоятельный мастер видит перед собою не только природу, но и произведения искусства — картины других художников и свои собственные. Он опирается на некую художественную традицию» [2, с. 205].

Тем не менее именно культурное пространство Венеции конца XV — начала XVII в. предложило актуальные формы кружева, задающие направление развития для большинства его последующих видов. Эти базовые концепты выступают как культурная матрица, т. е. своеобразный ориентир, а также фактор, объединяющий национальные и локальные культуры.

В то же время именно здесь были выработаны и самые совершенные технологии производства фальшивок, когда «женщины изготавливали поддельные “старинные” кружева и вышивки, сделанные ручной работой. Чтобы сделать алансонское кружево, берут кусок пергаментной бумаги или вообще жесткой бумаги темного цвета и прикрепляют ее на жестком суконном куске. Узор на этом куске сделан предварительно пунктиром; в края прикреплены соединительная нитка, образующая так называемый скелет, на котором должно образоваться кружево.

Одна из женщин делает сначала задний грунт в виде сеточки; для этой работы не требуется большого умения, а только необходимо терпение и ровность. Следующая женщина, более искусная рукодельница, изготавливает основу узора, третья обшивает фестонами края. Последняя работница, которая должна быть прекрасной и умелой рукодельницей, вставляет во все это красивые фигуры, которые требуют большой аккуратности. Стежки, которые сдерживают окаймляющую нитку, разрезают после этого и все куски сшивают так, чтобы шва совсем не было видно и роскошное кружево готово.

В итальянских семействах работают точно так же: девушки готовят сетку, тогда как мать и бабушка вставляют более тонкие части кружев, преподавая одновременно молодым кружевницам способ изготовления кружев. Само собой разумеется, что ловкие и способные кружевницы сумеют сделать все кружево без посторонней помощи, но для этого пришлось бы убить слишком много времени», — свидетельствует американский корреспондент, которому пришлось быть очевидцем такого подлога [8].

Известны и попытки более или менее добросовестных имитаций, прежде всего, наиболее престижных и дорогостоящих сортов. Один из общепризнанных лидеров в этой области — школа Бурано, расположенная в одном из островных кварталов Венеции. Изготовление кружева было известно здесь с 1500-х гг., со времен раннего *Punto in Aria* [9, р. 58].

Новая школа кружевниц была создана для поддержки экономики Бурано после холодной зимы 1872 года. Ее целью называли возрождение того искусства, которое сделало Венецию самым значительным производителем шитого кружева в XVI и XVII веках. Главной задачей школы являлось максимально точное копирование старинных образцов и сохранение высокого качества работы, характерного для венецианской школы, при этом преимущество отдавали самым сложным, изящ-

ным, аристократическим сортам из всех, когда-либо выполненных на фоновой сетке: *Punto in Aria*, *Point de Venise*, *Rose Point*, *Gros Point de Venise*, *Point d'Argentan*, *Point d'Alençon*, *Point de Bruxelles* [9, р. 62]. Об объемах производства можно судить по количеству учениц школы, которое выросло с восьми человек при открытии до шестисот на рубеже XIX—XX вв. [10, р. 134]. Их работы ни в чем не уступали продукции лучших кружевных центров.

Постепенно сформировалось новое отличительное свойство, характерное для всех сортов кружева школы Бурано, по которому можно их отличить от копируемых образцов. Это более плотная фоновая сетка с квадратными ячейками, так называемая *Burano Réseau*, и иная обработка края. Новые черты придавали кружеву Бурано не только внешние отличия, но и несвойственное старинным кружевам качество — необычайную плотность и износостойкость, то есть долгую жизнь в самом буквальном смысле.

Другая история, связанная с возрождением старинного кружева, развивается, когда ремесло подражания все больше приобретает черты искусства, то, что назовут *Arti Imitanti*. В 1898 г. в Болонье графини Л. Кавацца и К. Дзуккини, представительницы древних аристократических династий, начали разработку программы изучения, воссоздания и реставрации подлинных предметов декоративно-прикладного искусства. Их интересовало, прежде всего шитое кружево Ренессанса, особенно ретичелла XV и XVI веков.

