LE TEMPS DES MODES

Александр Васильев

Этюды о моде и стиле

АНФ
Глагол

LE TEMPS DES MODES

www.skladchina.com

Александр Васильев

Этюды о моде и стиле

3-е издание

www.skladchina.com

Москва
Альпина нон-фикшн
Глагол
2010

УДК 82-3;687.016
ББК 84(2Рос=Рус);37.24-2
В19

Васильев А.А.
В19 Этюды о моде и стиле / Александр Васильев. — 3-е изд. М.: Альпина нон-фикшн; Глагол, 2010. — 560 с. + 32 с. вкл.

ISBN 978-5-91671-059-5

В книгу вошли статьи и эссе знаменитого историка моды, искусствоведа и театрального художника Александра Васильева. В 1980-х годах он эмигрировал во Францию, где собрал уникальную коллекцию костюма и аксессуаров XIX–XX веков. Автор рассказывает в книге об истории своей коллекции, вспоминает о родителях, делится размышлениями об истории и эволюции одежды. В новой книге Александр Васильев выступает и как летописец русской эмиграции, рассказывая о знаменитых русских балеринах и актрисах, со многими из которых его связывали дружеские отношения. «Этюды о моде и стиле» написаны ярко и очень живо, что делает эту книгу доступной самой широкой читательской аудитории.

УДК 82-3;687.016
ББК 84(2Рос=Рус);37.24-2

ISBN 978-5-91671-004-5
(серия «Le Temps des Modes»)
ISBN 978-5-91671-059-5

www.skladchina.com

Содержание

От автора 9

РУССКИЙ СТИЛЬ

Русское лицо XX века 15
Русская мода в Париже 46
Театральные художники русской эмиграции 56
Русский Константинополь 71
Кабаре, кабаре... Людмила Лопато и другие 79
Беженки 95
Мода сталинской Москвы 102
Куда идет русская мода? 136

РУССКИЕ ДИВЫ

«Терпсихора пакетботов».
Жизнь и легенда Анны Павловой 143
Храбрая Мита. Суламифь Мессерер 177
Красавица Бакланова 180
Мимолетное виденье. Наталья Красовская 211
Стоящая на облаке. Нина Вырубова 217
Черная жемчужина русского балета.
Тамара Туманова 227
Чарующая Фроман 238
Печальная муза танца. Ольга Спесивцева 248
Наталья Эрн: «Я себя чувствую русской» 253

www.skladchina.com

Содержание

МУЖСКОЙ ВЗГЛЯД

Волшебник Эрте 267
Дух Диора 274
Одевавший королев. Пьер Бальмен 284
Живописец моды. Луи Феро 291
Переливчатый талант Джанни Версаче 296

РОДНОЕ

Мой папа 303
«Трель соловья в оправе Фаберже». О маме 316
Застывшее время. Имение Гулевичей в Литве 330

ЗАПИСКИ ИСТОРИКА МОДЫ

Как это начиналось 337
Эпоха в волшебной шкатулке 340
Бисер в старинном и современном рукоделии 344
Пальмы на память, или Этнический интерьер вчера и сегодня 350
Китайщина 359
Корсеты 362
Веера в России 367
Элегантный талант Дмитрия Бушена 380
Жизнь среди листьев 386
Мода на тело 391
Пляжная мода 402
Летний загар 408
Стильная жизнь вчера и сегодня 411
Наряды новых богов. Мужская мода 1990-х 417
Возвращение гламура 426
Кино и мода 436
Агония Высокой моды 445

www.skladchina.com

Содержание

ПИСЬМА В ЖУРНАЛ «VOGUE»

Мои игрушки 451
Перламутровые слезы 453
Жертвы моды 457
В лавке древностей 459
Под каблуком 461
Меховая история 464
Собаки! 467
Хрустальная мечта 470

ГОРОДА И СТРАНЫ

Путевые заметки о поездке по Закавказью и в древнюю столицу Армении — город Ани 475
Русский Шанхай 487
Киев в оранжевых тонах 490
Алтайская мода 494
После бала. Гонконг 497
Дальний восторг 500
Костромской веер 505
Эльдорадо 510
Сказочная Венеция 514

ШПИЛЬКИ ХАЛИНКИ ДОРСУВНЫ

Кринолины к полднику 522
Розовое на все случаи жизни 523
Вопль о каблуках 524
Конец года 526
Искусство веера 527
Брунейская интрига 529
Моя новая жизнь 530

www.skladchina.com

Содержание

Антуанетта и овечки	531
Улетая в космос	533
Норку я больше не ношу	534
Новогодняя ночь	535
Кохинор	537
Хабанера	538
Планы на будущее	539
Все еще цветочки	540
Мнение Рейна	541
Как важно быть богатой	543
Соблазнившая президента	544
Война круассанов со спагетти	545
Новое о Боссе	547
Лили Марлен	548
Потом кружева, словно пена...	549
Прошлым летом, или Медовый месяц	550
Указатель имен	553

www.skladchina.com

ОТ АВТОРА

www.skladchina.com

Дорогие читатели! Перед вами – необычная книга. Она составлена из моих исторических и аналитических статей, посвященных моде и костюму, русскому стилю, интерьерам, истории эмиграции, балету и театру. Словом, всему тому, чему я отдал вот уже четверть века своей жизни.

Профессиональную журналистскую деятельность я начал более 20 лет назад в Париже, куда эмигрировал в 1982 году. В знаменитом русскоязычном еженедельнике «Русская мысль» на протяжении нескольких лет исправно печатали мои статьи о русской моде в Париже, русском Константинополе, о знаменитом Эрте, о русских балеринах и многом другом. Успех среди читателей окрылил меня, и эти статьи стали перепечатывать в руских газетах Америки, Аргентины и Австралии. Но лишь

в 1990-е годы я смог наконец вернуться своим творчеством в Россию, где моими статьями заинтересовались сначала журналы «Театральная жизнь» и «Театр», а потом и первые глянцевые издания постперестроечного периода – «Красота», «Империал» и множество иных.

Когда с середины 1990-х годов в Москве стали выходить русскоязычные издания знаменитых западных журналов мод – «Harper's bazaar» и «Vogue», меня также пригласили для них писать. Так на протяжении нескольких лет я был парижским корреспондентом «Harper's bazaar» и ежемесячно публиковал в нем свои, ставшие в мгновение ока знаменитыми фельетоны о моде под псевдонимом Халинка Дорсувна. Знайте, что это был вымышленный персонаж лишь отчасти – я долгие годы дружил в Париже с Халинкой, бывшей в 1928 году звездою в «Folies Bergeres». По словам многих современных отечественных журналистов моды, статьи в этом жанре были для них школой профессионального мастерства. В 1998 году в Москве вышло первое издание моей книги «Красота в изгнании», которая не только стала чрезвычайно популярной, но и принесла мне мировое признание как историка моды.

В то же время с появлением в Москве журнала «Vogue» его главный редактор, старинная подруга нашей семьи Алена Долецкая, пригласила меня на работу в это издание, для которого я написал ряд материалов. В течение полутора лет я был парижским корреспондентом «Vogue», работа для которого меня очень многому научила. В этом сборнике мы публикуем несколько статей этого периода.

Вслед за «Vogue» множество изданий в России возжелали печатать статьи о моде и стиле. В 2005–2006 годах я был колумнистом газеты «Из-

вестия». Теперь мои статьи регулярно печатают в журналах «Ностальгия», «Gala – Биография», «Мезонин» и даже «Time Out». Так как временной разброс моих статей был очень велик и многие издания стали библиографической редкостью, мой добрый знакомый, Александр Шаталов, предложил собрать их в одной книге. И я очень благодарен ему за эту идею, которая, должно быть, вызовет у вас живой интерес из-за редкости уникального исторического материала о моде, стиле и истории в них затронутого. Мы надеемся, что вы полюбите этот сборник так же, как уже однажды полюбили мои другие, богато иллюстрированные альбомы и серию «Мода в открытках». А новые публикации мы пытаемся с регулярностью размещать и на моем сайте www.vassiliev.com.

Приятного чтения!

Искренне ваш
Александр Васильев

www.skladchina.com

www.skladchina.com

РУССКИЙ СТИЛЬ

www.skladchina.com

www.skladchina.com

РУССКОЕ ЛИЦО XX ВЕКА

www.skladchina.com

На протяжении прошлого, XX века лицо и фигура россиянок претерпели множество драматических изменений.

Все началось весьма невинно и романтично. В девятисотые годы культура и искусство в России вступили в замечательную пору, названную позднее Серебряным веком.

Начиная с 1905 года происходят существенные изменения в каноне женской красоты. Общественное мнение подготавливалось к волне интереса и даже преклонения перед античным миром, которое началось в моде, прическе, интерьере и архитектуре, придя к кульминации в неоклассических балетах Михаила Фокина для дягилевской антрепризы.

Париж направил взгляды модниц всего мира на гардеробы и коллекции драгоценностей знамени-

тых актрис и красавиц полусвета, прозванных «большими горизонталками», открытки с изображениями которых расходились по всей России десятками тысяч. Русские журналы писали о стоимости их бриллиантов. В Петербурге и Москве появились свои, отечественные звезды сцены, за туалетами которых публика пристально следила, наряды и драгоценности которых обсуждались в прессе. Им подражали, их боготворили!

Сложные прически стиля модерн были неразрывно связаны со всем женским силуэтом, составляя с ним гармоничное целое. На их развитие огромное влияние оказал ориентализм, и особенно увлечение всем японским, характерное для конца XIX века. Такую прическу закалывали шпильками волнистой формы из целлулоида под темную или светлую черепаху, в нее вставляли гребни с извилистым рисунком модерн. А прически для больших приемов и аристократических балов убирались драгоценными диадемами, длинными жемчужными нитями, а также декоративными заколками в виде бабочки из перламутра на пружинках, заставлявших крылья «порхать» при малейшем дуновении ветра.

В 1900-е годы особенно сильно ценилась мертвенная бледность лица. Кожу тщательно оберегали от солнечных лучей, избегая «простонародного» загара. Косметикой пользовались умеренно, не прибегая к ярким цветам и жестким линиям.

Положение сильно изменилось после 1909 года под влиянием «Русских сезонов» в Париже и гастрольных показов в России парижского Дома моды Поля Пуаре в 1911 году. Сложившийся под его влиянием силуэт дамского платья был вдохновлен неоклассическими мотивами: с завышенной линией талии – ампир, подчеркнутой широким кушаком,

рукавами-кимоно и узкой юбкой с треном в два шва – один спереди, а другой сзади.

Следующим этапом в изменении силуэта и упрощении кроя женских платьев, а также в создании нового макияжа стали модели, созданные в 1913 году художницей Натальей Гончаровой. Великий русский импресарио Сергей Дягилев так описывал эти ее работы: «Она создала моду на черно-белые и оранжево-синие платья-рубашки. Она стала рисовать цветы на лице. И вот, вслед за Натальей Гончаровой, аристократки и представительницы богемы стали выезжать в санях с лошадками, домиками и слониками, нарисованными на щеках, лбу или шее». Сергей Дягилев сообщает о московских модницах 1913 года, которые усеивали лицо изображениями жемчужин и кинжалов, а сама Наталья Гончарова покрывала свое лицо ультрамариновым тоном, скрывавшим естественные черты ее лица.

Первая мировая война не сразу внесла радикальные изменения в русскую моду. В 1915 году в связи с почти полным исчезновением корсета появилась мода на широкую талию с поясом-кушаком, которая создавала менее утянутый и более прямой силуэт женской фигуры. В годы войны все чаще слышались упреки мужчинам и призывы к женщинам достигнуть равноправия. Женщины стали значительной рабочей силой – сестрами милосердия, кондукторами, телеграфистками и классными дамами не только в России, но и повсюду в Европе. Современники отмечали эту замечательную перемену в русских женщинах, когда из бывших рабынь они становились «величавыми госпожами». В эпоху 1914–1917 годов сформировался новый образ русской женщины – красавицы и патриотки. В этой перемене большую роль сыграла эстетика Художественного театра, осно-

ванная на уважении к профессии и этическим нормам искусства.

Таким образом, в предреволюционную пору в России складывается тип звезды сцены и звезды экрана, в котором талант, внешние качества и элегантность актрисы стали играть равноценные роли. Эта традиция в России сохранилась на долгие десятилетия и отчасти дошла до нашего времени. Безусловной царицей русского кинематографа в те годы была Вера Холодная-Левченко, образ которой стал бессмертным в русской культуре и имя которой, несмотря на краткость карьеры, да и всей ее жизни, записано на скрижалях отечественной истории. Она была настолько знаменита, что некоторые хитрости дамского туалета были названы в ее честь. Так возникли туфли, шляпы, прически а-ля Вера Холодная. Другими знаменитыми «немыми музами», распространительницами новых модных веяний среди широких слоев горожан были красавица Вера Каралли, прима-балерина Большого театра, прославившаяся в немых кинофильмах, киноактрисы Наталья Лисенко, Наталья Кованько, Зоя Карабанова и муза Игоря Северянина – Лидия Рындина. На сцене звездами вкуса и красоты были Мария Ведринская, Ольга Гзовская, Алиса Коонен.

Во время Первой мировой войны началась мода на высокие «каскообразные» прически в стиле времени, часто заколотые на макушке большими, косо посаженными гребнями из черепахи или целлулоида, что соответствовало модным тогда иберийским мотивам, принесенным в Россию все ширившейся волной тангомании. Макияж в России стал более заметным, стиль вамп нашел своих поклонниц в предреволюционные годы.

События 1917 года и большевистский переворот привели к обнищанию и уничтожению старой рос-

сийской элиты – главных потребителей моды и косметики. Пришедший им на смену «революционный» стиль был чужд тонкостей и изящества. Он тяготел к прямолинейной грубости, свойственной коммунистической морали. Лишь с приходом НЭПа в 1921 году появляется на короткое время новый класс потребителей моды – мелкая торговая буржуазия и их жены, часто воспитанные в низкопробных мещанских традициях городских низов старой России. Кумирами нового общества становятся не аристократки, а звезды советского немого кино с утрированным гримом и гротесковыми прическами. Известными актрисами и красавицами, модными в те годы и сводившими с ума мужчин, были Белла Белецкая, Анель Судакевич, Ольга Бакланова, Анна Стен, Софья Магарилл, Вера Малиновская, Анна Кобзарева, Ната Вачнадзе, Тамара Кемарская, Ольга Жизнева. Их привлекательные образы противопоставлялись избранницам пролетариата, одетым в скромные ситцевые платья и с красными косынками на головах.

Главной причиной коренного изменения кроя и формы модного женского платья в 1920-е годы стала эмансипация женщин, о которой мы уже говорили. Женщины активно вовлекались в общественную трудовую деятельность. И это неизбежно отразилось на силуэте костюма. Появился и вошел в моду новый тип платья, больше похожего на рубашку прямого покроя без талии. Такой силуэт спрямлял женскую фигуру, скрадывая грудь, талию и бедра, и придавал женщине, как тогда казалось, большую моложавость.

К середине 1920-х годов стала заметной тенденция укорачивания длины платьев и юбок. Эта мода продержалась на территории СССР дольше, чем в Европе и Америке, и даже перекочевала в следую-

щее десятилетие. Отчетливо заметным стал в то время в нашей стране интерес женщин и к стилю, который десятилетия спустя получил название «унисекс». В этом определенно была видна перекличка с парижской линией «la garçonne». В Советской России эта мода принимала сплошь и рядом совершенно курьезные формы, что проявлялось в новых «революционных» прическах, заимствовании мужских головных уборов, обуви, галстуков, рубашек и даже брюк.

Упрощение отношений между мужчинами и женщинами, связанное отчасти и с большим жилищным кризисом в стране, желание бороться до победного конца с «буржуазными пережитками и мещанством» в новом обществе создали почву для уникального явления советской моды 1920-х годов, знаменитого общества «Долой стыд». Его приверженцы обоих полов расхаживали по улицам крупных городов нагишом, лишь изредка прикрываясь транспарантами. Французский аналитик А. Терне, живший в России в начале 1920-х годов, в своей нашумевшей книге «В царстве Ленина» рисует мрачную картину внешнего вида граждан страны: «В Совдепии большинство населения ходит оборванным, разутым, в самых невероятных нарядах. Действительно, все прежнее платье распродано или износилось, денег на приобретение нового нет, а получение через распределитель от казны вещи равносильно примерно выигрышу 200 тысяч в прежнее время в государственной лотерее».

В ту пору активно обсуждался вопрос о том, какой быть пролетарской моде. Многие художники ратовали за создание своего рода униформы для мужчин и женщин, близкой к рабочей спецодежде. Так, известный театральный художник Георгий Якулов писал в 1926 году: «Во что же выльется в конечном

итоге стиль советского платья? Последнее, безусловно, должно будет подойти в значительной мере к типу рабочей прозодежды и удалиться от буржуазной вычурности и парикмахерской моды. Костюм граждан и гражданок должен быть скроен возможно просто и удобен для движения».

Начиная с 1932 года власть в Стране Советов полностью сосредоточивается в руках тоталитарного правителя, мрачного тирана Иосифа Сталина. Опустившийся на границах железный занавес отрезал СССР от мировых центров моды, заставив ее вариться в собственном соку, лишь изредка обогащая едва заметным дуновением модных веяний извне, доносившихся благодаря лентам заграничного кинематографа, иллюстрациям, перерисованным из европейских цензурованных изданий, или редким привозным изделиям из соседних стран – Польши, Прибалтийских республик, Бессарабии или Маньчжурии.

Пытаясь создать на всей территории СССР «колонию образцового порядка», правящая коммунистическая партия во главе со Сталиным сначала выкорчевала все, что могло связывать с дореволюционным прошлым старой России. Современник этого периода французский писатель Н.А. Базили, автор книги «Россия под советской властью», так описывает исторический катаклизм, обрушившийся на страну: «Страшнейшим шквалом, скосившим массу жизней и уничтожившим неизмеримое количество самых разнообразных ценностей, обрушилась большевистская эпоха на Россию. Она совершенно перевернула старые общественные отношения и выбросила наверх новые социальные пласты. Конечно, созданное ею новое общество не стало “бесклассовым”, как о том неустанно твердят советские вожди, и грядущая эволюция внутренних отношений СССР

может привести только к дальнейшей социальной дифференциации советского населения и содействовать укреплению той "советской общественности", которая будет поддерживать власть "вождя"».

Сколько ни старались коммунисты оградить советскую женщину от западного влияния моды, все же им до конца сделать это не удалось. Так, даже в годы жесточайшего террора 1930-х годов наши модницы умудрялись шить себе подобие скроенных по косой нитке длинных платьев, доставали меховые горжетки, носили модный волнистый перманент, красились в блондинок и выщипывали брови.

Однако борьба с западным влиянием носила все же массовый и жестокий характер. Физическое уничтожение огромного числа мужчин привело к тому, что строительство социализма в отдельно взятой стране стало немыслимым без применения женского физического труда. Вот почему сталинская партия 1930-х годов заставляла женщин систематически заниматься спортом и, подобно тому как это делалось в нацистской Германии, заботиться о своей гигиене – вовсе не из личных или семейных интересов, а во славу тоталитарного режима.

Включению распространившегося к тому времени в Европе нового, длинного и более женственного силуэта в советский быт препятствовала также острая нехватка тканей в магазинах. К тому же стремление одеться модно означало бы одеться на иностранный лад, что с опасной подозрительностью истолковывалось партийным руководством. В 1930-х годах Сталин и его приспешники бдительно искали внешних и внутренних врагов, вредителей и диверсантов. Быть одетыми, как иностранцы, могло стоить нескольких лет тюремного заключения, с такой же опасностью было связано и увлечение иностранной музыкой, заграничной

литературой или кино. В тюрьму можно было попасть за присланные посылкой из Америки шелковые чулки, губную помаду или флаконы духов. Поэтому неудивительно, что приезд в Москву парижанки Эльзы Скиапарелли в 1935 году не оказал никакого влияния на советскую моду.

Образ советской женской красоты 1930-х годов был предопределен говорящим кино. Как это часто бывает при тоталитарных режимах, партийное руководство способствовало выдвижению нового женского типажа на киноэкране, такого, который бы олицетворял идеальную красоту и образ для подражания всеми советскими женщинами. Как ни удивительно, постепенно это место на экране заняла очень талантливая, музыкально одаренная московская актриса Любовь Орлова, бывшая солистка Музыкального театра К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко.

В то же время, воспользовавшись первой представившейся возможностью, из СССР на Запад эмигрировали многие советские звезды немого кино прошлого десятилетия, в частности Вера Малиновская, Ольга Бакланова, Анна Стен и Валерий Инкижинов.

Сегодня трудно осознать степень вмешательства ЦК партии во главе со Сталиным в каждодневную жизнь советского человека в 1930-е годы. Неудивительно, что, вторгаясь в такие области, как производство косметических средств или легкая промышленность, партийные деятели всегда оказывались профанами в данной области, они заведомо не могли поднять подобные производства на уровень мировых стандартов того времени.

А ведь проблема, связанная с отсутствием косметики, сильно беспокоила советских модниц в то время. Парфюмерией торговали специальные мага-

зины под вывеской «ТЭЖЭ» (трест «Жир-кость»). Трестом руководила жена Молотова Полина Жемчужина, впоследствии репрессированная. Тогда был сочинен забавный стишок на эту тему:

На глазах ТЭЖЭ,
На губах ТЭЖЭ,
На щеках ТЭЖЭ.
А целовать-то где же?

Высокие цены на косметические продукты при их одновременном недостатке заставляли модниц пользоваться подручными средствами, например изготавливать тушь для ресниц из смеси черного гуталина и серого банного мыла; она заставляла плакать целое поколение советских женщин. А для домашнего приготовления пудры наши модницы использовали смесь из одеколона, мела и гуаши. Брови регулярно выщипывались и подбривались бритвой, помаду старались купить в магазине ТЭЖЭ, но лака для ногтей в продаже не было – он был заграничной новинкой.

В первую половину 1930-х годов во всем мире наблюдается мода на волнистые прически с косым пробором. При этом ни «железный занавес», ни партийные запреты так и не смогли приостановить в ту эпоху повальную моду на блондинок, которая пришла с экранов благодаря шведско-американской актрисе Грете Гарбо. Фильм «Королева Кристина» с ее участием был показан на Московском кинофестивале в 1935 году. Стиль прически и грима Греты Гарбо, правда, существенно измененный и упрощенный, стал визитной карточкой для таких звезд советского кино, как Любовь Орлова, Мария Ладынина, Зоя Федорова, Елена Мельникова, Янина Жеймо, Ада Войцик, Тамара Макарова.

Новый женский силуэт сороковых годов начал складываться уже с началом Второй мировой войны в 1939 году. Стали распространенными подкладные плечики, придававшие женщине более мужественный, даже героический образ. Покрой приподнятого и присборенного рукава был взят из викторианской эпохи, популярной в кинолентах и театральных постановках конца тридцатых годов. Из довоенных немецких фильмов пришел рукав-фонарик, традиционный элемент немецких тирольских и баварских платьев с непроизносимым названием «дирндл». Затянутая талия, часто подчеркнутая ремнем или присобранная на резинке, контрастировала с укороченной, по сравнению с тридцатыми годами, юбкой, слегка расклешенной и заложенной складками. Отсутствие чулок во время войны некоторые женщины компенсировали оригинальным способом: темным карандашом на голой икре прочерчивалась линия, напоминавшая шов на чулке.

В период 1940-х годов папироса и сигарета стали спутником жизни многих женщин, и модели, изображающие курящих женщин, становятся обычным явлением в скромных модных публикациях того времени.

Самой популярной прической становятся волосы по плечи длиной, слегка начесанные и подвитые надо лбом и на концах, а на затылке порой убранные в сеточку. Эта прическа военного времени вместе с обувью на платформе удлиняла фигуру, которая представала еще более вытянутой благодаря тюрбану, делавшемуся из шарфика или платка. Эти прячущие волосы тюрбаны при отсутствии во время войны элементарных моющих средств оказались как нельзя более кстати.

В период войны изменилось и направление в косметике, особенно под влиянием «трофейных» жур-

налов и кино. В моду вошла темно-красная губная помада. Ею, под влиянием голливудских фильмов и образа американской кинозвезды Джоан Кроуфорд, широко красились губы с «заездом домиком на верхнюю губу». Брови практически полностью выщипывали и подводили дугой довольно высоко. В сороковые годы вошли в моду накладные ресницы.