В процессе работы анализировались произведения живописи того периода; предполагалось и изучение подлинного кружева, все еще хранящегося в знатных семьях Италии. Так, например, были сделаны копии головных уборов XVI в., принадлежащие семье Пикколомини [11, р. 237]. Тщательно исследовалась мода Франции времен Генриха IV. Кроме того, за образец были взяты альбом узоров *Esempio di ricami* (1528) авторства А. Тальенте и *Universali dei belli ricami* (1530) Н. Аристотиле [11, р. 236]. Использовались и более поздние труды: *Libro dei Lavorieri* А. Пассаротти (1591) и *Vari disegni di merletto*, написанная Б. Даниэли (1639) [12, р. 159].

На базе этих узоров создавались новые рисунки. В их разработке принимали участие такие видные художники итальянского либерти, как братья А. Казанова и Дж. Казанова, Дж. де Коль, Г. Фиорини, А. Тартарини и Э. Бревильери. Идейным вдохновителем общества был архитектор, декоратор и реставратор А. Руббиани. Наиболее близкой к его замыслам стала идеология английского движения «Искусства и ремесла», с тем отличием, что А. Руббиани полностью принимал классическое наследие прошлого. После его кончины в 1913 г. художественное руководство над лабораторией принял А. Казанова [13, р. 122].

Основная цель объединения — восстановление традиционных для итальянского региона Эмилия художественных промыслов и дальнейшее повышение их качества. Обязательными требованиями к продукции были совершенный дизайн кружева и высокая техника исполнения. Единый изысканный стиль работы, присущий всем изделиям школы, благодаря которому они выделялись среди прочих, стал еще одним залогом успеха. Методика исполнения была близка к технике венецианского шитого кружева позднего Возрождения. Как единственно возможный источник вдохновения рассматривались Средневековье и Ренессанс.

BELLE ÉPOQUE: ВОЗРОЖДЕНИЕ СТАРИННОГО КРУЖЕВА

Итак, всплеск интереса к ренессансным формам в костюме пришелся на период *Belle Époque*. Прототипами послужили образцы и сколки из Италии, Фландрии и Франции. Мастерицы, художники и торговцы кружевом пытались вдохнуть жизнь в эту старую отрасль. Для создания новых произведений с небывалым прежде рвением отыскивались все более и более оригинальные приемы давно ушедших стилей.

Наибольшим спросом в это время пользуются все виды венецианских гипюр и их стилизации в виде венецианского ришелье и филе-гипюра; миланское ленточное кружево и относительно близкие к нему технологически сорта баттенберг и пуан-ляс, а также имитации шитых «королевских» французских кружев алансон и аржантан и стилизация этих двух сортов — аржантелла. Относительно оригинальности аржантелла нет единого мнения, но большинство экспертов считают, что этот вид шитого кружева появился в Генуе как подражание кружевам алансон и аржантан. Однако в процессе стилизации был выработан уникальный рисунок, который составляет отличительную особенность аржантелла. Узор состоит из сложного фона и мелкого рисунка, типичного для алансон и аржантан, но фоновые ячейки уникальны и более ни в каком сорте кружева не повторяются [14, р. 81].

В подражание венецианскому *Venise à la Rose* было создано легкое и воздушное плетеное кружево рококо; этот сорт производили в Брюгге и немного во Франции. Мелкий рокайльный орнамент кружева выполнялся отдельно от фона, и затем соединялся тюлевой сеткой; оно имело легкий рельеф. В отличие от прототипа, плетение было значительно более рыхлым.

Подражательное кружево технически и стилистически отличается от первоисточников, что объ-

яснялось необходимостью адаптации к старым формам согласно требованиям нового времени. Прежде всего новшества в кружеве ручной работы были необходимы, чтобы противостоять его поглощению машинным кружевом. Теперь из кружева изготавливали одежду современных форм, пригодную к носке, а не слепо копировали воротники и манжеты прошлых веков. Кроме того, для конца XIX — начала XX в. характерна стратегия продажи кружева как заурядного товара, для чего его старались удешевить всеми возможными способами, часто применяемыми одновременно (простой рисунок, упрощенная «быстрая» технология, некачественная нить).

Популярными отделками костюма становятся эффектные, но в то же время быстрые в изготовлении и поэтому массово доступные сорта сцепного кружева дюшес и его упрощенный вариант розалина, а также апплике по машинной сетке. Ленточное кружево в этих условиях объявляется наиболее отвечающим требованиям современности [15, р. 123].