Сильное влияние на распространение новой моды, грима и причесок и вообще современного образа красоты оказывало советское кино, которое продолжали снимать на эвакуированных в Среднюю Азию центральных киностудиях. Любимицей публики оставалась все та же Любовь Орлова, создавшая еще до войны, в 1940 году в кинофильме «Цирк», незабываемый образ Марион Диксон, американской цирковой артистки. В быту знаменитая отечественная кинозвезда носила волосы, убранные на затылке в тореадорскую сеточку, связанную из синели, что считалось особенно модным в те годы. Вместе с ней огромной популярностью пользовались такие красавицы – символы военной эпохи, как Валентина Серова, Людмила Целиковская, Валентина Кибардина, Лидия Смирнова, Татьяна Окуневская. Циркулировавшие и на фронте, и в тылу их маленькие фотографии как бы суммировали образы любимых женщин той поры. Так, в советской моде появились веселые блондинки с невыдуманными ресницами и голубыми глазами. Постепенно вошло в употребление выражение: «Ничто так не красит женщину, как перекись водорода».

Любимицей советского кинозрителя тех лет была молоденькая, музыкально одаренная звезда американского кинематографа Дина Дурбин, прославившаяся в фильмах «Сестра его дворецкого» и «100 мужчин и одна девушка». Естественно, ей подражали и в одежде. Кроме нее очень полюби-

лась эмигрантка из Эстонии Милица Корьюс, игравшая главную героиню в фильме «Большой вальс», который советские люди смотрели по многу раз. В послевоенное время на советских киноэкранах долго демонстрировалась «трофейная» кинокартина 1933 года «Дама с камелиями» с Гретой Гарбо в главной роли, которой стали восхищаться. Из немецких кинозвезд «трофейной» эпохи на моду и образ женской красоты повлияла знаменитая кинодива Третьего рейха шведка Зара Леандер, известная по фильму «Дорога на эшафот», а также популярная при Гитлере венгерская каскадная актриса Марика Рек, снимавшаяся в знаменитом фильме «Девушка моей мечты». Еще одной запомнившейся советским зрителям актрисой новой эпохи была австрийская кинозвезда Франческа Гааль, снимавшаяся в очень популярных тогда в нашей стране фильмах «Петер» и «Маленькая мама». Она приезжала в сороковые годы в СССР.

Весьма важным событием в развитии советской моды стала кратковременная война с империалистической Японией и связанный с нею приток в комиссионные магазины огромного количества дальневосточных товаров. Появляется модный покрой рукава «японка» с небольшими подкладными плечиками. Владимир Высоцкий пел об этом времени:

У тети Зины кофточка
С драконами да змеями –
А у Попова Вовчика
Отец пришел с трофеями.

Трофейная Япония,
Трофейная Германия:
Пришла страна Лимония –
Сплошная чемодания.

Для фотосессий тех лет нередко привлекали знаменитых артисток. Так, для коллекции шляпок работы ателье Гума в 1945 году сфотографировалась сопрано Большого театра Наталья Шпиллер. Одной из известных фотомоделей того периода была актриса Галина Суворова. Популярный «Журнал мод», возобновленный в 1948 году, выходил тиражом в 22 тысячи экземпляров, а первый номер его вышел с портретом киноактрисы Тамары Макаровой на обложке.

Окончание Второй мировой войны вообще было связано в моде с небывалым притоком трофейных платьев, мехов и косметики. Однако в СССР эйфория подражания западным образцам длилась очень недолго.

5 марта 1946 года Уинстоном Черчиллем была произнесена его знаменитая речь в Фултоне (США), положившая начало холодной войне. Она нашла отражение и в моде. Примером тому может служить кинокартина «Встреча на Эльбе», в которой Любовь Орлова, изысканно одетая согласно «трофейной» моде, играла сугубо отрицательную американскую шпионку, а знаменитая комедийная киноактриса Фаина Раневская – жену американского офицера, коллекционирующую в Европе произведения старого искусства. После сдержанного допуска стильной, открыто декольтированной женской одежды начался долгий, длившийся до самой смерти Сталина в 1953 году период художественного застоя в советской моде, вызванного идеологическими соображениями и полной изоляцией от Запада.

Противостоянию западному образу женской красоты и моды была посвящена статья в журнале «Советская женщина» (№ 2 за 1949 год): «Мы хотим быть одетыми красиво, по-нашему. Неужели совет-

ские художники-моделисты не в состоянии создать нам стиль костюма удобный, красивый и полностью соответствующий культуре нашего социалистического общества? Не надо забывать, что у нас нет "дам из общества"; советские женщины должны быть красиво и удобно одеты везде – на работе, в театре, в гостях и на улице. Пусть любуются нашими костюмами и подражают нам женщины других стран». Это «читательское обращение» в журнал поддержала председатель ЦК профсоюза работников трикотажной и швейной промышленности М.М. Каганович – жена сталинского наркома – и потребовала, чтобы модели костюмов соответствовали культуре «нашего социалистического общества».

Однако уже в послевоенный период в СССР спонтанно возникло движение молодежной моды, названное «стиляжничеством». Оно шло вразрез с государственной политикой, направленной против «космополитизма» и «низкопоклонства перед Западом». Тем не менее «стиляги» обоих полов старались следить за указаниями последней западной моды и беспрекословно следовать им, что выражалось в появлении нижних юбок из нового материала – нейлона, высоких платформ на женской обуви, взбитых «коком» волосах надо лбом у мужчин, яркой косметике – у женщин и особенно в новых вкусах в танцах и музыке. Проникший к нам на исходе американской моды танец буги-вуги вызвал море критических статей и фельетонов, особенно в сатирическом журнале «Крокодил». Осужденные прессой и широкой общественностью, девушки-стиляги оказались настоящими «жертвами моды» послевоенного времени. Идя наперекор официальному стилю, они помогли привиться в последующее время новым модным направлениям.

Наступившее после смерти тирана в 1953 году десятилетие прошло под знаком десталинизации советского общества, которая постепенно привела к так называемой хрущевской оттепели. Был слегка приподнят железный занавес для ограниченных контактов с внешним миром. Советские балетные труппы получили возможность гастролировать за границей, что привело к появлению первых предметов иностранного ширпотреба на черном рынке. Показ художественных фильмов «заграничного производства» позволил зрителям поближе познакомиться с новинками моды и стилем жизни в других странах, перенять многое прямо с экрана.

Главным модным силуэтом у женщин первой половины пятидесятых годов оставался силуэт военного времени. Он по-прежнему оставлял место большим подкладным ватным плечикам, мужского и военизированного покроя жакетам и узким юбкам, чуть закрывавшим колено. Отсутствие не то что глубоких, но даже и небольших декольте подчеркивало статичность и величие советских женщин той эпохи, как нельзя более подходивших к монументальному архитектурному стилю того времени – сталинскому ампиру.

Заметное отсутствие сексапильности в советской моде пятидесятых годов ощущалось на протяжении всего десятилетия. Американский журналист Джон Гюнтер, побывавший в 1957 году в СССР, писал: «Создателю моды непросто придумать что-то захватывающее, так как тут не может быть и речи о глубоких вырезах или просто голых плечах».

К началу пятидесятых годов все еще ощущалась острая нехватка большинства предметов одежды. Доставшиеся после войны трофейные вещи из разрушенного Кенигсберга или Тильзита пришли к тому времени уже в негодное состояние. Пробле-

ма летних туалетов последних лет сталинского режима также была очень серьезной для советской женщины. Для решения ее конструктор дамского платья К.И. Бойкова разработала в 1952 году выкройки пляжных туалетов. Вот как их описывала сама автор: «Мы хотим порекомендовать нашим читательницам нарядный и удобный костюм для пляжа: "платье-халат" и платье строгой формы с трусиками и лифчиком из однородной ткани». Дизайнер легких платьев Общесоюзного дома моделей Ф.А. Горленкова для того же сезона создала «платье строгой формы из непросвечивающих хлопчатобумажных тканей».

С сексапильностью женщин боролись не на жизнь, а на смерть! Но советские киноактрисы стали все же выезжать на международные кинофестивали. Так, красавица Алла Ларионова в 1952 году ездила на кинофестиваль в Венецию в платье, сшитом в ателье Мосфильма. В следующем году советская кинозвезда Инна Макарова ездила впервые в Чехословакию в нарядах, привезенных ей мужем из Аргентины эпохи Эвы Перон.

Создатели моды в СССР начали негласно, с соблюдением идеологической осторожности ориентироваться на западные журналы. Новые вещи заказывались портнихам или попросту шились дома. Советский обозреватель моды Илья Окунев писал в 1950 году: «Разумеется, экстравагантные, ультрамодные модели не находят у нас подражателей. У советских людей нет стремления во что бы то ни стало быть одетыми "модно". Не считается у нас зазорным и сходство в одежде, потому что в условиях социалистического общества одежда не служит признаком принадлежности к разным классам. Мы хотим, чтобы люди разного общественного положения, горожане и сельские жители одевались

в СССР одинаково хорошо». Альтернативой западной, упаднической моде, гриму и прическам представлялась мода стран «народной демократии». Именно таким образом «new look» («новый образ») Кристиана Диора окольными путями через страны Восточной Европы добрался и до нас.

Сегодня трудно вообразить, чего стоило этим легендарным красавицам пятидесятых годов поддерживать свой имидж и быть всегда хорошо и элегантно одетыми. Например, актриса Клара Лучко шила себе платья по иллюстрациям в модных журналах у московской портнихи Зои Васильевны Пономаревой, имевшей одну помощницу и работавшей на дому. Ткани она часто приобретала в комиссионном магазине напротив театра Маяковского в Москве, считавшемся тогда лучшим «секонд-хендом» в столице. Туда сдавали лишние вещи из своего гардероба жены советских дипломатов, работавших за границей. Киноактриса Мария Менглет, прославленная своими рысьими глазами, считалась русской версией Софи Лорен. Ее любимым источником вдохновения в области моды был магазин «Лоскут» возле Ваганьковского рынка. Алла Ларионова смогла поехать в 1956 году в Париж лишь в шубке из серого каракуля, отделанного котиком. При всей нужде и скромности запросов эти славные женщины производили вполне экзотический эффект, что в то время создало за границей расхожую фразу о русском народе: «Странные эти русские – в магазинах ничего нет, а на каждом есть все».

Лишь во время Всемирного фестиваля молодежи и студентов летом 1957 года тысячи советских девушек и юношей впервые увидели вблизи настоящих иностранцев, их диковинные, как тогда казалось, одежды, услышали их музыку, познакомились с их танцами. Туристические поездки в Москву

из-за границы были тогда недорогими, и множество молодых людей самых разных национальностей и взглядов устремились в Москву: «Мы только тогда и увидели, как выглядят люди, – вспоминает кинозвезда Наталья Фатеева. – Они поражали всех своей яркостью – индийские ткани, шотландские килты, латиноамериканские сомбреро, яркая одежда. Праздник этот для нас длился все лето».

С 12 по 16 июня 1959 года парижский Дом моды Кристиана Диора совершил историческую поездку в Москву. Показы проходили сначала в помещении резиденции посла Франции Мориса Дежана, а затем в спортивном клубе «Труд». Привезенная в Москву последняя коллекция по эскизам Ива Сен-Лорана вызвала огромный интерес у советских любителей моды. Двенадцать парижских манекенщиц дважды в сутки в течение пяти дней показывали москвичам сто моделей замечательного дома моды, имя которого в то время писалось по-русски как «Христиан Диор». Неудивительно, что во второй половине пятидесятых годов «new look» Диора восторжествовал и в советской моде. Ярко свидетельствует об этом эпизод показа моды в советском кинофильме «Девушка без адреса», в котором демонстрируются глубоко декольтированные тюлевые платья с широкими юбками-кринолинами в стиле Диора, а комедийная актриса Рина Зеленая играет гротескового искусствоведа дома моделей. «Советские женщины должны носить то, что мы внедряем!» – заявляет она. Подобное нарядное платье было сшито в Общесоюзном доме моделей одежды для Каннского фестиваля киноактрисе Кларе Лучко. Это платье французы прозвали «красной бомбой». На него ушло пятнадцать метров органди, что, впрочем, было обычной нормой для пышных платьев той поры.

Следует признать, что несколько оживившиеся в то время контакты с Западом сильнейшим образом повлияли на создание более гламурного облика советских красавиц, особенно на киноэкране. В те годы людей начинает волновать новое поколение советских молодых киноактрис, красота которых становится легендарной из-за отличающей их сильной сексапильности. Новыми кумирами становятся Алла Ларионова, Клара Лучко, Элина Быстрицкая, Ирина Скобцева, Инна Кмит, Ариадна Шенгелая, Екатерина Добронравова, Нелли Мышкова, Мария Стриженова, Майя Менглет. Заметное влияние на моду в стране оказала комедия Эльдара Рязанова «Карнавальная ночь» с юной Людмилой Гурченко в главной роли.

Десятилетие шестидесятых было ознаменовано «космической модой». Полеты Юрия Гагарина в 1961 году и первой женщины-космонавта Валентины Терешковой в 1963-м не только создали Советскому Союзу престиж сверхдержавы – соперницы США, но и ввели «космический стиль» в мировую моду. Он был утвержден в правах творчеством Пьера Кардена, Пако Рабанна и получил широкое распространение. Это отразилось в создании пластиковых сапог, синтетических тканей и модных «космических» шлемов. Особенно сильно эти мотивы были проявлены в коллекции «Космический век» у Андре Куррежа в 1964 году. Моднейшим «видом спорта» среди дам стало вращение хула-хупа вокруг талии, который делал из них отдаленное подобие планеты Сатурн.

Социалистическая экономика, основанная на плановом хозяйствовании, не позволяла по природе своей оперативно менять производственные стандарты, чтобы следовать за модой. Однако, как справедливо отметила искусствовед Л. Крамаренко

в 1964 году: «Загадочная, всемогущая мода рождается, будем откровенны, как и в прежние времена, в модных фирмах Парижа. Мы же, с одной стороны, стараемся приспособить эту моду к нашим условиям жизни и экономики, а с другой – все же не решаемся совсем оторваться от "Кристиана Диора". В результате этого сочетания появляется "советская мода"».

Удельный вес работавших женщин в народонаселении СССР 1960-х годов был самым высоким в мире. Но роль женщин в руководстве страной была сведена к ничтожному минимуму. Среди 175 человек, выбранных в состав ЦК КПСС на XXII съезде партии, женщин было лишь четверо: Гаганова, Николаева, Попова и Фурцева, а в составе населения женщин уже в шестидесятые годы XX века было на 20 миллионов больше, чем мужчин.

Это привело к огрублению, «омужичиванию» советской женщины. Женщины выполняли тяжелую физическую работу, научились сквернословить и пить. Из-за этого значительно снизилась рождаемость в стране, отдаленные последствия чего ощущаются и в наше время. Женщины, помимо тяжелой работы, были заняты домашним хозяйством, поисками продуктов питания, сопряженными с долгим стоянием в очередях, готовкой еды, шитьем и починкой одежды, стиркой и глажением, уборкой квартиры и часто отоплением ее, уходом за стариками и младенцами, воспитанием детей... Все эти дела оставляли им свободного времени, включая в него и сон, лишь девять часов в сутки. И почти ничего – на моду и красоту!

По воспоминаниям советской топ-модели Гали Миловской, работавшей в 1967 году на американском показе мод в рамках Международного фестиваля на ВДНХ (ныне ВВЦ), чувствовалась огром-

ная разница в методах фотосъемок моды по обе стороны железного занавеса: «У нас было всего несколько заученных поз, которые должны были демонстрировать детали платья. Вы примете позу. Фотограф оценит ее и, возможно, скажет: "Не двигайтесь, пока я заряжаю пленку", потом уйдет, вернется и вас сфотографирует». К 1966 году относятся знаменитые съемки Майи Плисецкой, выполненные американским фотографом Ричардом Аведоном для журнала «Vogue». Именно он совместно с Дианой Вриланд, главным редактором американского издания журнала в те годы, создал первый гламурный образ советский женщины на страницах западного глянцевого журнала.

Сквозь дыры в прохудившемся железном занавесе в Страну Советов проник новый женский силуэт – узкий, с обозначенной талией и юбкой, на два пальца закрывавшей колени. В первую половину шестидесятых в СССР оставался в силе запрет на мини-юбки, казавшиеся тогда верхом безнравственности. Впервые они были представлены в коллекции Общесоюзного дома моделей в 1967 году. В этом Доме моделей на Кузнецком Мосту был свой штат манекенщиц. Звездой поколения шестидесятых была брюнетка Регина Збарская, во втором браке – жена известного художника-нонконформиста Льва Збарского. Она прожила нелегкую жизнь, послужившую сюжетом недавнего телевизионного фильма. Другая советская красавица и манекенщица Мила Романовская, выйдя замуж за известного художника Юрия Купера, эмигрировала в Израиль, а затем работала в Лондоне на «Би-би-си». Другими манекенщицами, знаменитыми в шестидесятые, были Галя Миловская, Тамара Владимирцева, Галя Мелукова, Тамара Мингашутинова, Нина Вагина, Ляля Баскакова, Августа Вихрова, Лиля Гриши-

на, Валя Яшина, Румия Татарка. Им платили очень мало – по 86 рублей в месяц, и они подрабатывали на съемках, за что получали по пять рублей в день.

В те годы стали популярными прически под названием «бабетта» (после успеха фильма 1959 года «Бабетта идет на войну» с Бриджит Бардо в главной роли), представлявшие собой высоко начесанную копну волос, подколотых на затылке, с длинной беспорядочной челкой. Типичными для этого периода стали также высокие прически из светлых, блондинистых волос с высоким цилиндрическим пучком. Для поддержания высоты использовалось много лака для волос, а в пучок подкладывали даже старые нейлоновые чулки и иногда жестяные и даже стеклянные консервные банки, и это считалось очень стильным. В то время была популярной частушка: «Девушка с начесом, на затылке шпильки, а внутри начеса – банка из-под кильки». Другой известной моделью причесок была «хала» – в виде заплетенной наподобие булки с маком толстой пряди волос. Особенно популярной эта прическа стала в 1967 году. Известный в ту пору анекдот гласил: парикмахерша, завидев большую очередь перед салоном, обращается к женщинам: «Вы все на халы?» – «Нет, – отвечали они, – мы не нахалы!»

Для придания нужного объема волосам в тот период пользовались крупными бигуди и импортными фенами, а также подвивали пряди на ушах, ложившиеся на скулы в виде «завитого пера» – по модели Видала Сассуна. Модницы того десятилетия были вынуждены спать в бигуди. Начиная с 1967 года распространялась пришедшая из Европы мода на «конские хвосты». При этом иногда волосы расчесывали на прямой пробор и делали по два хвостика за ушами, стягивая их черными аптечными резинками или в лучшем случае тонкой галантерейной

резинкой с двумя пластмассовыми шариками, что считалось особенно модным. Лишь в следующее десятилетие в СССР наладили выпуск этих шариков на резинке, при этом часто они изготавливались из пластмассы невероятных цветов, например черно-зеленой. Использовались также вместо шариков обрезки тонкого резинового шланга – розового или зеленого.

Главными символами женской красоты в те годы были советские звезды кино – Наталья Фатеева, Ирина Скобцева, Татьяна Доронина, Лариса Голубкина, Светлана Светличная, Татьяна Самойлова, Алла Демидова, Маргарита Володина. Самыми стильными актрисами той поры считались «советские иностранки» – сестры Анастасия и Марианна Вертинские, Виктория Федорова. Очень модно одетой выглядела актриса Ольга Яковлева. Они распространили моду на популярный грим того десятилетия – светлую помаду, глаза, подведенные черным, накладные ресницы, испуганно-озабоченное выражение лица эпохи холодной войны.

Следующие, взрывные семидесятые годы – это период влияния на советскую моду «антимоды» хиппи и принесенного ими с лондонских улиц и с музыкального фестиваля в Вудстоке стиля унисекс. Демократичная, джинсовая одежда из денима была повальным увлечением советской молодежи. Между тем модные импортные джинсы не продавались в государственной торговле, их можно было купить только на черном рынке, у «фарцовщиков». Стоили они тогда от 120 до 160 рублей. Эта сумма превосходила месячную зарплату учителя или врача, причем минимальная зарплата в 1970 году составляла 51 рубль 30 копеек.

Стиль хиппи ввел вновь, как в 1910-е годы, в моду цветочные рисунки на лице и руках с помощью

фломастеров; иные модницы использовали для этой цели раскрашенный фломастерами же лейкопластырь, что считалось очень «хипповым». Первые опыты боди-арта на темы цветочных орнаментов на лице были созданы в 1969 году в Москве для манекенщицы Гали Миловской художником Алексеем Брусиловским.

Стиль ретро, сменивший «цветочный», копировал довоенные образцы грима и использовал много жирной декоративной косметики природных и теплых тонов. В моду вошли выщипанные брови а-ля Марлен Дитрих, перламутровые зеленые или голубые тени над глазами в стиле вамп и яркие, подкрашенные блестящей «мокрой» помадой губы. Для подводки ресниц пользовались удлиняющей тушью «Louis Philippe». Большой успех имела польская косметика фирмы «Pollena» – тени, тушь и пудра, а также косметика из Югославии фирмы «Galenika». Модными в эпоху Брежнева были кремы английской фирмы «Ponds», произведенные в Индии, тушь для ресниц и пудра французской «Lancôme», лаки для ногтей фирмы «Cutex». Отечественной классикой была удлиняющая тушь «Бархатная» и «Ленинградская» по 40 копеек.

Канон красоты стал постепенно занимать важное место в умах людей. Он быстро распространялся благодаря кинофильмам и массовым тиражам открыток с изображением артистов. Примером тому может служить фильм «Самая обаятельная и привлекательная» с Ириной Муравьевой в главной роли.

Знаменитой модницей семидесятых считалась довольно крупная Галина Брежнева – образ первой советский леди, любительницы цирка, видных мужчин, больших брильянтов, советского шампанского и комиссионок. Но самой элегантной

женщиной Москвы была бывшая балерина, стройная и породистая Ольга Всеволодовна Всеволодская-Голушкевич, урожденная баронесса Гернгросс. Она одевалась с редким в ту пору шиком и вкусом и была обладательницей крупной коллекции старинных брильянтов и великолепных мехов.

Конечно, далеко не все модницы имели возможность одеваться в вещи от известных дизайнеров. Одной из этих немногих была меццо-сопрано Большого театра Елена Образцова; она одевалась в платья от японского модельера Ханае Мори, подаренные ей примадонной Ренатой Тебальди. А прима-балерина Майя Плисецкая одевалась в платья от Пьера Кардена. Некоторым советским актрисам в те годы были позволены браки с иностранцами, например Людмиле Максаковой, Наталье Титаевой или Маше Постниковой, что сразу делало их очень модно одевавшимися женщинами.

Выразительницами стиля семидесятых были звезды театра и кино Елена Соловей – в стиле ретро, советская женщина-вамп Ирина Мирошниченко, а также новое поколение актрис с модной внешностью – Марина Неелова, Елена Коренева, Наталья Белохвостикова, Ольга Яковлева, Алла Демидова. Самой сексуальной парой десятилетия считались Ирина Алферова и Александр Абдулов, а также солисты Большого театра Вячеслав Гордеев и Надя Павлова. Популярными и модно одевавшимися певицами той поры были также Валентина Толкунова, Людмила Сенчина, Елена Камбурова.

Вне конкуренции стояли Алла Пугачева и София Ротару, бывшие всенародно любимыми и самыми кассовыми певицами страны. Народ вслед за Пугачевой напевал «Арлекино» и «Все могут короли» или заказывал себе в парикмахерской модель-

ную прическу «Алла». Очень стильно одевалась в ту пору поэтесса Белла Ахмадулина.

Отсутствие творческой свободы привело в семидесятые годы к многочисленным побегам советских балетных артистов за границу. В восьмидесятые некоторые из них – Наталья Макарова, Галина Рагозина-Панова, Валентина Козлова – создали на Бродвее в популярном в те годы классическом мюзикле на русскую тему «On Your Toes» образы русского «гламура».

Приход к власти более молодого и энергичного правителя Михаила Горбачева весной 1985 года ознаменовал начало реформ, известных как эпоха перестройки. Он принес значительные перемены как в структуре советского общества, так и в стиле жизни.

Раиса Максимовна Горбачева стала первой супругой отечественного правителя со времен последней императрицы, публично сопровождавшей мужа в официальных поездках за границу и заставившей говорить о себе в многочисленных СМИ по обе стороны Берлинской стены.

Перестройка привела к переоценке бытовавших в советское время ценностей и способствовала становлению в нашей стране потребительского общества западного типа. Главным направлением развития силуэта в то десятилетие стало ретроспективное копирование общих положений моды сороковых годов – с обязательными подкладными плечиками, в меру подчеркнутой, а также заниженной талией, длинной закрывающей колени юбкой и модным рукавом покроя кимоно, «летучая мышь» и реглан.

В 1981 году состоялась свадьба леди Дианы Спенсер и принца Чарльза. Подвенечное платье невесты с широкой юбкой и пышными рукавами жиго

породило модное английское неоромантическое направление в вечерних и подвенечных платьях, которое эхом отозвалось и на советской моде. Многое из японского национального костюма было также «процитировано» и в советской моде восьмидесятых. В то же время и советское влияние было сильно заметно в моде того десятилетия, в частности в работах таких парижских домов, как «Ив Сен-Лоран», «Нина Риччи» и «Луи Феро».

В первой половине восьмидесятых из-за недостатка у населения средств популярными у нас стали крупные пластмассовые украшения – браслеты, клипсы и бусы, моду на которые распространила актриса Наталья Негода после своего дебюта в культовом фильме 1988 года «Маленькая Вера». Вехой времени стали также и женские заколки для волос – «автоматы», которыми торговали с рук цыганки.

Начало восьмидесятых стало временем неболь-
ших причесок, часто с прямым пробором или челочкой. Эти челки, распространившиеся под влиянием мексиканского сериала «Просто Мария», пышно начесывали и покрывали лаком, отчего они получили название «воронье гнездо». Потом пришли длинные «итальянские» каскадные стрижки, при которых волосы подрезались «этажами» и филировались для достижения большого объема а-ля Софи Лорен.

Стиль панк также оказал известное влияние на модный силуэт в СССР, а особенно на пышные прически типа «дикобраз» и «ирокез». Несмотря на нападки прессы и общественности, в нашей стране стали довольно популярными лиловые, зеленые, вишневые, бордовые оттенки волос. Хитом сезона 1982–1983 годов был цвет «баклажан».

Доступными красителями той эпохи были восемь рыжих оттенков краски для волос производства фирмы «Лондаколор». Для нежной подцветки

с сиреневым отливом использовали красящий шампунь «Ирида». Экстремальные модницы красили пряди в разные яркие цвета: розовые, синие, зеленые, апельсиновые. В конце 1980-х годов в моду вошла пышная стрижка «олимпия» с мелированными в разные цвета прядями, или «перьями».

В эти годы в СССР стали появляться первые иностранные манекенщицы, приезжавшие с показами торговых фирм других стран. В то же время произошедшие в Восточной Европе изменения заставили модельные агентства мира вновь, после полувекового перерыва, обратить внимание на славянскую красоту. Если модным типажом начала десятилетия были американские и шведские модели, то настоящей звездой середины восьмидесятых становится чешская манекенщица широкоплечая Полина Порижкова.

В 1988 году был проведен первый конкурс русских моделей «Мисс Москва», на котором победительницей стала Маша Калинина. После конкурса девушку пригласили в Париж на показ свадебного платья в доме «Карвен». Маша не стала профессиональной моделью, но многие красивые девушки отправлялись пытать счастье за рубежом.

Идеалом стиля восьмидесятых стали две звезды советской эстрады – певицы Лайма Вайкуле и Ирина Понаровская, туалеты которых неоднократно копировались и повсеместно обсуждались.

Последнее десятилетие прошлого века было ознаменовано учреждением в России многочисленных конкурсов красоты вроде «Короны» или «Венца». Первым из них стал «Мисс СССР», который затем преобразовался с 1992 года в «Мисс Россия», продолжая тем самым почин эмигрантского издания «Иллюстрированная Россия», сделанный еще в 1929 году.

Девяностые годы стали периодом беспредельного царствования на подиумах мира супермоделей с баснословными гонорарами и скверными характерами. Такими звездами были Линда Евангелиста, Клаудия Шиффер, Таня Паттиц, Хелена Кристиансен, Кристи Тирлингтон, Синди Кроуфорд, Наоми Кэмпбелл. Последняя, «черная пантера модельного бизнеса», прилетала в Москву всего на сутки 21 апреля 1995 года, потребовав за это гонорар в 150 тысяч долларов. Неудивительно, что подобный гламурный стиль жизни и баснословные гонорары вскружили головы не одной тысяче молодых россиянок, мечтающих о такой же карьере. И не без некоторых оснований.

Феноменом девяностых стала вновь возникшая на модных подиумах мира потребность в русской красоте, «взращенной в холоде». Представители многих парижских и нью-йоркских модельных агентств приезжали в ту пору в нашу страну на поиски нового материала. С этого времени начался экспорт новых русских манекенщиц, продолживших знаменитую традицию 1920–1940-х годов, эпохи, когда множество русских девушек-эмигранток работало в парижских и нью-йоркских домах моды.

Украшением многих модельных агентств Парижа и Нью-Йорка стала уроженка Санкт-Петербурга Ольга Пантюшенкова, получившая приз на конкурсе «Супермодель СССР-91» и бывшая в начале девяностых звездой парижского агентства «Элит». В прошлом манекенщица московского центра моды «Люкс» Татьяна Сорокко стала музой парижского дома моды Доминика Сиро и участницей многих показов от-кутюр в то десятилетие. Победительницей конкурса «Look of the year-94» стала прошедшая школу моделей Славы Зайцева, блиставшая на множестве модных показов в столицах мировой моды

Наталья Семанова. Выпускница МГИМО Люба Ступакова стала лицом парижского дома «Луи Ферро», а лицом дома «Живанши» в середине девяностых была Марианна Петровская, в то время как косметику «Кристиан Диор» представляла москвичка Кристина Семеновская. Такой большой успех наших девушек подтолкнул к проведению повсеместно конкурсов на звание «Мисс города» и позволил создать разветвленную сеть модельных агентств.

Безусловными идолами множества россиян стали такие обожествляемые звезды, как Алла Пугачева, Ирина Аллегрова, Маша Распутина, Рената Литвинова, Ильзе Лиепа, Лайма Вайкуле, Кристина Орбакайте, Алена Свиридова, Жанна Агузарова, Лариса Долина, Нина Ананиашвили, Татьяна Веденеева, Алла Сигалова. Им суждено было выработать суммированное представление о состоянии вкуса и модных тенденций в стране благодаря постоянному вниманию к ним СМИ.

Заметим, что грим девяностых годов был более натурален, чем в предыдущее десятилетие, и отражал направление «экологически чистого» стиля. Акцент делался на крупные «страстные» губы и большие глаза, ставшие символом десятилетия. Важной новинкой на российском рынке, сыгравшей большую роль в процессе формирования стереотипа красавицы в это время стали цветные контактные линзы. В эти же годы в стране начала широко распространяться мода на татуировки, а в конце декады и на пирсинг носа, языка, нижней губы и пупка, который часто украшали граненым хрусталем или даже бриллиантиком – в зависимости от возможностей.

Новый век принес возрастающее влияние Востока. Все, что происходит в мире, так или иначе находит отражение в моде и в образах женской красоты.

РУССКАЯ МОДА В ПАРИЖЕ

www.skladchina.com

Знаменитому французскому кутюрье Жан-Полю Готье пришло в голову сделать зимний сезон 1986–1987-х годов в Париже «русским». Зима того года во Франции как раз выдалась по-русски морозной. Были и снег, и мороз – совсем как в Москве.

И вот парижские магазины вдруг, откуда ни возьмись, наполнились русскими меховыми манто, муфтами, пальто с каракулевыми воротниками, ватными телогрейками, ушанками, красными звездами, комбинезонами сварщиков, шароварами ткачих, косынками доярок, фуражками ударников...

Все эти наряды от Жан-Поля Готье были вдохновлены идеями прозодежды времен Варвары Степановой и Любови Поповой, русским кон-

структивизмом. Вот почему гамма той зимы была черно-бело-красной, а формы нарочито геометрическими. Люди, одетые «по-русски», легко узнавались на улицах Парижа – рукава пальто и курток, воротники свитеров, сумки и галуны брюк были украшены именем Готье, написанным кириллицей. К тому же парижане были подготовлены к подобной русификации моды успехом недавних фильмов на русские темы – «Парк Горького», «Ночное солнце», «Московский твист», песней «Никита» Элтона Джона, сделавшейся шлягером Стинга. А тут еще суровые зимы двух прошлых лет и вообще извечный интерес французов к «русской жизни».

Небывалый успех Жан-Поля Готье воодушевил многих. Другой известный французский модельер, Тьерри Мюглер, приготовил коллекцию женских платьев, навеянных очертаниями френча Маленкова, и украсил ее золотыми геройскими звездами. Даниэль Эштер увлекся темой «Доктора Живаго». Итальянский дизайнер Энрико Ковери заполнил магазины Флоренции и Милана габардиновыми пальто в духе советского кинофильма «Сердца четырех», носимыми с каракулевыми шапками «пирожок». Псевдорусскими аксессуарами наполнились витрины знаменитой лондонской Кингз-Роуд. Даже в новомодном нью-йоркском ночном клубе «Нельс» бросались в глаза папахи-кубанки, пионерские галстуки и октябрятские звездочки.

Еще во времена Крестовых походов французы – да, впрочем, и другие европейцы – с ума сходили по восточным нарядам. Модницы украшались вуалями, тюрбанами, привозными восточными шелками. Позднее, в XIV столетии, господствовали эксцентричные бургундцы, затем предпочтение

было отдано царственным формам итальянского Ренессанса, после них – пестрым туалетам германских ландскнехтов XVI века, а еще через какое-то время – испанским металлическим корсетам и жестким каркасным юбкам – вертюгаденам.

Лишь начиная с XVII столетия французская мода захватила власть в Европе. Но и тут не обошлось без иноземных влияний. При Людовике XIV в моду вошли галстуки – cravate, само французское название которых говорит об их хорватском происхождении. Длинные мужские брюки – панталоны обязаны своим именем герою итальянской комедии дель арте Панталоне, а мужской кафтан и камзол появились во Франции XVII столетия явно из оттоманской Турции.

Король-Солнце Людовик XV говорил: «Мода – зеркало истории». Его слова как нельзя более точно отражают суть этой неточной науки. Попытаемся проследить старую историю русского влияния на французскую моду, начиная с века Просвещения. Последствием визита Петра Великого во Францию был не только анекдот о том, что в Версале огромный Петр стиснул в своих горячих объятиях и поднял на воздух дряхлеющего маленького Людовика, но и появление во французской моде коричневого петровского камзола, в котором приезжал далекий царь. Короткий парик Петра I и его меховая шапка оставались во французской моде на протяжении всего XVIII столетия, с ними никогда не расставался философ Жан-Жак Руссо. В 1780 году, несмотря на то что французская мода царила в России, Екатерина II писала своему корреспонденту барону Гримму в Париж: «Нынче вы в Париже с шапками, с лентами по-русски; французы увлеклись мною, как пером в прическе». А восемь лет спустя, в 1788 году, французский журнал «Cabinet des Mo-

des» сообщает о появлении модной новинки – платья «a la czarine» («как на царице»), созданного, без сомнения, стараниями Роз Бертан, модистки Марии-Антуанетты. Во времена Людовика XVI, а затем Революции и Директории французская мода подвергалась сначала турецкому, затем американскому, греко-римскому и египетскому влияниям.

Война 1812 года, Бородино, пожар Москвы, катастрофическая для французов переправа через Березину и взятие Парижа русскими войсками на модниках того времени сказались своеобразно. Пораженные видом русских казаков с саблями, длинными усами и в высоких сапогах, а главное – в невиданных шароварах, парижские денди впервые в истории моды надели длинные и широкие мужские брюки «a la cosack». С тех пор еще лет двадцать чувствовалось в Париже русское влияние. Мужчины носили ремни из «русской» кожи, да-

www.skladchina.com

мы – «русские» меховые шляпы – токи и широкие салопы с длинными, подбитыми мехом рукавами «а-ля бояр».

Первая половина XIX века – эпоха шалей. Именно их вынес с Востока одним из главных своих трофеев молодой Бонапарт во время египетской кампании 1799 года. Стоившие целое состояние индийские кашемировые, турецкие, а затем французские и английские шали оберегали глубоко декольтированных дам в полупрозрачных платьях времен «Войны и мира» от ангины и гриппа. Начиная с 1806 года, русская помещица Надежда Мерлина, а вслед за нею саратовский помещик Колокольцов и воронежская помещица Елисеева начинают производство шалей в России. Благодаря виртуозной работе крестьянок и новой технологии – с применением шерсти сайгаков, русские шали стоят особняком в моде того времени. Безы-

мянный современник писал: «Мы должны их смело ставить выше всего, что в том же роде делается в Европе».

В 1857 году при дворе императора Наполеона III и его жены испанки Евгении де Монтихо открывается первый в Париже Дом моды, основателями которого были швед Боберг и англичанин Чарльз Фредерик Ворт.

Изделия от Ворта были в высшей степени оригинальными. После Крымской войны он вводит в моду «малаховский» кринолин.

Успех парижской моды в Петербурге и в Москве заставляет пуститься в долгий путь на Восток французских модисток. В 1860–1870-е годы в Петербурге, в частности, работает француженка Мари Нуар и популярен Дом моды Августа Бризака.

В начале XX столетия открывает в Санкт-Петербурге свой модный дом и русская ученица известного французского модельера Исидора Пакена – Анна Григорьевна Гиндус, заведение которой находилось на Моховой улице, 45.

В конце XIX и в начале XX века в парижских домах мод постоянно заказывали свои туалеты русские дамы. Особенной популярностью пользовались среди них модели Дреколь, Дойе, Дусе, Преме, Пакен, сестер Калло, Пуаре и упомянутого Ворта.

Известный освободитель женщин от корсета Поль Пуаре, начавший свою карьеру как раз в доме сыновей Чарльза Ворта, вспоминал: «Однажды господин Ворт смотрел в окно на оживленную rue de la Paix. Ему нравилось наблюдать суету экипажей, подвозивших к его дому знаменитостей со всего света. Вдруг он, мгновенно повернувшись, воскликнул: «Дамы, дамы, княгиня Барятинская!» Мне показалось, что его сердце забилось сильнее. Все продавщицы вскочили одновременно и мигом расставили

стулья вдоль стен, готовясь к показу моделей. Служащие повернулись к дверям лифта. Услышав шум, прибежала прислуга. Сам господин Ворт в это время стискивал морду своей маленькой собачки, тоже увлеченной всеобщей сутолокой и оживлением. Я стоял в конце этой живой очереди в нетерпеливом ожидании увидеть красавицу-княгиню, виновницу этой суматохи. Когда кабина поднялась наконец на наш этаж, я был страшно поражен, обнаружив в нем даму в черном, похожую на толстого священника с красным лицом, опиравшуюся на две трости сразу и курившую большую мужскую сигару. Все служащие склонились в подобострастном глубоком поклоне. Сам Ворт вообще сложился вдвое. Княгиня Барятинская с заметным русским акцентом заявила: «Ворт, покажи мне твои новинки», – обращаясь к нему на «ты». Княгиня изволила начать с коллекции пальто. Ворт предложил княгине раскинуться на нескольких стульях. Манекенщицы засуетились, и я имел честь показать пальто, которое мы только что закончили. Теперь оно бы показалось банальным, даже старомодным, но тогда подобных еще не существовало. Это было черное шерстяное кимоно, отделанное бейкой из черного атласа. Рукава были почти до полу, заканчивались вышитыми полосами и напоминали одеяние китайского мандарина. То ли княгиня вообще не любила китайцев, то ли ей припомнилась осада Порт-Артура или нечто другое, я не знаю. Но она закричала: «Какой ужас! Quelle horreur! На мешок похоже!» Я был страшно расстроен, смущен и ретировался, думая, что никогда уже более не смогу понравиться русским княгиням».

Эти строки Поля Пуаре относятся к началу прошедшего столетия. Разочарованный этим эпизодом с княгиней, Пуаре открывает свой собствен-

ный дом, но на этом его контакты с русскими не заканчиваются. 19 мая 1909 года в Париже в театре «Шатле» открываются триумфом «Клеопатры» русские балетные сезоны, организованные Сергеем Дягилевым. Артистическое и балетное дарование Вацлава Нижинского, Иды Рубинштейн, Анны Павловой, Тамары Карсавиной и других замечательных танцовщиков, одетых в костюмы Александра Бенуа и Льва Бакста и танцевавших среди их же декораций, захватили избалованную и видавшую виды парижскую публику. Восточные рабы и подушки гаремов из «Шахерезады», восхитительное мерцание «Жар-птицы», греческие храмы «Дафниса и Хлои» будят воображение Пуаре. Без всяких сомнений, именно под этим влиянием он создает в 1910–1914 годах новые коллекции женских платьев, реформирует женский силуэт и вводит в моду высокую талию без корсета, турецкую юбку-шаровары, чалму с эгретами и абажурообразные юбки. Все это перекликалось и с типичными для Бакста феерическими тонами, где синее сопутствовало красному, оранжевое – зеленому, а розовое – золотому. Употребляя множество отделок – меха, бахрому, вышивку бисером, камнями, жемчугом, Поль Пуаре достигал необычайных эффектов... и большого коммерческого успеха.

«Я не ждал, пока мой успех вырастет сам по себе. Приходилось безумно много работать... Все, что способствовало успеху, казалось мне пригодным. В Париже он был обеспечен. Я захотел привлечь внимание Европы и всего мира», – пишет в своей книге Поль Пуаре. Именно ему первому пришла в голову идея следовать за своей клиентурой. Для этого на известных курортах Франции Пуаре организовал демонстрацию своих моделей на манекенщицах. Теперь же он решил предпринять ко-

лоссальное турне по столицам и крупным городам Европы. И несмотря на фиаско с княгиней Барятинской еще в доме Ворта, Пуаре в 1911 году вместе с женой Дениз и группой манекенщиц прибывает на своем автомобиле в Россию.

В Москве и Петербурге он читает лекции, показывает модели и продает свои платья богатой русской клиентуре. Здесь он подружился с выдающимся модельером Надеждой Ламановой. Та хорошо накормила кутюрье и показала ему Кремль, Щукинский музей современной живописи и блошиный рынок на Сухаревке. В своих воспоминаниях Поль Пуаре пишет: «Ламанова была выдающейся портнихой в то время и стала моей дорогой подругой. Это она мне открыла очарование Москвы – этих драгоценных ворот в Азию. Она и сейчас мне видится на фоне икон Кремля, куполов собора Василия Блаженного, прекрасной коллекции современной живописи господина Щукина».

Пуаре был в восторге от народных русских костюмов – сарафанов, косовороток, кокошников, кичек, шалей и платков и привез их в Париж в изрядном количестве. Цветы и орнаменты на этих ярких русских изделиях сильно вдохновили кутюрье, и он создал по возвращении в Париж в 1912 году первую в мире коллекцию платьев на русскую тему под названием «Казань». Во время поездки по России Пуаре приобретает множество старинных русских вышивок. Иногда он использовал их в платьях с русскими мотивами, например в ансамбле «Московит» коллекции 1914 года.

К сожалению, буйство фантазии Пуаре было прервано Первой мировой войной, на которую он ушел солдатом. На военной службе Пуаре проводит почти пять лет. А по возвращении в Париж вдруг выяснилось, что его модели стали казаться

новым модникам слишком вычурными, но приспособиться к демократической революции в мире одежды он не желал, да и не смог бы.

В 1925 году Пуаре в последний раз пытается вновь зажечь свою звезду. Удобным поводом для этого стала открывавшаяся в Париже всемирная выставка декоративных искусств «Ар деко». Пуаре готовит для нее новую коллекцию моделей, организует выставку полотен своих друзей постимпрессионистов – 110 картин! Рядом с местом, где проходила выставка, к набережной Сены были пришвартованы три баржи, в которых Пуаре устроил артистический ресторан с современным интерьером. На одной из барж был оборудован зал для показа моделей. Примечательно, что по случайному совпадению рядом с баржами Пуаре стоял тогда советский павильон Константина Мельникова.

Но титанические усилия маэстро оказываются бесплодными, и через пару лет он вынужденно продает свой знаменитый бренд в другие руки, перейдя на унизительное положение служащего в им же созданном модном доме.

Окончательно обедневший и всеми забытый великий кутюрье умирает в 1944 году.

Но и после Пуаре русские мотивы не раз возвращались в парижские моды. Можно сказать, что русский стиль и парижский шик оставались неразделимыми понятиями на протяжении всего XX века.

Огромное влияние на качество показа парижских мод оказало появление русских манекенщиц. Молодые эмигрантки, красавицы, прекрасно воспитанные аристократки часто работали со знаменитыми парижскими домами – «Шанель», «Эрмес», «Пату», «Итеб» и другие.

Модный дом «Ирфе» принадлежал князю Феликсу Юсупову и его жене Ирине. Дом «Китмир» спе-

циализировался на модных в 1920-х годах вышивках и принадлежал великой княгине Марии Павловне. Известный модельер Люсьен Лелонг был одно время женат на русской княжне Наталье Палей, считавшейся одной из признанных красавиц своей эпохи. Ее фотографии не сходили в те годы со страниц журнала «Vogue». Позировала для модных фотографий и великая княгиня Кира Кирилловна, а число русских портных, вышивальщиц, шляпниц в Париже вообще было огромно. Все эти люди своим трудом, вкусом и талантом несомненно повлияли на общий уровень французского искусства моды. Естественно и неслучайно, что на международной выставке декоративных искусств 1925 года в Париже привезенные из Москвы модели льняных платьев с русскими мотивами работы Надежды Ламановой имели большой успех и получили шесть призов.

Железный занавес 1930-х годов и Вторая мировая война надолго затормозили русское влияние в моде, как, впрочем, и французское – на моду советской России. Лишь с конца 1960-х годов Ив Сен-Лоран загорается русской темой, увлеченный одеждами русских рынд, боярскими меховыми шапками, вышивками и набивными павловскими платками. С тех пор дома «Феро», «Диор», «Карден», «Кензо», «Соня Рикель» время от времени на протяжении всех 70-х годов использовали в своих работах русские силуэты, шапки, меха и цветовые сочетания для вечерних и зимних одежд.

Новый большой всплеск к русской стилистике вспыхнул с прекращением холодной войны, он был связан с поразившей весь мир перестройкой. И можно сказать, что этот интерес с большой или меньшей интенсивностью проявляется в западной моде, и в парижской в частности, до сих пор.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ХУДОЖНИКИ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

www.skladchina.com

Первая половина XX века отмечена явным превосходством, как количественным, так и художественным, декораторов и сценографов русского происхождения на сценических площадках всего мира. Следует отметить, что под словом «русский» в ту пору скрывались все уроженцы Российской империи.

Главной и отличительной особенностью русской сценографии начала XX века стало то обстоятельство, что большинство из них были художниками-станковистами и что первой площадкой для их сценических работ стали сцены императорских театров и частных антреприз дореволюционной России. Такими исключительными декораторами-живописцами, в первую очередь прославившимися своими картинами, были Константин Коровин, Николай Рерих, Леон Бакст, Александр Бенуа, Иван Билибин.

В этом списке первое место неслучайно отведено Константину Коровину, бывшему с 1910 года главным декоратором и художником-консультантом императорских театров в Москве. Он оформил в двух столицах России более ста постановок. Впоследствии к этой группе живописного направления, проповедовавшего писанные, иллюзорные декорации на холсте, примкнули десятки других художников-эмигрантов.