Широко распространяется имитация плетеного и шитого кружева в технике вязания крючком, на спицах, а также особо быстрая технология — на специальной развилке (в это время техника упростилась настолько, что в ее отсутствие мастерицы пользовались обыкновенной шпилькой для волос); вязание в этих техниках также имитировало старинные виды кружева. В большом объеме использовали вязаное крючком ирландское кроше, поскольку считалось, что оно «даже и в подделке... представляет из себя драгоценный материал» [16]. Ирландское кроше подражало ренессансным гипюрам; обычно оно комбинировалось с шитым кружевом, с *Broderie Anglaise* и вышивкой гладью.

Нечасто, но встречалась имитация весьма дорогостоящего шитого кружева в более быстрой и простой технике вязания иглой или иглой и челноком. Чаще всего подражание шитому кружеву выполнялось в технике вышивки по тюлю, которая отчасти заменяла тюлевое кружево. Как и ранее, зачастую в одном изделии соединялись несколько видов «быстро» кружева; одной из излюбленных комбинаций было сочетание вязаных на шпильке и крючком фрагментов.

Новая потребительская культура размывала четкие прежде границы статусного костюма. В этих условиях кружево перестало быть принадлежностью элитарного мира, перейдя в раздел обыденных галантерейных товаров. Появился новый вариант отделки — готовые мотивы из кружева, которые покупались поштучно либо по метражу. Приметой времени становятся съемные кружевные воротнички и жабо на крючках, булавках, кнопках, а также сменные кружевные рукава. Это давало возможность моментально заменить их другими, либо вовсе снять отделку, придав костюму строгий вид. Характерно, что и продавались товары такого рода по максимально убы-

стренному, упрощенному варианту, чаще всего уличными торговками со стационарных лотков и вразнос. В больших количествах выпускалось кружево низкого качества для широкого потребления, также в полном соответствии с модными тенденциями.

Одновременно усиливалась конкуренция со стороны машинного кружева, которое было, на взгляд потребителя, не менее эффективным, но при этом не только значительно более дешевым, но и более прочным, а главное — его дизайн менялся гораздо быстрее, своевременно отзываясь на модные веяния.

С началом Первой мировой войны, когда сократилось производство предметов роскоши, изготовление кружева ручной работы было практически прекращено, а его использование в модных нарядах свелось к минимуму. Еще оставались талантливые мастерицы, но прекратилось использование кружева в модных изделиях, что обусловило угасание производства. Единственно возможным вариантом кружевной отделки в новых условиях стало кружево машинной работы и «быстрые» варианты замены шитого и плетеного кружева, которые предлагали эффектный вид при малых затратах труда и времени.

Якобы «плетеное» кружево создавалось из уже готовых лент или тесьмы, как правило, фабричного изготовления. В кружеве баттенберг узор формировался из готовых лент машинной работы, которые фиксировались в местах соединения между собой. В этой технике исполнялись преимущественно крупные и эффектные вещи: головные уборы, большие воротники «берты», пелерины, троакары, мантильи, платья, веера и купола зонтов от солнца «маркизы». Другое название работ в технике баттенберг — ренессанс. Интересно, что в Европе баттенберг определенного орнамента называлось также русским кружевом [17, р. 208]. Все ленточные техники со временем стали самодостаточными, как и прочие «быстрые» технологии.

Эти и другие подражательные работы могут быть представлены на условной шкале, связанной с уровнем их самостоятельности:

- ◆ копии, выполненные с точным соблюдением оригинальной технологии;
- ◆ имитации, выполненные по оригинальной технологии, интерпретированной с разной степенью вольности; несмотря на внешнее, на первый взгляд, сходство с оригиналами, такие имитации воспроизводили лишь общие черты художественного стиля кружева различных исторических эпох;
- ◆ подделки, где в силу фальсифицированного происхождения чаще, чем в прочих работах, встречались стилистические сбои и дисгармония, кроме того, «к эстетическому неблагозвучию примешивается этическое, имеющее в своей основе обманные намерения» [2, с. 225].

Добавим, что долгое время господствовал взгляд, согласно которому считалось, что «копия,

подражание качественно бледнее, нежели оригинал. Не потому что копиист более слабый художник, — как это почти всегда бывает, а потому что копирование и подражание есть деятельность, коренным образом отличная от художественного творчества» [18, с. 34].