Широкую дорогу этому триумфальному шествию художников – выходцев из России по сценам всего мира проложил Париж, первым признавший мастерство плеяды художников Серебряного века России. Эти художники в первую половину XX века показали свои таланты не только в Европе – во Франции, Англии, Германии, Италии, Югославии, Болгарии, Румынии, но и в Азии – в Турции, Китае, Японии, Индии, Индонезии, а также и в Северной и Южной Америке, и даже в Африке (Египет и Марокко) и Австралии. Тем не менее главным центром их художественной деятельности был, безусловно, Париж – настоящая Мекка культурной жизни всей Европы XX века, собравшая огромную эмиграцию из России, исчислявшуюся десятками тысяч. (По переписи 1931 года в Париже жило 72 тысячи русских беженцев. – *А.В.*) Другими крупными центрами художественной и театральной жизни русской эмиграции были Берлин, Прага, Белград, Константинополь и София, и все же при всем многообразии культурной деятельности русской эмиграции они не могли сравниться со столицей Франции.

Начало этому движению было положено «Русскими сезонами» Сергея Дягилева, ставшего, по сути, первопроходцем в этой области искусства. Начиная с 1906 года Дягилев переместил свою энергию

в Париж из Петербурга, где он создал журнал и общество «Мир искусства» в 1898 году и работал в дирекции императорских театров. Во Франции он оказался свободным от придворных интриг, а его новаторское видение искусства нашло преданных поклонников. Концерты русской музыки и выставки работ русских художников XVIII–XX веков стали тем трамплином, который дал возможность Дягилеву привезти в Париж 1908 года спектакли русской оперы с участием Фелии Литвин и Федора Шаляпина и в постановке Александра Санина.

Отсчет русского влияния на сценографию мира следует вести именно от этого сезона, который произвел невероятное впечатление на публику и где «русскость» декораций Ивана Билибина, Константина Юона и Александра Бенуа, выполненных в Эрмитажном театре Петербурга, произвела огромный эффект. Зрители в «Гранд-опера» были ошеломлены цветовой гаммой, роскошью деталей декораций и невиданной ранее парижанами «боярской экзотикой» (помощником Александра Бенуа в оформлении оперы «Борис Годунов» в 1908 году в Париже был обрусевший немец, сценограф Вальтер Локкенберг. – *А.В.*).

Все же основополагающим сезоном в жизни дягилевской антрепризы стал первый балетный сезон в театре Шатле, открытый 19 мая 1909 года. Оригинальные балетные постановки Михаила Фокина были оформлены художниками-единомышленниками Дягилева по обществу «Мир искусства». Александр Бенуа, глубокий знаток французского искусства эпохи расцвета Версаля, дебютировал в Париже декорациями и костюмами к «Павильону Армиды» – балету Фокина на музыку Черепнина, где участие Анны Павловой и Вацлава Нижинского создало незабываемый художественный ансамбль, пол-

ный совершенства и грации. Леон Бакст, родившийся в белорусском городе Гродно, замечательно стильно оформил балет Фокина «Клеопатра» в том же сезоне; в нем дебютировала как характерная танцовщица Ида Рубинштейн, впоследствии сама владевшая в Париже частной балетной труппой и приглашавшая к себе на работу многих талантливых русских художников-эмигрантов.

Николай Рерих показал свое мастерство живописца и станковиста в оформлении «Половецких плясок» – акта из оперы Бородина «Князь Игорь», где юрты, шатры и стяги на фоне бескрайней живописной степи произвели мощное эстетическое воздействие на взыскательную парижскую публику, привыкшую любить лишь новое, а в рутинной французской сценографии начала XX века видевшую много мелкобуржуазного и бульварного бытописательства. Рерих дебютировал как сценограф в Петербурге в Старинном театре в 1907 году, а затем в 1908-м создал декорации к опере Римского-Корсакова «Снегурочка» в парижской Комической опере, где этой постановкой руководила княгиня Мария Тенишева. Работа Рериха для Дягилева включала в 1909 году также оперу «Псковитянка» Римского-Корсакова. Самой значительной его работой для «Русских сезонов» был балет «Весна священная» на музыку молодого Игоря Стравинского в хореографии гениального Вацлава Нижинского, для которого Николай Рерих не только создал декорации и костюмы, но и стал автором либретто.

Леон Бакст стал притчей во языцех и настоящим законодателем парижских мод начиная со второго балетного сезона Дягилева, в 1910 году, когда изумленному взору парижан были представлены новые постановки великого Михаила Фокина, реформатора всего балетного искусства XX века, «Шахере-

зада» и «Карнавал». Сегодня трудно описать фурор, который произвела «Шахерезада», где страстная любовная история из жизни восточного гарема была сдобрена эротико-экзотическим ароматом. Без всякого сомнения, однако, можно сказать, что именно «Шахерезада» на долгие годы стала знаменем Русского балета Дягилева и его преемника, полковника де Базиля, сохранившего репертуар, декорации и костюмы Дягилева до конца 1940-х годов и популяризировавшего русское балетное и театрально-декорационное искусство во всем мире. Оформителю этого балета Леону Баксту первому пришла идея смешать на сцене в декорациях и костюмах цвета, которые в эпоху модерна (югендстиля) не ставили вместе. Открытием Бакста стали сочетания оранжевого и зеленого, лилового и малинового, синего и золотого, которые были взяты на вооружение многими декораторами последующего времени. Невероятно глубоко было влияние эстетики Бакста, знатока и любителя оттоманской и древнегреческой культуры, на моду своего времени. На сцене в балете «Шахерезада» Бакст снял корсеты с танцовщиц, одел их в гаремные шаровары и тюрбаны, украшенные эгретами и мерцающим жемчугом. Это создало абсолютно новую тенденцию в парижской моде, увлекшей затем и модниц Берлина, Вены, Лондона и Петербурга. Император французской моды того времени Поль Пуаре стал использовать мотивы из «Шахерезады» в своих моделях с юбками-туниками и шароварами из полупрозрачного муслина, которые выделились финальным аккордом в бале «1002 ночи» 24 июля 1911 года, проходившем в особняке Пуаре в Париже. Другие создатели моды, такие как фон Дреколь, сестры Калло, Пакен и Люсиль, также в значительной мере подверглись влиянию Бакста, ставшего

самым модным художником в Париже до Первой мировой войны, работавшим также и для создания модных платьев, например, для Дома «Пакен», для именитых заказчиц, таких как княгиня Елизавета Орлова, и для балерины Большого театра Екатерины Гельцер. Само название «Шахерезада» стало нарицательным, и в честь него в Париже было даже создано великолепное кабаре, оформленное художником Билинским, знаменитое на протяжении более четверти века и описанное в романе Ремарка «Триумфальная арка». Другие работы Бакста у Дягилева – балеты «Тамар», «Дафнис и Хлоя», «Синий бог», «Видение розы» – создали в Париже его репутацию талантливого сценического дизайнера и отдали должную славу русскому декорационному искусству. Впоследствии, в 1933 году, сын Льва Бакста Андрей Бакст, ставший также художником-декоратором в кино, после смерти отца возобновил декорации в постановке балета «Видение розы» для «Гранд-опера» под руководством Сергея Лифаря.

После ссоры с Дягилевым Бакст долго не участвовал в «Русских сезонах», и последней его работой для русского балета после долгого перерыва стали роскошные дорогостоящие декорации и костюмы к балету Чайковского «Спящая красавица», премьера которого состоялась в Лондоне, в 1921 году.

В 1911 году Фокин создал у Дягилева красочный современный балет на русскую ярмарочную тему «Петрушка», оформленный тонким колористом Александром Бенуа и вошедший в золотой запас репертуаров всех крупнейших балетных трупп мира. Роль Петрушки, созданная Вацлавом Нижинским, много лет позднее досталась по наследству Рудольфу Нурееву, завершавшему своим творчеством ярчайшую полосу русского влияния на мировой балет XX века. В 1914 году художник «Мира искусства»

Мстислав Добужинский оформил для Дягилева балеты Фокина «Бабочки» и «Мидас».

Для исполнения декораций Дягилев также старался обращаться к русским художникам-эмигрантам. Следует отметить, что художником-исполнителем большинства балетов у Дягилева в начальный период работал ставший знаменитым впоследствии в США художник Борис Анисфельд. Самым долгим для художника-исполнителя в дягилевской антрепризе было сотрудничество с князем Александром Шервашидзе, бывшим главным художником Петроградских государственных театров. В 1920 году по приглашению Дягилева Шервашидзе приехал в Париж, где исполнял декорации по эскизам многих великих мэтров декорационного искусства, а в 1926 году самостоятельно оформил у Дягилева постановку Дж. Баланчина «Триумф Нептуна». Впоследствии князь Шервашидзе часто работал для русского балета Монте-Карло. Дягилевская антреприза с 1918 по 1925 год сотрудничала также и с русским художником Владимиром Полуниным. Он выполнял для «Русских сезонов» декорации по эскизам не только Бакста и Бенуа, но и Матисса, Пикассо и Гриса.

В 1920-е годы художниками-исполнителями у Дягилева работали также Алексей Бродович, впоследствии главный художник и фотограф нью-йоркского модного журнала «Харперс Базар», театральная художница уроженка Тифлиса Инна Гарзоян, харьковчанин Александр Качинский и уроженец Новочеркасска Константин Попов.

Но Дягилев не был бы величайшим из реформаторов искусства первой половины XX века, если бы останавливался на достигнутом. Стараясь найти новое в сценическом оформлении, он в 1914 году обращается к чете молодых художников нового

направления – Наталье Гончаровой и Михаилу Ларионову, у которых новаторство было в крови. Близкие стилистически к кубизму, русскому лубку и примитивной народной живописи, Ларионов и Гончарова ознаменовали своими работами переход к модернизму в творчестве Дягилева. Наталья Гончарова создала в 1914 году декорации и костюмы к опере-балету Римского-Корсакова «Золотой петушок», название которого также стало нарицательным и ассоциируется у многих с Россией. Эта постановка стала поводом для создания множества ресторанов и кабаре от Берлина до Сиднея с таким названием. (В Париже одно время гастролировало русское кабаре «Золотой петушок» под руководством А. Долина, а в Сиднее ресторан-кабаре «Золотой петушок» существовал в 1930–1940-е годы.)

В последующие годы Наталья Гончарова оформила несколько постановок у Дягилева, из которых наиболее успешными и значимыми были «Русские сказки» (совместно со своим мужем Ларионовым), «Ночь на Лысой горе» и «Лиса». В начале 1920-х годов Гончарова оформила вновь балет Фокина «Жар-птица». На этот раз декорации к нему были исполнены украинским художником Михаилом Андреенко-Нечитайло, до этого много работавшим на сценах Бухареста и Праги.

Еще одним открытием Дягилева стала украинская художница Соня Делоне, которая в 1919 году создала новые декорации и костюмы к балету «Клеопатра», выполненные в стиле симультанной композиции и принципа орфизма, близкого к многоцветной абстракции. В 1927 году Дягилев после долгого перерыва в работе с русскими художниками приглашает молодого художника Павла Челищева, недавно приехавшего из Константинополя и Берлина, где он работал для частных русских ба-

летных трупп. Челищев оформил для «Русского балета» Дягилева постановку Леонида Мясина «Ода» на музыку Н.Д. Набокова в модернистском ключе, использовав при этом новые формы светового оформления. Впоследствии Павел Челищев неоднократно работал совместно со знаменитым хореографом Дж. Баланчиным в Нью-Йорке.

Еще одним детищем пульсировавшего в первую половину XX века творческого потенциала русской эмиграции была балетная труппа Анны Павловой, великой балерины, подарившей миру искусство классического балета. Ее творчество неотделимо от искусства замечательных театральных художников своего времени. В 1913 году прекрасные костюмы и волшебные декорации к балету Фокина «Прелюды» на музыку Листа были выполнены по эскизам Бориса Анисфельда. Константин Коровин создал для Павловой декорации к «Снежинкам» – фрагменту первого акта «Щелкунчика» и к балету «Дон Кихот». «Русский костюм» Анны Павловой был создан по рисунку талантливого Сергея Соломко, любимого художника Николая II. Леон Бакст разработал для труппы Павловой костюмы к «Менуэту», «Умирающему лебедю» и «Музыкальному моменту». Мстислав Добужинский стал автором декораций и костюмов для «Феи кукол» в репертуаре Павловой. Эти декорации впоследствии были заменены оформлением Сергея Судейкина. Последний также оформил для труппы Павловой балет «Спящая красавица». Орест Аллегри, итальянский декоратор, много лет работавший для Мариинского театра в Петербурге, оформил для Павловой «Тщетную предосторожность», «Восточные впечатления» и «Фрески Аджанты». Балет «Приглашение к танцу» был оформлен Николаем Бенуа, сыном Александра Бенуа. В 1917 году в репертуар Анны Павловой

был включен «Египетский балет» в постановке Ивана Хлюстина на музыку Верди и Луиджини, оформление к которому было создано Иваном Билибиным. Этот же художник оформил для труппы Павловой постановку «Русской сказки» на сюжет «Золотого петушка» в хореографии Лаврентия Новикова.

Постоянно нуждаясь в новых сценических костюмах, Анна Павлова обращалась к молодым выходцам из России с предложениями их для нее создавать. Одним из первых в начале 1920-х годов откликнулся художник, работавший под псевдонимом-аббревиатурой Эрте, приехавший в 1914 году из Петербурга. Он создал для Павловой в 1921–1922 годах костюмы к «Осенним листьям» и к «Гавоту Павловой». Другим художником по костюмам у Павловой стал Дмитрий Бушен, один из самых юных членов общества «Мир искусства» в Петрограде.

Помимо труппы Павловой, видное место занимала и балетная антреприза Иды Рубинштейн, уроженки украинского города Харькова. Она пользовалась большой финансовой поддержкой известного ирландского пивного миллиардера Гиннесса, позволявшего ставить все, что ей нравилось самой. Одним из ведущих ее декораторов был все тот же Леон Бакст. Он оформил для Иды «Мучения святого Себастьяна» в 1911 году и «Елену Спартанскую» в 1913 году. Работа у Иды Рубинштейн, отличавшейся властным и самолюбивым характером, стала отчасти причиной смерти Бакста, скончавшегося от нервного расстройства, случившегося во время работы его над балетом «Истар» в 1924 году. Затем с 1927 по 1935 год главным художником труппы Иды Рубинштейн был Александр Бенуа, создавший оформление к пятнадцати ее спектаклям. Исполнителями декораций по эскизам отца были одно время дети мэтра – дочь Еле-

на Бенуа-Клемент и сын Николай Бенуа. Художником-оформителем у Рубинштейн был в 1927 году Орест Аллегри, создавший вместе со своим учеником Николаем Бенуа декорации к спектаклю «Императрица скал» в «Гранд-опера». Дмитрий Бушен, приехавший в 1925 году во Францию из Петрограда, создал костюмы для Иды Рубинштейн в постановках «Диана де Пуатье» и «Вальс». Впоследствии он много работал с Сергеем Лифарем и для постановок «Русского балета Монте-Карло». Наталья Гончарова также была приглашена для работы над костюмами в труппу Иды Рубинштейн. Талантливый московский художник Василий Шухаев оформил в 1934 году для нее балет «Семирамида».

Еще одной крупной частной антрепризой, работавшей параллельно с труппой Дягилева, была «Частная русская опера», детище сопрано императорских театров Марии Кузнецовой-Массне. После финансового фиаско во время гастролей по Южной Америке в 1929 году руководство «Русской оперы» перешло к группе «Цербазон» (князь Церетели – полковник де Базиля – импресарио Зон. Эта интересная труппа, составленная из лучших оперных артистов старой России, обосновалась с начала 1930-х годов в Париже, в красивейшем здании «Театра Елисейских Полей» на авеню Монтень и начала ставить оперы классического репертуара – «Князя Игоря», «Хованщину», «Бориса Годунова». В качестве сценографов привлекались ведущие живописцы-декораторы Коровин, Билибин, Бенуа. Труппа имела собственные мастерские, бутафорский и костюмерный цеха, и это ставило ее в ранг высокопрофессиональных оперных компаний своей эпохи.

Работа «Русской оперы» была неразрывно связана с творчеством Ивана Билибина. Этот талантливый

человек дебютировал как художник театра в Праге в 1904 году и с 1927 по 1931 год активно работал для «Частной русской оперы». Им были оформлены декорации и костюмы для таких опер, как «Сказка о царе Салтане», поставленная Николаем Евреиновым в 1929 году, «Царская невеста», «Князь Игорь» (обе в 1930 году) и «Борис Годунов» (в 1931 году).

Помимо Билибина, «Русская опера» обращалась к выдающимся профессионалам. В 1929 и 1930 годах оформление опер Римского-Корсакова «Снегурочка» и Бородина «Князь Игорь» было создано прославленным театральным художником Константином Коровиным. В 1930 году оперу-балет «Руслан и Людмила» оформил Борис Билинский, художник, впоследствии много работавший для балетных постановок Брониславы Нижинской, сестры великого Вацлава.

Связующим звеном между оперой, балетом и драмой было парижское кабаре «Летучая мышь», которое основал в Москве еще в 1908 году актер Художественного театра бакинец Никита Балиев. Идея Балиева была развита в Берлине в русском кабаре 1920-х годов «Ванька-встанька», которое основал Николай Агнивцев. Декорации и интерьеры кабаре создавались русским художником-эмигрантом Андреем Андреевым. Другим русским кабаре в Берлине была «Синяя птица» под дирекцией Яши Южного. Спектакли этого театра оформляли Георгий Пожедаев, Михаил Урванцов и киевлянка Нина Бродская.

Спектакли «Летучей мыши» оформлялись на очень высоком художественном уровне лучшими художниками своего времени. Репертуар этого гастролировавшего повсюду в Европе и одиннадцать раз побывавшего в США кабаре состоял из веселых скетчей и юморесок, небольших характерных танцев, таких как «Похищение из сераля», «Катень-

ка», «Старинные портреты», «Парад деревянных солдатиков», «Русские казаки» и т. п. В 1924 году три миниатюры для Балиева оформил Василий Шухаев. У Балиева работал Николай Бенуа, ставший впоследствии главным художником театра «Ла Скала» и оформивший на миланской сцене около 130 спектаклей. В 1926 году у Балиева одновременно работали Добужинские – Мстислав и его сын Ростислав, впоследствии прославившийся в Париже как художник-костюмер, бутафор и оформитель интерьеров. В 1920–1922 годы у Балиева создавал декорации талантливый художник-карикатурист Николай Ремизов, известный под псевдонимом Ре-Ми. В 1922 году он выехал на гастроли с «Летучей мышью» из Парижа в США и остался там, сделав блистательную карьеру сценографа в «Метрополитен-опера» и Голливуде. В те же годы Балиев пригласил в «Летучую мышь» знаменитого художника-декоратора Сергея Судейкина. Как и Ремизов, он остался после гастролей в США, где работал для балетных постановок в Метрополитен-опера и в труппе Михаила Мордкина. Художником-исполнителем у Балиева работал Александр Алексеев, ученик Судейкина. В 1927 году с Балиевым сотрудничали художник-оформитель парижских кабаре Александр Зиновьев, петербургский художник, другой ученик Судейкина и Бакста, Владимир Кривутц, приехавший из Берлина и Вены Георгий Пожедаев и дягилевский художник-исполнитель москвич Владимир Полунин.

Совершенно особой статьей театрального творчества русских художников была работа для основанных эмигрантами русских драматических трупп в Париже. Они не могли похвастаться резонансом среди парижан, так как играли в большинстве случаев по-русски, и получили известность лишь в сре-

де эмиграции. Первый русскоговорящий театр в Париже был основан в 1922 году Александром Хорошавиным. К сожалению, этот театр, как и многие другие последовавшие за ним труппы («Интимный театр» Дины Кировой, театр «Балаганчик», театры Федора Комиссаржевского, Николая Евреинова и Михаила Чехова, антреприза Южаковой и Оксинской), не просуществовал долго. Все же некоторые из них, несмотря на скудость бюджетов, имели возможность обращаться к профессиональным художникам-сценографам. В «Интимном театре» Дины Кировой декоратором в 1928–1930 годах работал ученик Ильи Репина Константин Вещилов, оформлявший спектакли еще в 1910-е годы в Петербурге. В театре Федора Комиссаржевского, брата великой русской драматической актрисы, работал Юрий Анненков, художник совершенно другого, экспрессионистического оформления, в годы пролетарской революции в Петрограде оформлявший знаменитые массовые действа, например «Гимн освобожденному труду», но в 1924 году оставшийся в Европе. Он также сотрудничал с Никитой Балиевым, Михаилом Чеховым и впоследствии много работал для французского кино. В сезон 1935–1936 годов Юрий Анненков вновь работал вместе с Николаем Евреиновым в «Новом русском театре» в Париже и практически разорил его бюджет своими объемными декорациями. В Париже часто гастролировала «Пражская труппа Московского Художественного театра», где художником работал киевлянин Николай Жалковский, а в 1928–1930 годах художником у «пражан» стал донской казак, театральный художник, много работавший в Болгарии, Владимир Мисин.

Петербуржец Евгений Берман начал работать для парижских французских театров в 1937 году,

когда дебютировал как художник для «Трехгрошевой оперы» Бертольда Брехта и Курта Вайля в театре «De l'Etoile»; впоследствии он оформлял балеты Сергея Лифаря, Фредерика Аштона, Давида Лишина и Дж. Баланчина.

В 1923 году декоратором парижского театра «L'Oeuvre» стал киевлянин Семен Лисим, оформивший для них «Гамлета».

Интересно сложилась парижская судьба известной киевской художницы конструктивистского направления Александры Экстер. Она осталась на Западе в 1924 году, выехав в Венецию для организации советского павильона на XIV биеннале современного искусства, затем переехала в Париж, где участвовала в оформлении советского павильона на Выставке декоративных искусств и получила там Золотую медаль за театральные эскизы прошлых лет (она прославилась своим оформлением спектакля Таирова «Ромео и Джульетта» в Камерном театре в 1921 году и знаменитого фильма Протазанова «Аэлита» в 1923 году). Тем не менее в Париже она не смогла найти себе больших заказов и сотрудничала в Берлине и Лондоне с труппами балета Бориса Романова и Брониславы Нижинской. Зато Александра Экстер проявила себя как хороший педагог сценографии, когда преподавала с 1925 по 1930 год, по приглашению Фернана Леже, в Академии современного искусства в Париже.

В послевоенный период в Париже особенно заметными были работы русских художников-эмигрантов Жоржа Вакевича, Лазаря Воловика, Мстислава Добужинского, Дмитрия Бушена, Константина Непо, Эрте и некоторых других. Однако «золотой век» русской декорации на сценах Парижа к тому времени уже закончился.

РУССКИЙ КОНСТАНТИНОПОЛЬ

www.skladchina.com

«Дрожит пароход. Стелет черный дым. Глазами, раскрытыми от холода, смотрю и долго видеть буду, как тихо, тихо отходит моя земля». Так грустно и патетически заканчивает книгу воспоминаний писательница Надежда Тэффи.

Исход многих десятков тысяч русских пролегал через Босфор, через сказочную столицу Оттоманской империи – Константинополь, бывшую столицу Византии. Сотни и сотни пароходов, кораблей и суденышек прибывали на рейд Константинополя. Очевидец событий Евгений Рогов в своей книге воспоминаний «Скиталец поневоле» пишет: «На рейде Константинополя бросили якорь больше чем 120 русских судов всех размеров и всех назначений: военные и пассажирские и даже баржи, прицепленные к другим. Все перегруженные, с кре-

ном, но с русскими флагами. Более 130 тысяч героев и их родных покинули дорогую Родину, как мы узнали позже».

Шел ноябрь 1920 года. Многие, имевшие подходящие документы, прибыли в Константинополь и перешли на положение беженцев. Раненые и армия главнокомандующего барона Врангеля были отправлены на поселение на пустынный турецкий полуостров Галлиполи.

Константинополь представлял собою тогда живописное и красочное зрелище. Залитая огнями бухта Золотой Рог, купола Ая-Софии, минареты Голубой мечети, башни построенного еще во времена крестоносцев дворца Топкапы, круглый величественный донжон императора Юстиниана, своды Большого базара, крепость Румели, помпезный дворец последнего султана Долмабахче – все это со стороны Европы. А уж по ту сторону Босфора шумный азиатский Стамбул, по берегам утопающие во фруктовых садах дворцы и минареты и тающие в тумане сказочные Принцевы острова. Прибавьте к этому крики муллы, стаи бездомных собак и кошек, снующие по воде лодки рыбаков и мелькающие кругом разнообразные униформы солдат и офицеров союзных стран – вот пред вами приблизительная картина Константинополя осенью 1920 года.

Русские беженцы поселились в основном на европейском берегу города, в районе с названием Пера, на главной европейской улице города, где находились все посольские миссии, в том числе и российская, возле торговой площади Таксим или в традиционном русском районе Каракей. В Каракее у порта до сих пор находятся русское подворье, русский монастырь и русская церковь.

Размещались беженцы, невзирая на чины и звания, кто как мог. Условия жизни были тяжелыми.

Жили в гостиницах, монастырях, госпиталях, в фабричных постройках, а некоторых приютили в помещении русского посольства – прекрасного особняка красного цвета с колоннами в духе петербургского ампира. Лишь некоторые знаменитости, подобно Александру Вертинскому, могли поселиться в роскошном первоклассном отеле «Пера палас». Союзники по Антанте, «Земский союз» Хрипунова и особенно американский Красный Крест помогали консервами, медикаментами, а также кое-какой одеждой. Ввиду огромного наплыва беженцев русская речь слышалась в городе повсюду.

На улице Пера стали молниеносно открываться русские рестораны, кабаре, кондитерские и аптеки. Появились русские доктора, адвокаты и «булгаковские» тараканьи бега. Мадам Жекулина организовала даже русскую гимназию. Начали выходить русские газеты различного толка – «Новое время», «Общее дело», «Руль» и другие. Знаменитый «русский негр» Федор Федорович Томас, бывший в Москве хозяином кабаре «Максим», открыл подобное же заведение в загородном саду «Стелла». В игорном доме одессита Сергея Альтбрандта играл скрипач Жан Гулеско, Вертинский пел цыганские песни в своем кабаре «Черная роза». В этом знаменитом месте у вешалки стоял бывший сенатор, а подавали хорошенькие русские дамы, слегка кокетничавшие своим неумением подавать. Отменный борщ готовили в ресторане «Уголок». Богатые иностранные клиенты приезжали ужинать в русский кабаре-ресторан «Эрмитаж», где поваром был, как говорили, бывший губернатор. Славились куличами русские кондитерские «Петроград» и «Москва». Известными местами были ресторан «Тюркуаз» и ресторан Гапонцевых.

Опереточный артист Владимир Петрович Смирнов открыл в Константинополе завод «Смирновской» водки. Он же, вместе со своей женой, примадонной Валентиной Пионтковской, открыл кабаре «Парижиана», где, как пишет в своих воспоминаниях «Осколки прошлого» очевидец событий князь Петр Петрович Ишеев, «собирались по вечерам сливки экспедиционного корпуса». В летнем театре «Буфф» Смирнов, Пионтковская и Полонский поставили шедшую с ошеломляющим успехом «Прекрасную Елену» Оффенбаха. В Константинополе в те годы выступали артист Борис Михайлов, цыганская певица Настя Полякова, конферанс вел артист театра Корша А.Бестужев. Пел знаменитый Юрий Морфесси, а Елена Никитина выступала в «Черной розе». На улице Пера в русском кокошнике пела Тараканова. В «Караван-сарае» русские пляски исполняла пара – Иван и Леля. Балетмейстер Виктор Зимин поставил балет «Шахерезада».

Первую балетную школу в Турции организовала не так давно скончавшаяся в Стамбуле балерина Лидия Красса-Арзуманова (она же Лейла Арзуман). От журналиста Жака Делеона мне удалось узнать ее биографию. Арзуманова родилась в Петербурге в 1897 году, а затем училась в частной школе, и впоследствии, в 1912–1918 годах, она танцевала в России. Живущая по сей день в Турции, ученица балетной школы Арзумановой Елена Гордиенко рассказывала мне: «У Арзумановой все начали учиться. Она преподавала больше воздух, атмосферу».

Племянница донского атамана Богаевского Валентина Юлиановна Таскина приехала в Константинополь в 1920 году и вскоре поступила работать пианисткой. Мне удалось встретиться с этой уникальной женщиной в ресторане «Ялым» на азиат-

ском берегу, где она играла русские песни, уже сорок лет аккомпанируя своему верному партнеру – греку Теодору. Вот ее рассказ.

«Я родилась на Кавказе в городе Грозном в 1902 году. Мать моя была русской, а отец – поляком, поэтому я урожденная Верженская. Восьми лет родители перевезли меня в Кисловодск, где я окончила гимназию с золотой медалью. Моя тетка была первым браком замужем за графом Келлером, главнокомандующим Русской армией, а вторым браком она вышла замуж за казачьего атамана Африкана Петровича Богаевского. Он уже давно был влюблен в мою тетю Надю и даже держал при ее первом венчании венец. Впервые я познакомилась с Богаевским, когда мне было девять лет, у нас дома в Кисловодске, и сама в него чуть не влюбилась. А уж после революции из Петрограда в Ессентуки приехала знакомая нам семья баронов фон Клодт-Юргенсбург. Их было три брата, и, влюбившись, восемнадцати лет я обвенчалась с одним из них, двадцатилетним офицером бароном Константином. Осенью 1920 года я эвакуировалась из Феодосии в Константинополь и лишь тут узнала, что мой муж был убит большевиками. В Константинополе я сперва поселилась в доме-канцелярии атамана Богаевского. Там уже жили моя тетя Надя, моя бабушка, брат тети генерал от кавалерии Евгений Дерет, генерал барон Мандель. Все жили вместе на втором этаже, и даже мой младший брат был с ними. Дом этот находился в районе Тарлабаси, и я прожила там 24 дня в декабре 1920 года. Затем я получила работу в американском госпитале, потом в детской школе, а затем поступила пианисткой-тапершей в синема «Мажик» на площади Таксим. Фильмы там крутили немые, немецкие, с участием Лиа де Путти, Вилли Фрича, Раймона Наварро.

Все музыканты в кинозалах были русскими. Я играла вместе с неким Поляцким, очень способным музыкантом. Играла я там вплоть до 1929 года, а затем перешла работать на радио и стала первой пианисткой турецкого радио. Уже в Константинополе, в 1923 году, я вышла вторым браком за Александра Александровича Таскина. Он был крестником императора Александра III, а его отец был инспектором царских земель. Дядя мой, атаман Африкан Богаевский, уехал затем в Париж, где был убит; похоронен среди своих казаков на кладбище в Сент-Женевьев де Буа».

Тем временем по улице Пера взад и вперед бродили толпы русских беженцев, осаждая стильно-романтические здания иностранных посольств в надежде на получение визы куда-либо. Чехословакия, Болгария и Югославия приглашали интеллигенцию – преподавателей, инженеров, агрономов, врачей. Аргентина звала в Патагонию безземельных казаков, в Германию приглашалась банкиры, а Франция нуждалась в дешевой рабочей силе для автомобильных заводов; молодежь же стремилась в Америку. Положение оставалось тяжелым. Особенно грустные вести прибывали из Галлиполи, где находились уцелевшие части Добровольческой армии, страдая от лишений и нужды. Этой армией командовали барон Врангель и генерал Кутепов. Сам Врангель первое время жил в русском посольстве, а затем переехал на небольшую паровую военную яхту «Лукулл». В книге воспоминаний известного деятеля кадетской партии князя Павла Дмитриевича Долгорукого «Великая разруха» эта яхта описывается так: «Милый, славный «Лукулл»! Сколько совещаний и бесед на нем было в каюте главнокомандующего... В маленькой столовой, увешанной произведениями кадетов и юнкеров, под-

несенных Врангелю в Галлиполи, много раз приходилось съедать далеко не лукулловский обед».

Это была единственная яхта, на которой еще развевался Андреевский флаг, она стояла на причале вблизи дворца Долмабахче. Судьба ее таинственна и трагична. Вот как вспоминает князь Долгорукий: «Кажется, в августе 1921 года итальянский торговый пароход, шедший из большевистского Батума, среди бела дня круто повернул с фарватера широкого в этом месте Босфора и, направившись прямо на «Лукулл», стоявший близ берега на постоянной стоянке русского стационара, перерезал его пополам и, не остановившись, прошел к Константинополю. Немногочисленные люди, бывшие на борту, спаслись, кроме дежурного мичмана Сапунова. Так опустился в воду последний Андреевский флаг, развевавшийся на Босфоре. Баронесса Врангель потеряла последние свои драгоценности».

Турецкая монархия доживала свой век. Сам султан жил узником в «Ильдиз-Киоске». Положение и само дальнейшее пребывание огромного числа русских беженцев в оккупированном Антантой Константинополе находилось под вопросом. К тому же кончались последние деньги. Александр Вертинский в своей книге «Записки русского Пьеро» писал: «Положение женщин было лучше, чем мужчин. Турки вообще от них потеряли головы. Наши голубоглазые, светловолосые красавицы для них, привыкших к своим смуглым восточным повелительницам, показались ангелами, райскими гуриями, женщинами с другой планеты. Разводы сыпались, как из рога изобилия».

Отчаявшиеся турецкие жены, собрав подписи, даже подали петицию коменданту Константинополя полковнику Максвельду с требованием выселить русских женщин. В связи с этим следует напомнить

тот факт, что вместе с эвакуировавшейся Добровольческой армией барона Врангеля в Константинополе оказались в большом количестве девушки из домов терпимости Петрограда, Москвы, Киева и Одессы. Часто они выдавали себя за жен офицеров или «аристократок», бросая тем самым тень на всех русских женщин.

Как бы то ни было, к 1922–1923 годам русская эмиграция из Константинополя стала постепенно разъезжаться. Изможденную армию перевели из Галлиполи в Болгарию, и русский Константинополь опустел. Остались лишь те, кто нашел хорошую работу, и вышедшие замуж за турок женщины. Предприимчивые люди из остатков русской эмиграции открыли в 1930 году фешенебельный ресторан «Режанс». До сих пор вы можете там отведать отменного борща, заказать шашлык и незабываемую утку. Регент русской церкви Петров организовал знаменитый балалаечный оркестр, а оставшийся басом в церковном хоре театральный декоратор Николай Перов расписал фресками Андреевскую церковь, находящуюся на последнем этаже русского постоялого дома на улице Мумхане. Фрески эти, слегка напоминающие стиль Михаила Нестерова, показывают мастерство и талант малоизвестного русского театрального живописца. Одна из дочерей известной русской «немой музы» Веры Холодной – Евгения Холодная была одно время регентшей этой церкви.

Русское кладбище Константинополя находится рядом с греческим. Там стоит изящно облицованная плитками часовенка, построенная в 1920 году. Надпись на фасаде гласит: «Души их во благих водворятся».

КАБАРЕ, КАБАРЕ... ЛЮДМИЛА ЛОПАТО И ДРУГИЕ

www.skladchina.com

Странно теперь так думать, но самой прочной связью между русской эмиграцией XX века и «исторической родиной» были не западные радиостанции, вещавшие на СССР, не «тамиздат», чудом проникавший в страну, и даже не память людей старших поколений, сохранявших в душе образ своей родины, но – песня. Чаще всего – салонная и даже ресторанная, «кабацкая».

Как ни был тяжел и прочен железный занавес слухи о русских кабаре – иначе говоря, о ресторанной песне за границей – не только доходили до ушей советских обывателей, но и обрастали попутно ворохом всевозможных небылиц. Само словосочетание «эмигрантская песня» стало более чем устойчивым, и, несмотря на все запреты, советские люди на своих кухнях на протяжении долгих

лет перепевали «с чужого голоса» ставшие классическими куплеты о дочери камергера, институтке, обернувшейся в Париже «черной молью и летучей мышью», и о звоне колоколов над Москвой златоглавой.

Живя в СССР, мы не знали ни имен легендарных эмигрантских певцов, ни всего их таинственного и заманчивого репертуара, но слышали, что где-то там, далеко, в русских ресторанах-кабаре Константинополя, Парижа и Нью-Йорка, идет кутеж, сопровождаемый цыганами, слезами и шампанским. Не имея реального представления о заграничной жизни, мы на протяжении трех четвертей последнего столетия черпали сведения о том, как живут за пределами России миллионы наших соотечественников, из песенного фольклора.

Переломным моментом в расширении наших знаний о ресторанно-кабаретной жизни эмиграции стала Вторая мировая война. В значительной мере связанное с ней появление на нашем горизонте двух знаменитых русских певцов кабаретного жанра в 1940-е годы сыграло огромную роль в знакомстве всей страны с эмигрантским ресторанным репертуаром.

Первой ласточкой был Александр Вертинский, проживший в эмиграции более двадцати лет и по собственной воле, вместе со всей семьей, вернувшийся на родину в тяжелый 1943 год из Харбина. Как ни странно, Вертинскому позволили и петь, и гастролировать, и даже сниматься в кино. Его замечательные, за душу хватающие баллады-романсы о пани Ирен, о бананово-лимонном Сингапуре, о прощальном ужине – трогали за сердце изголодавшихся по «чистой лирике» советских обывателей.

Возвращение Вертинского включило его творчество в контекст отечественной культуры и породи-

ло имитаторов, из которых, увы, никто славы не обрел. Не столь счастливым было возвращение на Родину, во время той же войны, Петра Лещенко, долгие годы выступавшего в Бухаресте. НКВД не простил популярному певцу, звезде 1930-х годов, ни эмиграции, ни гастролей в оккупированной румынами во время войны Одессе. Тем не менее даже запрещенный Лещенко расходился по всей стране на самодельных пластинках, гравированных «на ребрах», то есть на рентгеновских снимках.

Гораздо труднее и тернистее был в СССР путь к умам и сердцам двух других звезд песенного жанра русской эмиграции – Изы Кремер и Юрия Морфесси. Их песни с довоенных пластинок из архивов немногочисленных коллекционеров стали переиздаваться лишь в шестидесятые годы. Напрочь забытые на протяжении долгих лет широкой публикой, Кремер и Морфесси так никогда, несмотря на незаурядность их талантов, не достигли ни славы, ни почитания, которыми сегодня пользуются Вертинский и Лещенко.

Я прекрасно помню, как в эпоху Брежнева, в 1970-е годы, по Москве ходила из рук в руки много раз переписанная магнитофонная катушка под названием «Париж – цыгане». Как я понял много позднее, на ней пели Дмитриевичи, и я юношей заслушивался их особым произношением, той странной манерой мять и проглатывать слова в русских романсах, которую трудно описать, но, раз услышав, не забываешь никогда.

На той же «самиздатской» кассете было несколько песен в исполнении Людмилы Лопато. Тембр ее голоса потряс меня в одночасье, задушевность тронула сердце и пробудила удивительные мечты. Невольно я стал воображать себя в Париже или почему-то в Тегеране, за столиком в эмигрантском каба-

ре, наполненном звуками румынской скрипки, восторженными возгласами гуляк и песнями, в которые нельзя не влюбиться. Но тогда, естественно, я и думать не мог, что русский эмигрантский Париж станет частью моей судьбы и что Людмила Лопато сделает меня своим конфидентом и летописцем.

Справедливости ради надо сказать, что в России важной связующей нитью между канувшими в Лету кабаре русской эмиграции и Родиной стала певица Алла Баянова, приехавшая из Бухареста в Москву в 1980-е годы, уже в период перестройки. Баянова появилась в России в расцвете творческих сил, с огромным, неслыханным репертуаром русского и цыганского романса, редкого эмигрантского «шансона», и объездила с концертами всю страну, собирая полные залы почитателей. Этими концертами она пробудила огромный интерес к редкому, подчас и вовсе забытому песенному репертуару, лучше сохранившемуся в недрах русской эмиграции именно благодаря успеху «русских кабаре» во всем мире. Вслед за Баяновой в России выступали на бывшей родине и даже переехали жить несколько исполнителей эмигрантского фольклора «третьей волны» эмиграции – 1970-х годов, в основном прославившихся в США, в окрестностях Брайтон-Бич, но работавших уже в другом, более массовом жанре.

В начале нового, XXI века старый, эмигрантский Париж встает перед нами в своей ночной жизни в эмоциональных воспоминаниях «Императрицы русского ночного Парижа», знаменитой певицы и хозяйки очень успешного парижского русского ресторана Людмилы Лопато. Осмелюсь утверждать, что сам жанр песенного кабаре, где поэзия имеет не меньшее значение, чем мелодия, издавна породнен с русской культурой. В любви кутить, а это значит кушать, пить и слушать песни, мы, по счастью, не оди-

ноки. Эту же слабость испытывают многие латинские нации, особенно испанцы под звуки своих зажигательных танцевальных песен и португальцы с их великолепными, лирическими «фадос». Ближе всего, на мой взгляд, к лирико-драматическим качествам русско-цыганского романса подошли латиноамериканские песни «болерос», в которых страдание от неразделенной или потерянной любви накалено до такого же крайнего, последнего предела, как и в наших душещипательных песнях. Возможно, в этих традициях есть что-то общее, и это общее – цыгане.

Именно они, вольный кочевой народ, восхищавший Пушкина, а за ним и целую плеяду русских писателей, музыкантов и художников, держали первенство в России XIX века в хоровом пении в ресторанах, о чем по сей день поют в романсе «Что за хор певал у Яра». История цыганских хоров в России уходит в глубь времен. Еще в эпоху Екатерины Второй ее фаворит граф Григорий Орлов организовал первый хор из бессарабских цыган под руководством знаменитого Ивана Трофимова. В этом хоре пела первая цыганская вокалистка России Стеша Каталани. Успех цыганского пения был настолько велик, что вслед за Орловым другие фавориты императрицы – князь Потемкин, граф Зубов и граф Зорич – создали свои собственные цыганские хоры для вечеров и кутежей. Постепенно цыгане поселяются в столицах – в Петербурге на Песках, а в Москве на Грузинах. Многие цыганские и русские романсы были записаны с напева хора Ивана Трофимова и стали классикой уже в пушкинскую эпоху, а впоследствии знаменитый Илья Соколов, племянник Трофимова, вместе со своим хором создал огромную вокально-песенную коллекцию русско-цыганского романса, дошедшую частями

и до нашего времени. Цыгане пели в ресторанах и трактирах, и русский праздник XIX века становится немыслим без перебора гитары и задушевного голоса. Именно эта традиция и перешла затем в эмиграцию, когда пределы утраченной страны сузились до размеров русского ночного кабаре.

В период между 1870 и 1900 годами подмосковный, тогда роскошный ресторан «Яр» становится центром паломничества для тех, которые уже «не могут жить без шампанского и без табора, без цыганского». Его главным соперником была «Стрельня», созданная Иваном Федоровичем Натрускиным и прославившаяся своим зимним садом с экзотическими растениями, называвшимся «Мавританией». Там также вечера не обходились без цыганских напевов, послушать которые съезжалась «вся Москва». История донесла до нас несколько имен знаменитых цыганских певиц той поры – это прежде всего Мария Соколова, Малярка и Феша. Атмосфера цыганских ночей той поры замечательно воспроизведена в пьесе Толстого «Живой труп». Москва конца XIX века прославилась трактирами, где также выступали цыгане в более непринужденной атмосфере пьяного раздолья. Такими модными и популярными местами для бесконечных ночей с песней стали «Голубятня», «Лопачев», «Бубнов», «Крым», «Сибирь», «Егоров» и «Тестов».

Свою «школу» ресторанного цыганского пения, отличную от московской, создал под руководством семьи Шишкиных и Петербург. Она дала России таких замечательных исполнительниц цыганского романса, как Настя, Стеша и Варя. Именно в Петербурге, в хоре гитариста Шишкина, молоденькая цыганка Леночка впервые исполнила романс «Очи черные», ставший визитной карточкой кабаре рус-

ской эмиграции XX века. Там же, в хоре Шишкиных, дебютировала замечательная певица Нюра Массальская, будущая парижская звезда, вышедшая замуж за генерала Непокойчицкого, о сыне которых много вспоминает Людмила Лопато. Знаменитые петербургские рестораны – «Вилла Родэ», «Аквариум» и «Ташкент» – надолго остались символами совершенства в коллективной памяти русской эмиграции. В этих кабаре царила непринужденная атмосфера великолепных вечеров, отшумевших в России.

В Москве же, в эпоху Серебряного века, стилистика русского кабаре претерпела большие изменения. Знаменитый Никита Балиев создал свою «Летучую мышь» – кабаре, вышедшее из капустников Художественного театра, где он сам играл маленькие роли. Программы кабаре становятся более современными и злободневными, а стиль песенного исполнения – более поэтичным. На этой волне взошла яркая звезда Анастасии Вяльцевой, заработавшей миллионное состояние своим голосом и имевшей даже собственный железнодорожный вагон для гастрольных поездок. В моду входит молодое поколение вокалистов, таких как Тамара, Вавич, Морфесси, Кремер и Вертинский. Все они внесли свою лепту в создание нового жанра искусства, который впоследствии стал основой программ эмигрантских кабаре от Харбина до Берлина. Изменяется и стиль исполнения. В ночную жизнь предреволюционной Москвы приходит еще одна ярчайшая фигура – «московский негр» Федор Томас, мексиканский метис, ставший впоследствии, в Константинополе, основателем первого русского эмигрантского кабаре. Именно Федор устраивает в Москве, в саду «Аквариум», ресторан «Максим», прославившийся своей первоклассной

кухней и цыганами. Сын покойной великой цыганской певицы Вари Паниной Борис Панин со своими сестрами становится во главе музыкальной программы. Именно там Тамара Панина впервые исполнила романс «Любовь прошла», ставший в эмиграции знаменитым и сохранившийся в репертуаре Людмилы Лопато.

Большевистский переворот привел к закрытию или национализации всех ресторанов в столицах, и естественно, что стиль цыганского (да и русского тоже) исполнения романсов стал «идеологически чуждым». Но часть цыганского репертуара в Стране Советов все же сохранилась благодаря таким значительным фигурам, как Изабелла Юрьева, прозванная «белой цыганкой». А настоящие цыгане пустились вслед за любившей и понимавшей их искусство публикой в долгие странствия. Сперва Харьков и Киев, затем Одесса, Ялта и Севастополь. А уж оттуда оставался один путь – в эмиграцию. Множество русских людей оказалось в этом положении. Всего за годы Гражданской войны более миллиона россиян разделили их судьбу, увозя с собой любовь к русской песне, цыганским хорам, кутежам и гульбе без конца.

Константинополь (с 1930 года – Стамбул) стал их временным прибежищем. Поиски работы привели многих к идее продолжения в этом городе хорошо знакомого и налаженного в старой России ресторанного дела. Первым русским рестораном Константинополя стала «Стелла», располагавшаяся в саду «Шишли» и открытая Федором Томасом вместе с Настей Поляковой и Ницей Колдобаном, знаменитым еще в России цыганским музыкантом. На долю «Стеллы» выпал огромный успех в среде русской эмиграции, константинопольского бомонда и офицеров Антанты. «Стелла» прославилась не

только цыганами, но и русской опереттой при участии Смирнова и Пионтковской. Там же дебютировала и труппа русского балета под руководством Бориса Князева.

Вслед за «Стеллой» на самой роскошной улице Пера, в европейской части города, открывается ресторан «Эрмитаж» Рыжикова, бывшего хозяина «Эрмитажа» в Москве. Там же, на Пера, на втором этаже торгового пассажа, была создана легендарная первая «Черная роза», декадентское кабаре эмиграции, в котором пел Александр Вертинский. Помещение этого кабаре сохранилось до наших дней, и в стенах, слышавших и видевших так много кутежей эмиграции, сейчас расположен бильярдный салон.

Успех русских кабаре и ресторанов был так неожиданно велик в Константинополе, что вскоре было открыто 50 ресторанных заведений и кабаре, которые держали русские беженцы. Этот успех был связан не только с невиданной ранее кухней и блестящими музыкальными программами, но и с тем фактом, что в них стало работать множество титулованных аристократов. Дворянские титулы старой России стали приманкой в ночной жизни Константинополя, как и позднее Парижа. Встретиться с официантом-князем или с графом-гардеробщиком льстило самолюбию многих. Но все же русские женщины, эти великолепные белокурые и голубоглазые гурии, в элегантных платьях от Ламановой или Бризак, в остатках последних фамильных драгоценностей, с манерами баронесс – именно они стали центром самого живого интереса турецких и греческих нуворишей.

Разгневанные одалиски из константинопольских гаремов даже написали петицию губернатору с просьбой избавить их город от толп назойли-

вых русских беженок. Вдобавок провозглашенная в 1922 году Турецкая Республика во главе с Мустафой Кемалем старалась и сама как можно скорее избавиться от огромного потока иноверцев. Дольше всех там продержался Федор Томас со своей «Стеллой» – она закрылась со смертью хозяина лишь в 1928 году.