НЕПОДЛИННЫЕ ВЕЩИ КАК СРЕДСТВО МОДЕЛИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ

Сегодня неподлинные вещи, принадлежащие к перечисленным феноменам, рассматриваются как ценные свидетельства истории кружева и, будучи встроенными в процесс осмысления культуры как целостной системы, как значимая часть культурного наследия. Как правило, повторы выполнялись в упрощенной, менее трудоемкой технике и имели иные формы. В результате не только имитировались уже существующие сорта кружева, но и создавались новые.

Бытование значительного количества подделок и имитаций разного рода на рубеже XIX—XX вв., когда «спрос на вещи... превышает предложения и провоцирует тем самым соблазн подделывания» [4, с. 73], было вызвано новой потребительской культурой этого времени. Желание бесчисленной массы соответствовать моде при небольшом бюджете спровоцировало имитации и фальсификации значительных оборотов не только кружева, но и пушнины, ювелирных изделий, дорогостоящей галантереи.

Умельцы подделывали перья экзотических птиц для дамских шляпок, с помощью анилиновых красителей получая из пера петухов, сорок и чаек фальшивые «марабу» и «эспри» любых цветов и оттенков. Красное дерево каркасов вееров и наверший ручек зонтиков заменялось дешевыми материалами, также подкрашенными анилином; драгоценный жемчуг в ювелирных украшениях имитировался с помощью воска и краски, бриллианты подменялись стразами, а самоцветы — цветным стеклом; третьесортный перламутр подкрашивался в модные яркие цвета. Дешевые хлопчатобумажные платки окрашивались в кремовый цвет, в результате чего получали некое внешнее подобие натуральной суровой шерсти. С помощью только что появившихся пластмасс бакелита и галалита успешно имитировали слоновую кость и черепаховый панцирь. Кость, рог и дерево после процедуры серебрения и золочения были неотличимы на глаз от драгоценных металлов.

Таким образом, обыватели получали возможность включить в свой костюм престижные предметы одежды, приобретенные по невысокой цене. Здесь тщательное и целенаправленное копирование моды

высшего общества было нацелено не на выполнение функций подлинника; оно выступало как средство моделирования желаемой культурной реальности.

Итак, в костюмологических исследованиях проблема подлинности может рассматриваться как непрерывная история намеренного введения потребителя (и, увы, исследователя) в заблуждение. Некоторые исторические периоды более чем другие обнаруживают тенденции такого рода. В то же время частные случаи создания подлинников, интерпретаций и подделок, рассмотренные с культурологической точки зрения, могут послужить не только к расширению событийного ряда истории костюма, но и выступить основой для конструирования культурного текста эпохи.

Список источников

1. *Бодрийяр Ж.* Пароли. От фрагмента к фрагменту. Екатеринбург : У-Фактория, 2006. 200 с.
2. *Фридендер М.* Об искусстве и знаточестве. Санкт-Петербург : Андрей Наследников, 2013. 248 с.
3. Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока : сб. статей. Москва : Государственный институт искусствознания, 2014. 230 с.
4. *Кононенко Е.И.* Подлинники, имитации, подделки на ближневосточном антикварном рынке // Оригинал и повторение. Подлинник, реплика, имитация в искусстве Востока : сб. статей. Москва : Государственный институт искусствознания, 2014. С. 71—93.
5. *Бирюкова Н.Ю.* Западноевропейское кружево XVI—XIX вв. в собрании Эрмитажа. Ленинград : Изд-во Гос. Эрмитажа, 1959. 68 с.
6. *Palliser F.B.* A History of Lace. London : Sampson, Low, Son and Marston, 1865. 460 p.
7. *Jourdain M.* Old Lace : A Handbook for Collectors. London : B.T. Batsford, 1908. 121 p.
8. О подделке старинных кружев // Модный свет. 1903. № 22. С. 231.
9. *Palliser F.B.* A History of Lace. New York : Courier Corporation, 1911. 536 p.
10. *Jackson F.N.* A History of Hand-made Lace. London : L. Upcott Gill ; New York : Charles Scribners Sons, 1900. 245 с.
11. *Pavoni R.* Reviving the Renaissance : The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 281 p.
12. *Ojetti U.* L'arte nell'Esposizione di Milano: note e impressioni. Milano : Treves, 1906. 207 p.
13. *Davanzo P.D.* Cinque secoli di merletti europei: i capolavori. Burano : Consorzio merletti di Burano, 1984. 381 p.
14. *Lowe E.L.* Chats on Old Lace and Needlework. London : T. Fisher Unwin, Ltd ; New York : F.A. Stokes Company, 1919. 386 p.
15. *Warnick K., Nilsson Sh.* Legacy of Lace. New York : Crown Publ., 1988. 186 p.