Тем временем потерявшая в Первой мировой войне большую часть работоспособных мужчин Франция срочно нуждалась в дешевой и квалифицированной рабочей силе на шахтах и машиностроительных заводах. Франция дала большее количество въездных виз русским эмигрантам, другие последовали в Чехословакию, Болгарию, Югославию или Аргентину. Париж стал настоящим центром русской жизни, и из Турции большинство ресторанов и кабаре переехало на берега Сены, обогатив одновременно свои меню босфорскими закусками, которые до сих пор во Франции считают русским изобретением.

Все началось с самого первого цыганского кабаре «Шато каво коказьен» («Кавказский погребок»), открытого 22 октября 1922 года на улице Пигаль, в доме 54. Там выступал хор Дмитрия Полякова, в котором солировала знаменитая Настя Полякова. Успех заведения был так велик, что несколько месяцев спустя, в 1923 году, напротив – в доме 63 – открывается «Яр» и рядом, на улице Фонтэн, – «Тройка». Так создается «русский треугольник» на Пигаль. На волне успеха за этими ресторанами следуют «Русское бистро», «Казбек», «Золотой петушок», «Минутка», «Медведь» и «Домик русских артистов», «Московский Эрмитаж» и «Черная роза» (вторая по счету после Константинополя). Париж приходит в восторг от «русских ночей», и постепенно весь район от Пигаль до Клиши и Монмарт-

ра становится по ночам «русским». Его население – джигиты в черкесках, разносящие шашлыки, цыганки в монистах, генералы в роли вышибал, балерины с акробатическими номерами, титулованные дворяне, обносящие посетителей чарочками водки и тарелками блинов с черной икрой, – создало уникальную атмосферу ночного русского праздника, который в Париже пришелся очень многим по сердцу в бешеную эпоху стремительных 1920-х годов. Это была замечательная пора – эмиграция была полна сил, энергии и надежд на скорейшее возвращение на Родину после чаемого свержения большевиков.

Вообще успех всего русского искусства был необычаен: «Русские балеты» Дягилева, выступления оперных звезд, от Шаляпина до Марии Кузнецовой, русские немые фильмы, снятые на студии «Альбатрос» в Монтрейе с Натальей Кованько и Иваном Мозжухиным в главных ролях, спектакли Художественного театра, кабаре «Летучая мышь» Никиты Балиева, русские «кутюры» – дома моды, за которыми стояли самые громкие аристократические титулы от Романовых до Трубецких, шесть тысяч русских такси, многочисленные кондитерские, магазины кустарных промыслов, русские газеты и книжные магазины – все это создавало почву для подъема и расцвета русской эмигрантской культуры.

В 1924 году два русских придворных повара, Алексей Васильевич Рыжиков и Федор Дмитриевич Корнилов, получают высочайшие титулы «Первых кулинаров Франции»; теперь русские рестораны уже, так сказать, на законных основаниях могут гордиться своей кухней. Множество замечательных артистов старой России находят себе работу в парижских кабаре – Кремер, Вертинский, Массальская, Полякова, Морфесси, Северский,

Адорель, Бемер, Бразин, Хан-Мануков, и их число все возрастает.

Кульминацией успеха эмигрантов стало открытие в 1926 году в Париже на авеню Рашель роскошного кабаре «Казанова», названного в честь знаменитого одноименного немого фильма с Иваном Мозжухиным в главной роли. Коронованные монархи, звезды Голливуда и сильные мира сего стремились в «Казанову» – лучшее парижское кабаре 1920-х годов, где выступали не только русские, но и знаменитые французские певцы той поры. Невиданный успех «Казановы» вслед за ним разделило кабаре «Шахерезада», открытое Сергеем Ипполитовичем Нагорновым по совету княгини Долгорукой на рю де Льеж 3 декабря 1927 года. Оно было так названо в честь балета Михаила Фокина, который показывала с ошеломляющим успехом дягилевская труппа еще в 1910 году. Гаремная атмосфера кабаре была создана декоратором Билинским, и до сегодняшнего дня оно является одним из ярчайших памятников эмигрантского искусства в Париже. Управление «Шахерезадой» было поручено полковнику Дмитрию Дмитриевичу Чихачеву, который поставил дела кабаре на недосягаемую высоту. «Шахерезаде» посвятил главу своего романа «Триумфальная арка» Эрих-Мария Ремарк.

На волне этого успеха в Париже открылось около ста русских эмигрантских ресторанов. В 1927 году в Париж эмигрирует семья цыган Дмитриевичей, начавшая играть огромную роль в жизни ночного Парижа.

Однако дела стали портиться осенью 1929 года, после невероятного краха на Уолл-стрит, повлекшего за собой финансовые трудности во всех странах Европы. Многие рестораны и кабаре разорились в одночасье. Даже «Казанова» разоряется

в 1931 году, потом вновь открывается, но, увы, сгорает во время пожара 13 января 1939 года.

Вероятно, одним из самых больших потрясений русской эмиграции начала 1930-х годов стало убийство президента Французской Республики Поля Думера русским эмигрантом Павлом Горгуловым 6 мая 1932 года во время художественной выставки. Не станем вдаваться в объяснение причин и мотивов этого террористического акта, скажем только, что именно он повлек за собой во Франции массовое охлаждение ко всему русскому и эмигрантскому. К этому печальному событию добавился осадок от двух организованных ГПУ в Париже исчезновений лидеров белого движения – генералов Кутепова и Миллера.

В связи со всем этим многие русские рестораны поспешили «офранцузиться» и сменили вывески на менее экзотические. К тому же большая часть артистов кабаре, бывших знаменитостями еще в России, стала уже стареть. Это же происходило и со многими другими деятелями русского искусства. Упадок продолжался в течение всех 30-х годов, а Вторая мировая война еще более ухудшила положение эмигрантских ресторанов и кабаре.

Париж был оккупирован немецкой армией 14 июня 1940 года, и первое время исполнение песен по-русски было вовсе запрещено оккупационными властями. Затем некоторые из уцелевших русских ресторанов продолжают работу, но меняют репертуар согласно новым требованиям. На войне как на войне. В 1945 году в Париже умирает Нюра Массальская. Через год, прямо на сцене, во время выступления, – Ашим Хан-Мануков, в Америке – Настя Полякова, вслед за сестрой и Дмитрий Поляков. Общая картина жизни русских кабаре сильно меняется.

В заключение мне хочется добавить собственные впечатления от моей первой встречи с Людмилой Лопато, сообщившей мне значительную часть сведений, приведенных в этом очерке.

Приехав в Париж 1 июня 1982 года, я совсем не представлял, что такое «русские рестораны». Музыкальные кассеты и советские фильмы вроде «Бега» ясной картины дать не могли. Приятельница посоветовала мне устроиться на работу в русскую блинную на Монпарнасе, которую держал эмигрант из Баку. Эта работа мне пришлась не по душе, и я быстро нашел другую – стал работать декоратором в театре, что было и остается до сих пор моей основной профессией. Однажды, около 1986 года, крупный парижский предприниматель русского происхождения Владимир Рэн, для племянницы которого, юной принцессы Наташи Строцци-Гвиччардини я делал костюмы во Флоренции, пригласил меня в ресторан Людмилы Лопато возле Елисейских Полей. При этом он предупредил, что это самый лучший из всех русских ресторанов мира. Мы подъехали к большому красному тенту, на котором было написано «У Людмилы», и вошли сквозь густые бархатные занавески.

Сразу после гардеробной нас встретила невысокая дама без возраста, роскошно одетая во что-то длинное и мерцающее, в пестрой цыганской шали с кистями и увешанная эффектными драгоценностями. От нее исходило такое невероятное женское обаяние, перед которым устоять не смог бы никто и никогда. Нежным бархатистым голосом она приветствовала нас словами: «Как давно вы ко мне не заходили!» Официант Федор усадил нас на бархатный пурпурный диван, и я смог разглядеть развешанные на стенах многочисленные пейзажи XIX века. Помню также три или четыре вещи работы Эрте, с ко-

торым я в те же годы познакомился. Атмосфера была наполнена ощущением тепла с примесью аромата ностальгии и еще чего-то неуловимо душевного.

Ужин был в разгаре, когда Людмила села за рояль. Ее общение с публикой было великолепным. Перемешивая поочередно «песни грусти и веселья», она неизменно удостаивалась бурных аплодисментов, при этом произнося: «Какая публика, просто замечательно!» Все были так счастливы и так веселы от шампанского, что не грустили даже при получении счета. Это было великолепно!

С тех пор каждый раз визит к Людмиле становился для меня праздником. Помню пасхальный ужин у нее, с хореографом Валерием Пановым и Машей Зониной. Помню ужин с княгиней Ириной Строцци, с ее мамой – певицей Натальей Рэн и Владимиром Деревянко.

Для меня лично 1980-е годы были незабываемой эпохой в Париже, прошедшей под звуки песен Людмилы Лопато. Тогда я впервые купил ее кассету и влюбился в этот голос. Исполненные ею романсы «Я слушаю тебя внимательно и чутко», так же, как и «Твои глаза зеленые», стали для меня настоящим утешением в трудные минуты, когда о возвращении в Россию я и помышлять не мог.

Одно время в те же годы я писал статьи об эмиграции и эмигрантах для парижской газеты «Русская мысль». Задумав написать работу о театре эмиграции, я отправился к Людмиле Лопато в ресторан днем, в неурочный час, с тем чтобы записать ее воспоминания. Увы, она была тогда страшно занята своим делом. Но и по коротким рассказам я понял, что в ее воспоминаниях есть материал на целую книгу. А потом Людмила Ильинична переехала в Канны. Мы не потеряли связи. Первое время я навещал ее с друзьями из Ниццы, а после кончины ее

мужа Джонни предложил, дабы развеять грусть, написать вместе со мной книгу воспоминаний.

Долгие дни просиживали мы на террасе с видом на сад с пальмами в ее каннской квартире. С диктофоном в руках мы попивали чай с пирожками из русской кулинарии, перескакивая от одной эпохи к другой, пока наконец много месяцев спустя наша общая работа не выстроилась в цельный рассказ.

www.sklad-china.com

БЕЖЕНКИ

Их мириады. Они красивы. Они голодны! Русские беженки от ужасов революции бесправны в Европе. К тому же они бедны и застенчивы. Но им требуется работа, срочная и оплачиваемая, чтобы прокормить себя и родителей своих, потерявших все в эти годы.

В период 1910–1920 годов Европа переживала мощный подъем женской эмансипации и связанного с ней роста занятых в общественном труде женщин. После веков полного бесправия наконец-то квалифицированный женский труд стал поневоле востребованным. Связано это было с колоссальными потерями стран-участниц Первой мировой войны.

В России эта проблема усугубилась Гражданской войной и развязанным большевиками после своего воцарения жестоким террором на долгие годы.

Спасая свою жизнь и жизнь детей своих, около десяти миллионов россиян всех сословий покинули нашу страну, дабы выжить. Волна эмиграции шла на север через Финляндию, нежданно получившую независимость провинцию Российской империи. Эмиграция шла и на восток – через Харбин, Маньчжурию и Шанхай. Эмиграция шла на юг, через Констанцу, Варну и Константинополь. Бежали от большевиков и через западную границу – в Польшу, Берлин, Прагу.

В 1923 году в Турции к власти пришел Мустафа Кемаль, и условия для жизни большинства русских беженцев в этой стране стали невыносимыми. Многие старались добиться въездных виз в другие страны. Особенно притягивала людей Франция. Царская Россия была союзницей Франции в Первой мировой войне. Отношения между странами были самыми радушными. Десятки тысяч французов работали в старой России, многие француженки добивались места бонны или гувернантки в русской семье. Русские платили щедро и были гостеприимны. Французский язык был обязательным в среде аристократической элиты России. Все выпускники гимназий владели французским, поэтому французы охотно принимали на заводы и фабрики у себя в стране дешевую рабочую силу из России. И вот с этим огромным потоком беженцев появились во Франции и русские женщины. Жены, дочери и сестры тех, кому удалось получить вожделенную визу в начале 1920-х годов.

В годы по окончании Первой мировой войны модный бизнес Парижа постепенно расправлял свои крылья. Американские клиенты вновь потянулись в многочисленные дома от-кутюр за свежими моделями одежды. Инфляция обесценила французский франк, и доллары имели очень высокий курс на валютной бирже. Все новые и новые Дома моды

появлялись как грибы после дождя. Все искали нового, оригинального, свежего, экзотичного. Такой послевоенной экзотикой стали русские дома моды, которые внезапно открылись в Париже 1920-х годов. Их хозяйками стали предприимчивые и одаренные дамы из первой волны эмиграции, часто знавшие секреты высокой моды, поскольку были в прошлом клиентками богатых парижских домов. Чаще всего основательницами этих домов были аристократки, представительницы древнейших родов России, обладательницы прирожденного вкуса. К тому же они имели навыки рукоделия, ведь в начале века выпускницы институтов благородных девиц учились шить и вышивать – домашние работы поощрялись обществом.

Главными русскими домами моды в Париже были дом вышивки «Китмир», основанный кузиной императора Николая II великой княгиней Марией Павловной; дом моды «Ирфе» княжеской четы самых богатых людей России – Ирины и Феликса Юсуповых; дом моды «Тао» княжен Трубецкой и Оболенской совместно с госпожой Анненковой; дом моды «Поль Каре», основанный княжной Лобановой-Ростовской; дом моды «Арданс» баронессы Кассандры Аккурти и несколько других. С ними конкурировали и небольшие домашние ателье, дома белья, дома шляп и т. п. Все эти заведения, большинство из которых продержалось всего несколько сезонов из-за отсутствия коммерческих навыков в дворянской среде, нуждались в манекенщицах для показов своих моделей. Правда, в то время русские дамы, занимавшиеся этим ремеслом, называли себя «манекенами»; а слово «манекенщица» было придумано и прижилось в Советском Союзе. Бывало часто так: мама шила для какого-то русского, а часто и французского дома, а дочь показывала модели.

Русские девушки в 1920-е годы ценились белизной кожи, голубизной глаз, высокими скулами. А вот мода на блондинок пришла лишь после 1929 года; вот почему вовсе не удивительно обилие грузинок-манекенщиц в те годы на парижском рынке – княжна Дадиани, княжна Шервашидзе, княжна Челокаева... Требовались брюнетки, и закавказские красавицы оказались очень кстати в это время. Средний рост манекенщиц в те годы был 160 см; мода на очень высоких пришла лишь в конце XX века.

Отмечу, что никакого престижа в этой профессии заведомо не было. Это был тяжелый, полурабский труд и к тому же не слишком щедро оплачиваемый. «Манекенов» делили на разные категории. Самыми распространенными были «домашние манекены», которые своей фигурой подходили для постоянных примерок. Часами они простаивали на столах, пока прямо на них ровняли подолы, драпировали и закалывали муслины, тюли и крепмарокены. Другая категория – «манекены кабины». Это были штатные единицы в каждом доме моды, которые регулярно показывали созданные в них модели. Как правило, большие дома моды позволяли себе держать шесть-восемь «кабинных» манекенщиц, а маленькие обходились двумя-тремя девушками. Понятия «языка» или «подиума» еще не существовало, и показы проходили в салоне-гостиной каждого дома. Ежедневно проходило по три сеанса, и к определенному часу, например к одиннадцати, четырнадцати и семнадцати часам дамы из числа возможных клиенток и покупательниц приходили в свой любимый дом моды, чтобы посмотреть новинки сезона.

В пропорциональном отношении количество русских манекенщиц на парижском рынке к 1929 го-

ду составило около 30 процентов. В каждом парижском доме моды работали по две-три русские девушки. Манекенщицы приходили на работу утром и размещались в «манекенской кабине» – гримерной, где красились и причесывались. Дома моды выдавали им по паре шелковых чулок и золотистых парчовых туфель, подходящих ко всем моделям. Над девушками была начальница – шеф кабины, которая следила за состоянием фигуры и поведением девушек, за тем, чтобы они вовремя приходили на работу. В модельных платьях пить кофе или курить строжайше запрещалось. Не поощрялись и знакомства с мужьями клиенток, за это можно было вылететь с места в два счета.

Профессия манекенщицы в эпоху ар-деко была «говорящей». Девушкам приходилось рассказывать своим клиенткам, часто на нескольких языках, о моделях, которые они показывали, об особенностях ткани, кроя или отделки. Вот почему именно русские полиглотки, с детства знавшие по два-три языка, особенно ценились. А главное – манеры.

Профессия манекенщицы была придумана в середине XIX века основателем искусства Высокой моды англичанином Чарльзом Фредериком Вортом. Именно ему пришла в голову идея показывать новые модели – сперва на своей жене, Марии Ворт, а потом на хорошеньких дамах – клиентках или актрисах. Однако работать для моды было уделом представительниц полусвета. Даме из общества выставлять себя напоказ считалось зазорным. Часто в модели шли кокотки, танцовщицы, большие и малые «горизонталки».

Модная фотография появилась уже в 1870-е годы и, постепенно развиваясь, стала настоящим бизнесом в Париже в 1900-е годы. Сохранилось множество блестяще выполненных фотографий ателье «Рет-

ланже», на которых невысокого роста пикантные красотки с заретушированной белилами непомерно узкой талией демонстрируют шедевры от-кутюр из ирландского гипюра, шелкового фая или мальтийского кружева. Все великие дома моды бель-эпок – Ворт, Пакен, Дусе, Дреколь, сестры Калло, Дейе – пользовались услугами таких фотомоделей. Они требовались и для открыток, вошедших в моду в Викторианскую эпоху. Этот период знал уже своих великих звезд этого нового бизнеса – бельгийскую танцовщицу Клео де Мерод, итальянское сопрано Лину Кавальери, французскую актрису кабаре Эмильенн д'Аленсон. Они были, бесспорно, прекрасны, чего не скажешь об их репутации и источнике основных доходов. Некоторые дома моды выбирали себе «звездочек», которых постоянно одевали и таким способом рекламировали себя в прессе. Например, «лицом» знаменитого дома «Пакен» была французская актриса Арлетт Доржер.

Первой известной русской фотомоделью в Париже в 1910-е годы, еще до революции, стала актриса варьете Наталья Труханова, известная красавица, впоследствии вышедшая замуж за военного атташе российского посольства графа Игнатьева.

Идея показа моделей в форме дефиле принадлежит, бесспорно, Полю Пуаре, который начал в 1910 году показы в саду собственного особняка в Париже, где выстраивал модели вереницей. Именно Поль Пуаре был первым организатором профессионального показа моды в Москве и Петербурге в 1911 году, куда он приезжал, чтобы покорить Россию своими лишенными корсета новинками моды с завышенной талией. Благодаря талантам французских манекенщиц Пуаре продал в России свои модели, а русский свет запомнил надолго это блестящее зрелище.

В Петрограде, тогдашней столице России, первый показ русской моды с русскими моделями состоялся 14 мая 1916 года в «Палас-театре». Среди участниц были знаменитая дягилевская балерина Тамара Карсавина, показавшая красное вечернее платье по эскизу Бориса Анисфельда, красавица Ольга Глебова-Судейкина в красном манто, выполненном по эскизу ее мужа, художника Сергея Судейкина, и балерина Мариинского театра Людмила Бараш-Месаксуди с моделью из старинных русских набивных платков по эскизу князя Александра Шервашидзе. Этот исторический показ можно смело считать началом, первым показом моды отечественных дизайнеров у нас в стране. Он не прошел даром, его запомнили надолго, и, приехав несколькими годами позже в Париж, русские барышни, придя в большие дома французской моды по нужде, уже знали о показах Пуаре в России и вечере русской моды в «Палас-театре». И приходом своим постепенно сделали эту профессию престижной.

Об этих первых русских моделях с ностальгией и гордостью писал парижский журнал «Иллюстрированная Россия» 22 января 1932 года: «И вот в этот город – мир греха прежних русских поколений – робкой поступью вошла русская эмигрантка: в свое время ее мать и бабушка одевались у Ворта, Пуаре и Бешофф-Давид, а эта юная русская женщина только что вырвалась из ада революции и Гражданской войны! Еще недавно служила она сестрой милосердия на фронте у Деникина и в английских госпиталях в Константинополе. Она вошла в столицу женской элегантности и постучалась в двери роскошного maison de haute couture. И массивные двери перед ней открылись, и она покорила все сердца».

МОДА СТАЛИНСКОЙ МОСКВЫ

www.skladchina.com

На аллеях Центрального парка
В узких грядках цветет резеда.
Можно галстук носить очень яркий
И быть в шахтах героем труда!
Как же так? Резеда и Герои труда?
Отчего, расскажите вы мне!
Оттого, что у нас всякий молод сейчас,
В молодой и любимой стране!

Провал экономической политики военного коммунизма привел к частичному возврату частного сектора в экономику страны, при этом число рабочих в кооперативах не должно было превышать двадцати человек. Тем не менее эта малая уступка позволила заметным образом активизировать производство насущных вещей, вернуть к жизни текс-

тильную и модную торговлю, создать частные кооперативные предприятия, специализировавшиеся на производстве модных аксессуаров – белья, обуви, бижутерии, шляп, а также восстановить производство косметики, процветавшее в царское время.

Судя по адресной книге «Вся Москва» за 1923 год, в столице действовали 204 портновские мастерские, специализировавшиеся по большей части на мужских вещах, и лишь 32 зарегистрированные мастерские дамских нарядов, среди которых самыми известными были «Мезон де люкс» на Петровке, дом 7, и «Сан-Риваль» на Покровке, дом 4, кв. 12.

Практически все известные московские портнихи того времени располагались в центре города; очень популярным среди них был Столешников переулок, где находились мастерские Грищенко, Коппар, сестер Колмогоровых, Нефедовой, а также «Тверская трудовая артель женщин». Известная мастерская «Плиссе» А. Тушнова находилась на Арбате, в доме 7. Другие мастерские располагались на Петровке, Покровке, Рождественке, Тверской и Малой Бронной.

Крупнейшая дореволюционная создательница мод Надежда Петровна Ламанова была арестована и посажена в тюрьму, и лишь по ходатайству Максима Горького ее освободили, при этом она, однако, потеряла свое ателье в Москве на Тверском бульваре с рабочими столами из липы и опытных мастериц, но не само желание работать. Уже в 1919 году Ламанова возглавила Мастерскую современного костюма при отделе ИЗО Главнауки. Ее творчество в 1920-е годы отличает простота линий и постоянное обращение к теме фольклора и народного костюма, что досконально соответствовало модным парижским тенденциям тех лет. Ламанова обладала выдержанным, изысканным вкусом, отшлифован-

ным годами творческой работы и опыта поставщицы Двора. Кроме этого, начиная еще с 1901 года, Надежда Петровна исполняла театральные костюмы для многих спектаклей Московского Художественного театра. Весь этот громадный опыт пригодился в 1920-е годы, когда из-за недостатка платьевых тканей она вынуждена была начать экспериментировать с холщовыми домотканными материями и льняными полотенцами, народными вышивками и даже одеялами. Интерес к кустарным тканям в те годы благодаря усилиям Ламановой прочно вошел в среду творческой интеллигенции.

Ламанова неоднократно выступала в те годы со статьями о моде в журнале «Красная нива» и «Ателье». В 1923 году Ламанова участвовала в проектировании массового костюма в «Ателье мод» при тресте «Москвошвей». Ее модели демонстрировали известная киноактриса тех лет Ольга Хохлова и муза поэта Маяковского Лиля Брик. В 1925 году работы Ламановой были выставлены вместе с моделями других мастериц – Евгении Ивановны Пржибыльской (1878–1949), бывшей крупнейшим специалистом по украинской вышивке, Надежды Сергеевны Макаровой (1898–1969), племянницы Ламановой, ставшей впоследствии первой руководительницей Московского дома моделей, Веры Мухиной, известного скульптора, занимавшейся также в то время и проектированием модной одежды. Эта коллективная работа московских художниц-модельеров получила высокую оценку в советском павильоне на Парижской выставке «Ар деко» в 1925 году и получила гран-при за костюм, основанный на народном искусстве.