16. Новые моды. Берлин // Модный свет. 1902. № 29. С. 296.
17. Scofield E., Zalamea P. 20th Century Linens and Lace : A Guide to Identification, Care, and Prices of Household Linens. Atglen : Schiffer Publishing, 1995. 208 p.
18. Фридлендер М. Знатоки искусства. Москва : Дельфин, 1923. 43 с.

CULTURAL HISTORY OF COSTUME: LACE AS TERRA INCOGNITA

BELLA L. SHAPIRO

Russian State University for the Humanities, 6, Miuskaya Sq., Moscow, 125993, Russia
E-mail: b.shapiro@mail.ru

Abstract. *This article considers the problem of original as “Terra Incognita” in the cultural history of costume. The starting point here is a special case in the studies of costume theory. It is the cultural matrix of the West European lace – an insufficiently explored question in the context of the problem of prototype and its repetitions. The cultural text, provided by research object, is analyzed from the standpoint of authenticity and continuity of deposits. The study is focused on appeal to the history of Belle Époque. At that time, carefully reproduced Renaissance forms and their numerous interpretations were put into active circulation. It is noted that the imitative works of that time can be represented on a conventional scale related to their level of independence. They are replications, interpretations with varying degrees of liberty, and fakes. Along with the history of lace, there are studied various kinds of repetitions in other subject areas of costumology. The article identifies the conditions in which inauthentic things can have a certain cultural value, defines their role in the formation of “imitative” costume. The study concludes that special cases, considered from the culturological point of view, can not only extend the event-series of the history of costume, but also serve as the basis for constructing cultural text of the era.*

Key words: cultural studies, art culture, authenticity problem, prototype, Belle Époque, cultural history of costume, history of lace.

Citation: Shapiro B.L. Cultural History of Costume: Lace as Terra Incognita, *Observatory of Culture*, 2017, vol. 14, no. 5, pp. 578–584. DOI: 10.25281/2072-3156-2017-14-5-578-584.

References

1. Baudrillard O. *Passwords. From Fragment to Fragment*. Yekaterinburg, 2006, 200 p. (in Russ.).
2. Friedländer M. *On Art and Connoisseurship*. St. Petersburg, 2013, 248 p. (in Russ.).
3. *Original and Repetition. The Original, Replica, Imitation in the Art of the East: collected articles*. Moscow, 2014, 230 p. (in Russ.).
4. Kononenko E.I. Originals, Imitations, Fakes in the Middle East Antiquarian Market, *Original and Repetition. The Original, Replica, Imitation in the Art of the East: collected articles*. Moscow, 2014, pp. 71–93 (in Russ.).
5. Biryukova N.Yu. *The Western European Lace of the 16th–19th Centuries in the Hermitage Collection*. Leningrad, 1959, 68 p. (in Russ.).
6. Palliser F.B. *A History of Lace*. London, 1865, 460 p.
7. Jourdain M. *Old Lace: A Handbook for Collectors*. London, 1908, 121 p.
8. On Falsification of Vintage Lace, *Fashionable Society*, 1903, no. 22, p. 231 (in Russ.).
9. Palliser F.B. *A History of Lace*. New York, 1911, 536 p.
10. Jackson F.N. *A History of Hand-made Lace*. London, New York, 1900, 245 p.
11. Pavoni R. *Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration*. Cambridge, 1997, 281 p.
12. Ogetti U. *L'arte nell'Esposizione di Milano: note e impressioni*. Milano, 1906, 207 p.
13. Davanzo P.D. *Cinque secoli di merletti europei: i capolavori*. Burano, 1984, 381 p.
14. Lowes E.L. *Chats on Old Lace and Needlework*. London, New York, 1919, 386 p.
15. Warnick K., Nilsson Sh. *Legacy of Lace*. New York, Crown Publ., 1988, 186 p.
16. New Fashions. Berlin, *Fashionable Society*, 1902, no. 29, p. 296 (in Russ.).
17. Scofield E., Zalamea R. *20th Century Linens and Lace: A Guide to Identification, Care, and Prices of Household Linens*. Atglen, 1995, 208 p.
18. Friedländer M. *The Art Connoisseur*. Moscow, 1923, 43 p. (in Russ.).