Другой неординарной художницей того десятилетия была Варвара Федоровна Степанова (1894–1958), ученица студии Константина Юона, жена А. Родчен-

ко. Варвара Степанова вошла в историю отечественной моды своими работами для текстиля в кубистической манере и театральными костюмами для московского театра Всеволода Мейерхольда. Замечательны рисунки моделей и соратницы Степановой по журналу «Леф» Любови Сергеевны Поповой (1889–1924). Бывшая ученица студий С. Жуковского и К. Юона, а также парижской студии «Метценже» Любовь Попова работала в 1923–1924 годах в художественной мастерской Первой ситценабивной фабрики (бывш. Цинделевская). Однако конструктивистские поиски этих художниц моды считались тогда слишком авангардными и не были поняты потребителем. Искусствовед Ф. Рогинская писала в журнале «Советское искусство» в 1926 году: «Их геометрические рисунки создали известный шум, вызвали моду, которая, однако, очень быстро схлынула. Когда тресты снова стали получать образцы заграничных рисунков, спрос на конструктивные рисунки прекратился. Потребитель снова предпочитает декоративное богатство и разнообразие мелко сплетенных линий и пятен заграничных рисунков сплошным и резким плоскостям геометрических фигур. Конструктивисты, оставшиеся непреклонно верными своим традициям, тем самым оказались неприемлемыми для производства».

Особняком в списке творческих женщин в Москве послереволюционной поры стоит имя замечательной художницы по костюмам и автора редкостных вышивок и аппликаций по текстилю Варвары Андреевны Каринской, урожденной Жмудской. Дочь харьковских помещиков, Варвара Каринская после революции переселяется в Москву на Тверской бульвар, неподалеку от Ламановой, где открывает под покровительством наркома просвещения Анатолия Луначарского школу вышивки и ателье

дамских мод вместе с чайной комнатой под названием «Арс». Поэт Демьян Бедный спас Каринскую от ареста, готовившегося по приказу Молотова.

Предприимчивая Варвара Каринская, будучи в ту пору замужем за пианистом Владимиром Мамонтовым, выходцем из знаменитой семьи богатейших промышленников и меценатов, смогла создать вокруг себя в эпоху НЭПа элитарную атмосферу и держать салон, в который захаживали знаменитые актеры и художники, такие как Москвин, Качалов, Лентулов и Крымов. Каринская прославилась разработкой новой технологии вышивки и аппликации по ткани, производившей эффект живописного полотна, сравнимый с техникой работ художницы Натальи Гончаровой для парижского салона «Мырбор» в те же годы. Именно она собрала за долгие годы уникальную коллекцию русской дворянской вышивки – от Екатерининской до Александровской эпох, которую смогла спасти от уничтожения, окантовав вышивки рамами и прикрыв их сверху ученическими вышивками на темы символики «Пролеткульта». Луначарский отправил все это в 1926 году в Берлин, на выставку в сопровождении самой Каринской с дочерью Ириной. В шляпе дочери были зашиты фамильные брильянты, а подкладка пальто Варвары Андреевны была сшита из стодолларовых банкнот. Впоследствии Каринская стала в Нью-Йорке хозяйкой самого знаменитого ателье мод и даже получила «Оскара» за лучшие костюмы к кинофильму «Жанна д'Арк» с Ингрид Бергман в главной роли.

Очень интересными были работы над моделями одежды в 1920-е годы у Александры Александровны Экстер (1884–1949). Уроженка Киева, она училась в Париже в 1908–1914 годах, а затем выставляла свои кубистические работы в Москве. В период

между 1916 и 1922 годами она создала несколько сценических оформлений и костюмов к спектаклям Московского Камерного театра. Экстер сотрудничала в Москве в 1923 году с «Ателье мод», для которого создала модели «прозодежды» и модного костюма кубистической направленности с использованием элементов исторического костюма, а затем, в 1924 году, эмигрировала во Францию.

Приезжавшие в столицу иностранцы отмечали не только большой выбор качественных модных товаров в Москве во время НЭПа, но и высокие цены на них: «На главных улицах, в витринах бывших первоклассных магазинов, где разместились портные, сапожники, шляпники, выставлены последние заграничные моды, имеются модели и красуются неизменные надписи: «Работа из материала заказчика». Впрочем, не имея никакого материала, но зато располагая изрядными суммами советских денег в миллионах рублей, вы можете сшить себе любую вещь по последним фасонам из лучшего английского материала или приобрести парижскую модель».

Проводницами эффектной «заграничной» моды были советские актрисы эпохи НЭПа, опереточные примадонны, звезды немого кино, популяризовавшие модный в те годы на Западе образ женщины-вамп. Известными актрисами и красавицами Москвы, модными в те годы и сводившими с ума мужчин, были Белла Белецкая, Вера Малиновская, Анна Кобзарева, Тамара Кемарская, Ольга Жизнева. Их привлекательные образы противопоставлялись избранницам пролетариата, в своем скромном облачении стоявшим далеко от мира роскоши и люкса. Для удовлетворения их непритязательных вкусов в Москве в 1929 году была открыта Швейная фабрика № 2, позднее преобразованная в московское швейное объединение «Большевичка».

Мужская мода в Москве под властью большевиков развивалась еще сложнее. Многие москвичи всячески старались скрыть все внешние проявления своего буржуазного происхождения. Современник отмечал: «Буржуй» определяется по фамилии, по своей внешности, по манерам, по материальному состоянию; «буржуй» – это вообще всякий интеллигент, а потому дочиста разоренные полуголодные служащие советских учреждений, в большинстве сохранившие еще сильно потертые от времени признаки буржуйства, являются в глазах правящей партии элементом одиозным, и на них как из рога изобилия сыплются всякие невзгоды». За соблюдением «большевизма» в одежде тщательно следили, что выражалось в повсеместном распространении толстовок и косовороток, картузов, кепок и сапог.

Однако НЭП возродил моду на мужскую одежду европейского покроя. Вернул в обиход нэпманов фраки старого дворянского образца, визитки, смокинги, коверкотовые костюмы, цилиндры старого фасона, шляпы «борсалино» и так далее. В Москве в 1920-е годы еще работал известный французский мужской портной М.П. Деллос, мастерская которого находилась в Камергерском переулке, дом 6.

Естественно, что «граждане», одетые слишком хорошо, вызывали чувство укора со стороны бедной части населения. Но и тут не обходилось без курьезов. Вот сатирические стихи 1923 года, принадлежащие перу советского поэта Лери:

Блажен, кто дней не тратил даром
И к коммунистам-комиссарам,
Не утаив культурных сил,
На службу сразу поступил;

Кто в ней сумел, нашедши норму,
Смысл исторический понять,
Одной ногою, так сказать,
Став на советскую платформу,
Кто приобрел лояльный лик,
Хотя и не был большевик.

Конец новой экономической политики ознаменовал отход от европейских мод и постепенное прекращение публикации французских иллюстраций в советских модных журналах. Постепенно опускавшийся железный занавес стал тем рубежом, который отделял московские моды от мирового контекста на протяжении нескольких десятилетий.

Но сколько ни старались коммунисты оградить москвичек от западного влияния моды, все же им полностью сделать это не удалось. Так, даже в годы жесточайшего террора 1930-х годов московские модницы умудрялись шить себе подобие скроенных по косой длинных платьев, старались доставать меховые горжетки, носили модный волнистый перманент, красились в блондинок и выщипывали брови.

Моды этого десятилетия следует разбить на следующие три этапа. Первый период, от 1930 до 1934 года, был временем, когда было заметным проникновение в советскую моду форм нового удлиненного силуэта эпохи «мирового экономического спада». Он отличался покроем платьев по косой нитке с завышенной линией талии, часто встречавшимся рукавом-фонариком, а также отделкой платьев маленьким отложным воротником. Этот период ознаменован значительным осветлением модной гаммы и триумфальным вхождением в моду белого цвета, любимого всеми диктаторами и спутника многих предвоенных ситуаций.

Второй период, с 1935 по 1937 год, был временем стабилизации моды в стране и в Москве в частности, он отмечен большой активностью в области выпуска модных журналов. Для силуэта этих лет характерна спортивная направленность и массовость производства одежды.

Последним периодом являются 1938 и 1939 годы. В то время отметим проникновение западных тенденций моды через прибалтийские и польские земли, включенные накануне Второй мировой войны в состав СССР.

В модном силуэте видно расширение плечевого пояса за счет подкладных плечиков и внедрение фольклорных и народных мотивов славянских и прибалтийских костюмов в модную женскую одежду.

Распространение нового – длинного и более женственного силуэта в московский быт затрудняла также острая нехватка тканей в магазинах. Советское правительство всячески препятствовало проникновению новых европейских тенденций моды в страну. В статье «Против моды фашистской Европы» журнал «Работница» писал в 1930 году: «Сколько нужно чутья, выдержки нашей женщине, чтобы не попасться на удочку моды. Проникая из-за границы, мода, как эпидемия, распространяется с головокружительной быстротой по нашему Союзу. Сейчас, видя появление на улицах «хвостатых женщин», думаешь: «Спаси и помилуй мою мать, жену, сестру и всех советских женщин от этого ужаса». Сколько на этом болтающемся сзади куске модные женщины приносят домой пыли, в которой живут миллионы бактерий. Этот кусок, перемноженный на число сознательных женщин, отказавшихся от него, сохранит нам много метров материи, в которой у нас сейчас ощущается недоста-

ток. Не позволяйте проникать в наш быт модам фашистской Европы!»

Количество вырабатываемого ситца резко превышало в СССР в 1930-е годы все иные материи, что показывает, с одной стороны, его популярность в те годы, а с другой – явные трудности, связанные с производством и сбытом (из-за бедности населения), более дорогих тканей из шерсти и шелка. Заметим, что производство шерстяных тканей в 1934 году составляло 73 миллиона метров вместо 95 миллионов в 1913 году, а производство льняных упало с 201 миллиона метров в 1913 году до 135 миллионов метров в 1934 году.

Особое место в развитии московской моды того десятилетия занимают набивные ситцевые ткани с рисунками на «революционные темы». Эти сложные рисунки тканей, выполненные по проектам выпускников ВХУТЕМАСа в Москве, с 1929 года объединенных в текстильную секцию ОМАХРР (Объединение молодежи Ассоциации художников революционной России), прославляли в текстиле достижения советской власти. На них изображались аэропланы, тракторы, сеялки и комбайны, а также силуэты заводов с дымящимися трубами. Эти набивные ткани более подходили для декорирования интерьеров, изготовления занавесей; оттого они и пользовались малой любовью потребителей. Однако с 1929 по 1932 год их производство стало обязательным для всех советских текстильных фабрик. Для этого варварским образом было уничтожено более пяти тысяч старинных валов с гравированными на них традиционными русскими цветочными орнаментами. Поверхность медного вала стачивали для освобождения места новой советской тематике. Это было явным «перегибом», и 6 октября 1933 года в «Правде» был напечатан

фельетон «Спереди трактор – сзади комбайн», в котором осуждалась агитационная индустриальная тема в тканях для платьев, а в декабре того же года Совет народных комиссаров специальным постановлением запретил выпуск тканей, вульгаризировавших идеи социалистического строительства.

Развитие моды в Москве в 1930-е годы ассоциируется с именами двух выдающихся женщин – Надежды Ламановой и Александры Ляминой, и их работы следует отнести к высшим достижениям в области создания женских мод в описываемый период. Неудивительно, что обе они связали свою жизнь с костюмерным цехом Московского Художественного театра, работа в котором служила им полем для творчества в эпоху сталинской диктатуры.

В этот период в столице СССР существовал Дом моделей треста «Мосбелье», отдел модельных платьев опытно-технической фабрики треста «Мосшвея» и отдел модельных платьев при Центральном универмаге Наркомвнуторга СССР. В 1934 году работал также дом моделей на базе опытно-технической лаборатории треста «Мосбелье» на углу Сретенки и Малого Головинского переулка. Им с 1934 по 1938 и с 1945 по 1949 годы руководила Надежда Сергеевна Макарова, племянница Ламановой. В 1938 году этот дом моделей был реорганизован совместно с опытно-технической фабрикой «Москвошвей» в московский Дом моды. Его здание славилось удивительно стильными интерьерами в духе «счастливой жизни». Стены помещений были облицованы снизу панелями натурального дерева, а их верх и потолки были расписаны фресками по рисункам художника Владимира Фаворского, бывшего ректора ВХУТЕМАСа, объявленного формалистом в 1930-е годы. По словам киноактрисы и модельера Анель Судакевич,

работавшей в этом Доме моделей, Фаворский в своих фресках смог проявить чисто русские формы искусства. При Доме моды был небольшой штат манекенщиц, которые показывали модели Надежды Петровны Ламановой и ее племянницы Надежды Сергеевны Макаровой. К тому времени в Москве работала группа художников, создававших модные иллюстрации, среди которых отметим художниц А.А. Броун, М.А. Гальперину, С.И. Панфилову и иллюстраторов моды С.И. Никитина, К.А. Громова и С.С. Топлянинова.

Одновременно на Большой Дмитровке, в доме № 9, находился с 1933 года Дом моделей Мосторга, где работала известная и дорогая портниха Ревека Соломоновна Ясная с двумя или тремя помощницами, но попасть на прием к ней можно было лишь по специальному ордеру.

По всей Европе в женских силуэтах второй половины 1930 годов наблюдается большое влияние спортивного стиля, постепенно увеличивается плечевой пояс, появляются накладные карманы, отложные воротники, напоминающие крой мужских пиджаков. Достаточно высоко расположенная линия талии создавала удлиненный силуэт юбок, а обилие вертикальных линий кроя еще более удлиняло женскую фигуру. Одной из главных новинок женского гардероба в тот период стали костюмы. Московское издание «Моды. Весна» за 1936 год пишет о них: «Костюмы в своих деталях отражают некоторые черты военных мундиров: широкие реверы, жакеты, закрытые почти до шеи. Более длинные жакеты делают в талию и имеют характер костюма русского казачка. Короткие жакетки с фалдистой баской напоминают мужские костюмы XVII века. Самой последней модой является комбинация из короткого цветного жакета из сук-

на и черной узкой юбки с разрезом. Расклешенные юбки уже перестают носить. На смену им идет прямой крой с сильно подчеркнутой талией. Плечи в жакетах широкие».

Поскольку светская жизнь в Москве практически отсутствовала, возможностей пощеголять туалетами было мало. Самым нарядным местом встречи публики постепенно стали спектакли Большого и Малого театров в Москве, МХАТа, Вахтанговского и некоторых других театров. Люди одевались ко дню рождения, к празднованию Нового года, хотя елки и были еще запрещены как «буржуазный пережиток», на всевозможные демонстрации и концерты, посвященные революционным праздникам.

В 1937 году самыми нарядными дамскими платьями были платья из однотонного креп-жоржета. Их шили цвета само, чайной розы, розовые, сиреневые и украшали «вафлями» – сотообразными защипами на плечах и кокетке платьев. В большой моде были крепдешины с цветочным рисунком, и очень модными – шелковые ткани в диагональную полоску. Ткани продавались так называемыми отрезами, то есть кусками необходимой для кроя длины.

Сегодня трудно осознать в полной мере степень вмешательства ЦК партии в каждодневную жизнь советского человека в 1930-е годы. Один из сталинских временщиков, именем которого было названо открытое в 1934 году московское метро, Лазарь Каганович сказал: «ЦК находил время руководить вопросами не только международной политики, вопросами обороны, хозяйственного строительства, но одновременно заниматься такими вопросами, как учебники, как библиотеки, как художественная литература, театры, кино, такими вопросами, как производство граммофонов, качество мыла и т. д.».

Неудивительно, что, вмешиваясь в такие сферы, как производство косметических средств или легкая промышленность, партийные деятели всегда оказывались профанами в данной области и никогда не смогли поднять подобные производства на уровень мировых стандартов того времени.

Во второй половине 1930-х годов почти повсюду в Москве работали шляпницы-одиночки. Одной из самых популярных была москвичка Елена Райзман, сестра кинорежиссера Юлия Райзмана. Из материалов для шляп чаще всего использовали фетр, и журналы того времени нередко давали советы по перекраске и переделке старых фетровых шляп.

Обувь представляла также большую проблему. Летом носили белые спортивные прюнелевые туфли, застегнутые на пуговки. Их чистили щеткой и «подновляли» зубным порошком. Демисезонной и зимней обуви также не хватало, и выбор ее был крайне скудным. В холодное время женщины носили прорезиненные ботики на кнопочках.

Невероятные трудности сопровождали советского потребителя на протяжении всех 1930-х годов и в приобретении детских вещей. Многие акции государственной торговли, направленные на решение этой проблемы, на деле оказывались фикцией. Известная балерина Большого театра 1930-х годов, любимица Сталина, тетка Майи Плисецкой Суламифь Мессерер вспоминала: «В то время, когда сажали людей, нам, артистам, сделали невероятную зарплату, в два раза повысили. Я получала 6000 рублей, и мы все могли купить. В Столешниковом переулке был маленький комиссионный магазинчик, где продавалось много импортных детских вещей из семейств репрессированных. И когда посадили мою сестру, я для моей племянницы Майи бегала туда покупать очаровательные вещи. Майя была

одета как кукла: все чистенькое, все красивенькое. Плохих вещей тогда не брали – был завал комиссионного товара – и одежды, и антиквариата из бедствовавших семейств».

Московские девочки носили зимой шубки из овчины, крота, кролика, плюша. На голову надевали капоры, украшенные маленьким цветочком на полях либо помпоном.

В 1936–1939 годах, во время гражданской войны в Испании, в моду входят пилотки «испанки» с красной кисточкой спереди наверху. Такие пилотки носили и мальчики и девочки; их чаще всего делали синего цвета из сатина или шерстяной редины.

Политическая обстановка в СССР и особенно атмосфера всеобщего страха сильно отразились также и на развитии мужской моды в 1930-е годы. Классовая чистка, активно проводившаяся большевиками, вынуждала многих мужчин «непролетарского происхождения» маскировать его с помощью опрощенной одежды. Показать какую-либо причастность к старому режиму – кулачеству, духовенству, часто интеллигенции, даже и к старой ленинской гвардии означало бы для большинства прямую дорогу в страшные сталинские лагеря.

Постоянные перебои в торговле готовой мужской одеждой ощущались в Стране Советов на протяжении всех 1930-х годов. Многие пытались выйти из положения спортивными трикотажными футболками, чесучовыми русскими вышитыми рубахами и вязаными свитерами. Некоторые элементы военного обмундирования, например галифе и френчи, были в большом ходу и у штатских мужчин. Вообще, форменная одежда составляла особую статью для многих мужчин, служивших на государственной службе в суровую сталинскую пору.

Образ «строителя коммунизма» требовал простоты. Сам вождь носил френчи цвета хаки и белые – летом.

«Жить стало лучше, жить стало веселее»,– провозгласил Сталин в конце этого десятилетия, однако история несла стране еще более тяжелые испытания.

Модный женский силуэт в 1940-е годы в Москве складывался уже во время начавшейся в 1939 году Второй мировой войны. Милитаризация общества по обе стороны Атлантического океана выразилась в изменении конструкции женской одежды и ввела в моду еще во второй половине предыдущего десятилетия подкладные плечики, которые с годами войны все увеличивались, придавая женщинам более мужественный, героический образ. 1940 год стал сезоном, когда советская мода наиболее приблизилась к европейскому стандарту. Причиной тому стала начавшаяся в 1939 году оккупация прибалтийских государств, живших в ритме европейской жизни и чутко реагировавших на изменения в моде; особенно это касалось столицы Латвии – Риги. Огромное влияние на московскую моду 1940-х годов оказали также аннексированные Советским Союзом города Львов, Вильнюс и Черновцы.

Об этом писал в 1941 году в журнале «Костюм и пальто» обозреватель моды В. Шехман: «Наряду с поисками собственного пути в моделировании продолжается использование и западных образцов». Вот характерное описание платья сезона 1940–1941 года: «Платье из шелка в горох, целое, клеш. Борта и низ отделаны бейкой шириной 2–3 см из гладкого шелка в тон набивки. На талии вместо пояса встрочена резинка» («Модели сезона»). Модными тканями в тот период были легкая шерсть, шелк, трикотаж, хлопчатобумажные ткани – всегда

достаточно плотные, державшие форму рукава, присобранного фонариком, и расклешенную юбку.

Явно проступало в моделях сезона 1940–1941 годов влияние народного костюма присоединенных регионов. Так, журнал «Модели сезона» рекламирует жакет из белого с отделкой коричневого опойка – кожи молочного теленка (явное заимствование гуцульской безрукавки), платье из шерсти по мотивам народного творчества Западной Белоруссии, платья с прибалтийскими мотивами, бессарабский орнамент. Очень часто встречались детали украинской народной одежды, впрочем, терявшиеся в общих линиях модного платья. В статье «Моделирование 1941 года» говорится именно об этом: «В моделях советской одежды характерно то общее направление, отличительной чертой которого является ориентация на народный покрой и декоративный народный орнамент. Эти народные мотивы, придающие форме костюма свежесть и своеобразие, надо творчески осмыслить и использовать в соответствии с культурными и техническими достижениями, которыми так богата наша сталинская эпоха» («Костюм и пальто», № 1, 1941).

В сезоне 1940–1941 года уже выделялись московские художницы-модельеры – Ясная, Карагодская, Эпштейн, Бланк, Аксельрод, Данилова, Федотова, Плотникова, Тимченко, Шенкер и Юхневич, модели которых регулярно публиковались в богато иллюстрированном журнале «Модели сезона».

В 1940 году в Москве работало 45 ателье по индивидуальному пошиву верхнего платья. Из них только 23 обслуживали женщин. Кроме того, в шестнадцати районах столицы существовали пункты приема заказов на ремонт и реставрацию одежды, которые так и назывались – «Швейремонтодежда».

В 1940 году москвички обильно пользовались парфюмерией, хотя выбор ее и был крайне ограничен. Кроме труднодоступных импортных духов – их, как правило, привозили из Харбина бывшие работники Китайско-Восточной железной дороги. В большом почете были отечественные духи, из которых первенство принадлежало «Красной Москве» (бывш. «Букет Императрицы»), «Серебристому ландышу» и «Кармен»; их ароматами пропахли фойе и зрительные залы московских театров.

Приемом заказов на индивидуальное изготовление шляп в Москве в 1940 году занимались девять приемных пунктов артели «Швейремонтодежда» Свердловского района. Судя по Адресно-справочной книге на 1940 год, в Москве было только пять пунктов приема заказов на индивидуальный пошив обуви и более ста артелей «Мосгоркожремсоюз» по ремонту обуви.

Важное место отводилось верхним вещам и мехам. Руководитель Московской опытно-технической фабрики Л. Артемьева писала в статье «Перспективы на 1942 год»: «Сезон 1941–1942 года явится в некотором отношении переломным для основных силуэтов женских пальто. Преобладавшая за последние годы подчеркнуто симметричная композиция пальто и костюмов, связанная с преобладанием спортивного решения (пуговицы посередине, пальто с полами встык, четыре кармана, складки по обеим сторонам юбки и т.д.), сменятся односторонним, асимметричным построением. Мы увидим пальто с воротником, застегивающимся на боку, с заходящей далеко на бок полой, с односторонней опушью. Такая односторонняя форма неслучайна – она имеет в своей основе покрой русской бекеши, полушубка, в котором украшение сдвигается в сторону. Сюда же следует отнести интересную для освоения бу-

рят-монгольскую одежду с асимметричным расположением отделки» («Костюмы и пальто», № 1, 1940).

Между тем в Европе уже вовсю шла Вторая мировая война, и подобные прогнозы в области моды кажутся нам сегодня проявлением исключительно легкомысленной исторической недальновидности. Она может быть объяснена лишь царившей тогда в советском обществе совершенно безосновательной уверенностью в том, что война никак не коснется социалистического Отечества.

Тем не менее некоторые журналисты все же отмечали в то время влияние начавшейся войны. В частности, В. Шехман писал: «Оккупированный, голодающий Париж потерял свои позиции «диктатора мод». Вдохновители лучших его модельных домов устремились в США, где нашли более благодатную почву для своей деятельности» («Костюм и пальто», № 1, 1941). Очевидно, автор имел в виду отъезд в США на период войны Эльзы Скиапарелли и открытие в Нью-Йорке бывшего парижского дома моды Майнбаучера.

В вечерних и нарядных платьях начала 1940-х годов, шившихся в пол, с расклешенными юбками, чувствуется желание следовать романтическому направлению в моде, соответствовавшему уже упоминавшемуся утверждению Сталина о том, что «жить стало лучше, стало веселее». Эти нарядные туалеты делались с приталенным лифом, достаточно декольтированными, с небольшими рукавчиками-фонариками, их шили из тафты (часто клетчатой), креп-сатина и файдешина с отделкой кружевом. Вот описание такого наряда: «Платье из плотного шелка. Юбка клеш. Лиф слегка задрапирован. Рукав фонариком. Отделка из бисера или аппликация из цветов. Ткани 5 метров» («Модели сезона», № 4, 1939–1940).

Одним из важнейших направлений мировой моды 1940-х годов, нашедшим также и свое отражение в московской моде того времени, был экзотический эскапизм. Он выражался в большом интересе к тропической моде с упором на карибско-латиноамериканские мотивы и с заметной дозой испанского колониального влияния. Конкретно это направление выразилось в большой моде на ткани в «андалузский» горошек, в проявлении интереса к мексиканским шляпам сомбреро и небольшим шапочкам испанских тореадоров. Очень большим успехом пользовались жакеты болеро – коротенькие курточки с закругленными полами. А позднее – одним из самых важных головных уборов военного времени стал «тюрбан» – драпированный головной убор типа чалмы, высоко посаженной надо лбом. Он пришел с островов Карибского бассейна, где женщины-работницы носили похожие тюрбаны во время работ на плантациях. Такой экзотический интерес даже обсуждался в советской прессе тех лет. Все тот же В. Шехман пишет: «Взоры американской буржуазии устремлены на колониальные владения европейских стран в Азии и Западном полушарии. Это находит свое отражение не только в искусстве и литературе, но также и в моде. В погоне за экзотикой моделисты разрабатывают колониальные мотивы в самых различных направлениях. Самый силуэт подается с резко очерченной линией бедер, сжатием у колен; отдельные детали восполняют общее впечатление пояса – шарфа, соскальзывающего с талии на бедра; сильно перехваченные в коленях складки; головной убор и обильно обработанная восточным орнаментом ткань» («Костюм и пальто», № 1, 1941).

Подобное направление, из-за географической близости естественное для США, особенно после

прекращения экспорта моды из Парижа, оккупированного в 1940 году немцами, было уже изначально подогрето огромным интересом во всем мире к латиноамериканской музыке, танцам и песням. В Москве большой популярностью пользовались фокстрот «Рио-Рита», танго «Брызги шампанского» и «Жемчуг». В обиход вошли южноамериканские мелодии: «Кукарача» и тринидадский танец «Калипсо». Многие звезды советской эстрады 1940-х годов уделяли значительное место в своем репертуаре испанским и латиноамериканским мотивам. Знаменитая Клавдия Шульженко с успехом исполняла «Лолиту», «Песнь креолки», «Фраскиту», «Челиту»; Изабелла Юрьева – «Кубинскую песенку»; русский певец-эмигрант Петр Лещенко – фокстрот «Ша-ча-ча», танго «Сеньорита» и «Лола». К этому следует добавить естественный интерес в СССР к Испании, вызванный гражданской войной в этой стране и участием в ней советских «добровольцев», что нашло свое отражение и в советском искусстве, в частности в поэзии Михаила Светлова с его прославленной «Гренадой». В моде нашей столицы это иберийское направление выразилось большим увлечением темными «баскскими» беретами. Так, Изабелла Юрьева выступала в концертном платье с испанской мантильей на голове. Балерина Суламифь Мессерер украшала большими розами свои сценические прически в «Дон Кихоте», Эстрадная певица Эдит Утесова, дочь легендарного советского джазового певца, пела в широкополых шляпах. Знаменитая отечественная кинозвезда Любовь Орлова носила прически, убранные на затылке в тореадорскую сеточку.

Нападение нацистской Германии на СССР 22 июня 1941 года было роковым событием для советского народа, верившего в незыблемость госу-

дарственных границ социалистической Родины. Вскоре после начала войны была введена карточная система, связанная с острой нехваткой многих жизненно необходимых товаров – не только еды, но и одежды. Сразу и спонтанно возродилась система натурального обмена одежды на хлеб, яйца или масло по всей стране, действовавшая в эпоху военного коммунизма. Как водится, страдали более всего простые люди, а партийные бонзы всех уровней имели доступ к пищевым распределителям и «пайкам», быстрее других получали места в поездах, перевозивших людей в эвакуацию на Восток, за Волгу, на Урал и в Сибирь. Свидетель такой эвакуации, бывший советский партийный деятель Владимир Кравченко в своем нашумевшем бестселлере 1946 года «Я выбрал свободу» так описывал эти трагические для Москвы дни: «Паразиты от политической власти занимали в вагонах места для их домашней мебели, гардеробов одежды, своих любовниц, своих родственников, в то время как тысячи разбитых горем семей толпились вместе со своими тюками и чемоданами на железнодорожных станциях в тщетной надежде найти себе место хотя бы и на подножке поезда, уходящего в восточном направлении. Это были счастливцы из числа москвичей, получивших официальное разрешение на выезд. Тысячи других отступали пешком» (Victor Kravchenko «I chose freedom» New York, 1946, p. 373).

Естественно, что при таком трагическом развора-чивании событий о моде временно забыли. Вновь обострилась нехватка любых тканей, обуви, белья, просто теплой одежды. Однако и в такой ситуации находились московские женщины, следившие за своим видом и пытавшиеся одеваться, как в довоенное время, не учитывая трагизма событий. О них

пишет В. Кравченко: «В «Савойе», «Метрополе» и нескольких других фешенебельных гостиницах и ресторанах панически настроенные дамочки и простые проститутки собирались для кутежей с высокопоставленными работниками, еще не успевшими покинуть город. Вино и водка текли рекой» (Ibid., p. 376). Конечно, это были исключения. Всеобщее настроение было подавленным. Приходившие с фронта вести не вселяли оптимизма.

Именно в 1941 году советская мода понесла большую утрату в связи с кончиной выдающейся отечественной создательницы моды Надежды Петровны Ламановой, работавшей в предвоенные годы в мастерских Художественного театра, где ею были исполнены, в частности, замечательные костюмы для спектакля «Анна Каренина». Отправляясь в эвакуацию в Ташкент, Художественный театр попросту забыл о ней. Знавшая Н.П. Ламанову выдающийся отечественный историк костюма М.Н. Мерцалова в беседе с автором этих строк в 1993 году вспоминала: «Узнав об эвакуации, Ламанова с сестрой отправилась в проезд Художественного театра, надеясь попасть на поезд. Общественный транспорт тогда не работал, а из-за болезни сестры шла она медленно и опоздала. Придя наконец, она увидела там замок на двери. О ней забыли, как о Фирсе в «Вишневом саду». Разбитая этой новостью, Ламанова дошла с сестрой до скверика у Большого театра и, услышав сирену воздушной тревоги над своей головой, скончалась в одночасье, сидя на лавочке».

Эвакуация крупных театров и киностудий в глубь страны невольно повлияла на распространение моды в местах, где о ней в последние десятилетия слышали мало. Многих артистов академических театров, художников, музыкантов и певцов отправи-

ли в Нальчик. Московский Художественный театр попал в Саратов вместо Ташкента. Большой театр был эвакуирован в Куйбышев (Самару).

В балетной труппе Большого театра была балерина Нина Борисовна Халатова. Она отличалась большим талантом портнихи и обшивала модниц в труппе. Майя Плисецкая сообщила мне в 2002 году: «Нина Халатова была маленькой балериной, но шила превосходно. Ее мать была белошвейкой в царское время, и, очевидно, этот талант передался дочери, которая на заказ в 1940-е годы делала мне превосходные вещи».

На военное время Куйбышев был запасной столицей СССР, и иностранные посольства были перевезены из окруженной Москвы туда. Таким образом, московская мода проникла и на Волгу.

Следует отметить, что перелом в войне, которого страна добилась ценой тяжелейших человеческих жертв, стал также и переломом в области отечественной моды. После Тегеранской конференции по соглашению, получившему название «ленд-лиз», из США стали приходить крупные партии посылок с продовольствием (сгущенное молоко, сахарин, яичный порошок, свиная тушенка) и одеждой. Эти посылки комплектовались Американской организацией помощи (ARA), неправительственной организацией, оказавшей огромную помощь Советской России во время смертельного голода 1921–1923 годов.

Чаще всего в посылках находилась хорошая, отвечавшая модному американскому стандарту военного времени, но уже бывшая в употреблении одежда. Так, избранная часть московского общества, имевшая доступ к распределителям, смогла увидеть другой тип моделей, иные ткани и качество промышленного шитья. Одновременно стали проникать в СССР из Америки и отдельные номера

модных журналов, таких как «Harper's Bazaar» и «Vogue».

В 1943 году в Москве на Кузнецком Мосту открылся первый Дом моделей под художественным руководством Анны Бланк, что положило началу большой тенденции распространения моды через дома моделей и в других городах страны, но это случилось уже в мирное, послевоенное время. Следует отметить, что в стране на протяжении всего военного времени продолжали издаваться модные журналы. Самым популярным был московский журнал «Модели сезона» с тиражом в 100 тысяч экземпляров даже в самые тяжелые годы войны. Его издавал «Гизлегпром», и он существовал с довоенного времени, когда стоил 15 рублей за номер, а в годы войны – лишь 3 рубля. Тогда же формат этого популярного издания значительно уменьшился, из иллюстраций исчез цвет, но на первых страницах появился раздел «Проекты костюмов, отвечающих требованиям военного времени». Там предлагались костюмы для самозащиты, состоящие из юбок-штанов, просто длинных шаровар и комбинезонов до колена. Их делали с подкладными плечами из плотных хлопчатобумажных тканей и снабжали модными тогда врезными и накладными карманами. К этим костюмам полагался берет или популярная тогда пилотка. В общих чертах эти актуальные модели продолжали тему, заданную в Париже домом Эльзы Скиапарелли с ее известным «костюмом для бомбоубежища», созданным еще в 1939 году. Остальные модели, выполненные московскими художниками Е.Г. Аксельродом, Н.А. Голиковой и А.К. Эпштейном, были близки к самым элегантным американским и английским моделям того же сезона. Впрочем, в журнале добросовестно сообщалось, что «рисунок на обложке и часть рисунков в тексте за-

имствованы из заграничных журналов» («Модели сезона», 1943).

Большое внимание уделялось женским головным уборам. Их художественное изготовление было делом индивидуальных шляпниц-надомниц, которые по журнальным рисункам создавали актуальные в то время модели. Современница событий Вера Даниловна Алпатова рассказывала мне в 2002 году в Париже: «В 1943 году я оказалась в Москве, где мне надо было заказать хорошее пальто, а в то время в столице уже работало много хороших шляпниц. Они работали на дому и делали очень красивые модели шляпок и тюрбанов из бархата, модных тогда». Одной из самых модных московских шляпниц в то время была Раиса Капустянская, сестра фотокорреспондента Капустянского, делавшая, в частности, шляпы по заказу Майи Плисецкой.

В марте 1944 года советские войска пересекли границу СССР и начали военные действия на территории Румынии, а затем операции продолжались по всему Западному фронту. Поход Советской армии по всем странам Восточной Европы, а затем и по Австрии и Восточной Германии ознаменовал начало длительного периода воцарения «трофейных мод». Изголодавшиеся по хорошей жизни, а часто попросту никогда не видевшие ее солдаты и офицеры Советской армии старались отправить домой все, что попадалось им под руку, – это называлось «самообеспечением». Так скудный мир советской женщины стал обогащаться французскими духами и немецкими одеколонами, наручными часами, мехами, обувью, шляпами, тканями и уже готовыми платьями и пальто с чьего-то плеча. Особой любовью пользовались шелковые ткани в мелкий рисунок типа крепдешина и паншифона. В Москве и других городах начали работать комис-

сионные магазины, в которых эти вещи и отрезы тканей стали продаваться. Появились также пригородные рынки – толкучки. Одной из таких толкучек славилась подмосковная Малаховка.

В том же 1944 году в Москве стал издаваться «Журнал мод» под эгидой Министерства легкой промышленности СССР. В нем публиковались рисунки и фотографии моделей Московского дома моделей, а также перерисовки «заграничных моделей». Стало заметно ощущаться стремление к роскоши после долгих лет голода и лишений. Особенно модными были пушистые трофейные меха – чернобурки и крашеные лисы, песец, соболь, а впоследствии и норка. В период 1944–1947 годов были в моде короткие шубы свободного покроя, расклешенные книзу и с подкладными плечами. Знаменитым скорняком-надомником в Москве этих лет был Минкин.

Одной из самых элегантных владелиц трофейных мехов была звезда Большого театра, народная артистка СССР, сопрано Наталья Шпиллер. Другими – балерина Суламифь Мессерер и киноактриса Татьяна Окуневская. Знавшая последнюю киноактриса Инна Макарова в июне 2000 года рассказывала мне по телефону: «В 1948 году я видела в «Метрополе» Татьяну Окуневскую в длинном розовом шелковом платье, отделанном мехом, с голой спиной. Это выглядело сверхмодно!» В театрах и на приемах стали появляться дамы в ротондах из чернобурок, трофейных ювелирных изделиях. Особенно популярными стали украшения из мелких темно-красных гранатов, которыми славилась в предвоенное время Чехословакия.

Но в трофейной моде не обошлось и без курьезов. Жены офицеров, получая посылки с нижним бельем, принимали креп-сатиновые ночные рубаш-

ки с кружевной отделкой за вечерние платья и приходили в них в Большой театр.

Пришедший долгожданный День Победы наполнил души людей небывалой радостью. Это также отразилось на моде, особенно среди женщин, предчувствовавших скорое возвращение мужей и женихов.

В послевоенное время хорошо проявил себя целый ряд создательниц мод, имена которых стали популярными. Так, одной из самых знаменитых московских портних сталинской эпохи была В. Данилина, работавшая в ателье № 50 «Мосиндодежды». В Московском доме моделей художественной руководительницей и ведущей художницей в 1945–1949 годах была Надежда Сергеевна Макарова, племянница Ламановой, работавшая в мире моды с 1920-х годов. Народные мотивы в одежде популяризировались в работах художницы Плотниковой. В Московском доме моделей создавала платья и бывшая актриса немого кино Анель Судакевич, работы которой отличались большим вкусом. В московском ателье «Главтрикотажа» работала Мария Давыдовна Карагодская. Ее стиль отличался лаконичностью и простотой, она часто использовала вошедший в моду трикотаж. Другой известной портнихой старшего поколения, начавшей работу еще в начале XX века, была Валентина Николаевна Соловьева. О ней писал «Журнал мод» в 1947 году: «Вы не найдете у нее нагромождения ткани – материал расходуется экономно, в меру, никаких вычурных отделок, ничего кричащего». Особенно модной портнихой, работавшей для частных заказчиков в ателье Совета министров, в ту пору была Нина Матвеевна Гупполо, бравшая за заказы в два раза больше других портних. В числе ее заказчиц были, в частности, жена Лаврентия Берия и сверхпопулярная тогда актриса Марина Ладынина. Эта

портниха прославилась вечерними и концертными платьями, которые она, можно сказать, прямо лепила на фигуре заказчицы. Очень хорошей портнихой в Москве была Варвара Данилина, шившая платья для Любови Орловой, Валентины Серовой и Цецилии Мансуровой. Портниха Елена Ефимова работала для Людмилы Целиковской.

Трофейное кино оказало значительное влияние на повсеместное распространение новых модных тенденций в стране. Появились обувщики-кустари, которые воссоздавали по памяти самые передовые из виденных в кино моделей. Особенно знаменитым был сапожник Генрих Барковский, мастерская которого располагалась на Арбате в Москве.

Благодаря влиянию трофейного кино в СССР вошли в моду широкие, посаженные на затылок шляпы а-ля Дина Дурбин и капоры «маленькая мама» по мотивам шляп в фильме с таким названием, в котором снималась Франческа Гааль.

Заметно изменился также и сам уровень иллюстраций в модных журналах. Очень стильными были рисунки московских художниц-иллюстраторов Т.А. Ереминой, В.М. Мухар и Н.А. Голиковой.

Однако это состояние эйфории в моде длилось недолго. Начиная с сезона 1947–1948 года наблюдается перелом в сторону противодействия «тлетворному западному влиянию».

В 1946 году в Париже были продемонстрированы первые купальники-бикини, названные так по имени атолла в Тихом океане, на котором проводились ядерные испытания. Это не могло не вызвать гневной отповеди советских блюстителей нравственности в мире моды. Так, профессор Д. Аркин писал: «В связи с этим особое значение приобретает вопрос о моде, ее значении и смысле в условиях советской культуры. Мода в нашем понимании

призвана развивать эстетический вкус, повышать уровень бытовой культуры. Освобожденная от тех уродливых проявлений, которыми она сопровождается в условиях капиталистического производства, мода может и должна у нас стать средством борьбы с безвкусицей, со слепым подражанием образцам и типам зарубежного костюма» («Журнал мод», № 2, 1947). В том же духе трактовала современную моду и редколлегия эстонского журнала «Мода» 1948 года: «Некоторые наши модельеры подчас относятся недостаточно критически к так называемым «западным» модам и недостаточно используют мотивы национального костюма, в то время когда мы все восторгаемся народным узором вышивки или модернизированным костюмом национального покроя».

Детская мода 1940-х годов в общих чертах представляла собой уменьшенный вариант взрослой, но с некоторыми оговорками. Предвоенная эпоха создала образ «хорошей девочки», чуть-чуть озорной, но умной и послушной школьницы.

Самой популярной одеждой советской девочки в 1940-е годы было платье, присборенное на талии, с коротенькой расклешенной юбочкой и рукавами-фонариками. Для таких платьев использовались набивная бумазея, фланель, вискозные ткани, их часто отделывали рюшками, оборками, вышивали крестом. В моде были пальто из бархата, шерсти, льна, чуть закрывавшие колени. Носочки и гольфики, а также хлопчатобумажные чулки были необходимым дополнением туалета каждой девочки.

Мальчики носили часто костюмчики полуспортивного типа с хлястиком на спине и длинными брючками, весной и летом – шорты и бриджи до колена с гольфами или носочками. Популярны были

двубортные драповые пальто, пальто из коверкота и кепки из букле – «лондонки». Сильно распространился трикотаж домашней вязки, жилеты, джемпера и т. д. Мальчики носили рубашки с галстуком, стараясь выглядеть по-взрослому опрятно.

Окончание войны принесло разнообразие в детскую моду, связанное как с трофеями войны, так и с открытием домов моделей. Стали появляться брючные комбинезоны для девочек, вошли в быт ребенка застежки-молнии. Но фоном этому была «блатная мода» уличных подростков, одевавшихся на свой собственный лад. Они носили самодельные брюки клеш со вставными клиньями, которые иногда заправляли в сапоги, кепки «малокозырки», гимнастерки, полосатые тельняшки, телогрейки; курили «Беломорканал» или «Звездочку». Для вящей блатной авторитетности некоторые надевали на зуб фальшивую коронку из металла «под золото» – так называемую «фиксу», как в воровской песенке: «В кепке набок и зуб золотой».

Мужская мода 1940-х годов прошла в своем развитии те же периоды, что и женская. В предвоенное время главными в гардеробе мужчины были костюмы. Чаще всего их делали приталенными и однобортными с застежкой на три пуговицы, шили из камвольных костюмных тканей или из бостона, коверкота, трико и шевиота. Костюмные ткани были однотонными или в мелкую полоску, синего, коричневого, серого и черного цвета. К пиджаку полагались брюки широкого покроя, с отворотами внизу. Порой носили брюки, отличавшиеся цветом и тканью от пиджака. Новинкой 1940 года были брюки гольф длиной до колена в виде широких панталончиков из шерстяной ткани. В моде были отстрочка и накладные карманы; впоследствии это было копировано мужской мо-

дой 1970-х годов. Модный журнал писал: «В мужских вещах заметно сильное влияние спортивного стиля; пиджаки, блузы, полупальто, широкий покрой демисезонных пальто из рисунчатого драпа» («Костюм и пальто», № 1, 1940).

Отличительной чертой модного мужского силуэта того времени были широкие подкладные плечи как у пиджаков, так и у верхней одежды. Рубашки носились как однотонные, так и в полоску, с небольшим воротником и галстуком в клетку, полоску или мелкий рисунок. В правом верхнем кармашке пиджака модный советский мужчина носил платочек с каймой. Популярными были пальто спортивно-дорожного типа с потайной застежкой и рукавами реглан. Носили также и длинные двубортные драповые пальто с поясом. Часто использовался драп с рисунком «в елочку».

Важным аксессуаром каждого мужчины была фетровая шляпа типа «борсалино». Мужские зонтики считались «буржуазным пережитком», и вместо них во время дождя прикрывали голову газетой «Правда».

Начавшаяся война совершенно отодвинула мужскую моду на задний план. Военная форма заменила многим мужчинам костюмы. В тылу стеганый черный ватник пришел на смену пальто. Издававшийся, как было уже упомянуто, в годы войны небольшой журнал «Модели сезона» уделял мужской моде несколько страниц. Изменение силуэта военного времени более всего касалось расширения и утяжеления формы пиджаков, еще большего увеличения размера подкладных ватных плечиков. Хлястик на спине оставался отличительной чертой мужского силуэта.

Завершение войны, ознаменованное началом влияния трофейных мод на гардероб советского

мужчины, позволило носить заграничные наручные часы, новые формы шляп, пальто, трикотажные и спортивные вещи, новое белье.

Поколение 1940-х годов восхищалось красотой и элегантностью московских актеров театра и кино, ставших примерами для подражания. Такими артистами были Андрей Абрикосов, Борис Ливанов, Василий Кадочников, Владимир Дружников, Владимир Зельдин, Николай Черкасов, Владлен Давыдов, Евгений Самойлов, Марк Бернес, Николай Дорохин и другие.

По воспоминаниям поэта Евгения Рейна, многие молодые люди заказывали себе в послевоенное время бостоновые или шевиотовые френчи, стараясь подражать Сталину и Маленкову. Одновременно с этим в мужской моде все больше чувствовались «блатные» тенденции, связанные с жаргоном, песнями, манерой поведения, сложившейся внутри лагерных зон. ГУЛАГ не только уничтожил и исковеркал миллионы человеческих жизней, но и значительно снизил общую культуру в стране, в том числе и культуру одежды.

В 1948 году в Советском Союзе началась «борьба с космополитизмом». Эта кампания была направлена против евреев-интеллигентов в связи с планами Сталина вывезти всех евреев в Сибирь; заодно была предпринята попытка покончить и с какими-либо проявлениями интереса к иностранному. Естественно, и мир моды, подверженный западному влиянию, стал также целью массированной критики.

Главным предметом недовольства блюстителей общественной нравственности в Москве послевоенного времени стали молодые модники, получившие прозвище «стиляги». Словечко это было пущено в оборот главным редактором журнала «Крокодил» Юрием Беляевым в 1949 году в фельe-

тоне «Стиляга». Это слово заменило бытовавший в довоенное время термин «пижон». О стилягах пишет современник этого движения драматург Виктор Славкин: «Стиляги первыми бросили вызов суконно прокисшему сталинскому быту, этому незатейливому жизненному стилю, для которого само-то слово «стиль» неприменимо. Но в этом бесцветном жиденьком вареве повседневной жизни и заключался один из секретов прочности нашего государства. Населением в униформе легче руководить, чем людьми в разноцветных пиджаках» (В. Славкин. «Памятник неизвестному стиляге», Москва, 1996, стр. 8).

Сатирики старались доказать нелепость стиля одежды стиляг и утверждали превосходство советской одежды над импортной. Советские поэты-сатирики В. Масс и А. Червинский в стихотворении «Это сделано у нас» («Крокодил», № 7, 1947) писали:

И ботинок русский тоже
Сам о многом говорит,
Если он из русской кожи,
Если он по-русски сшит.
Если шуба из Калуги,
Значит, ей не страшны вьюги.
Если вещь из Ленинграда,
Значит, сделана как надо!

Так, в исторически бесплодной идеологической горячке и завершилось последнее десятилетие сталинского режима, подготовившего страну и царившие в ней моды к новому направлению, возникшему уже в следующее десятилетие и связанному с десталинизацией общества.

www.sklad-china.com

КУДА ИДЕТ РУССКАЯ МОДА?

www.skladchina.com

Однажды мне пришлось сидеть в жюри конкурса молодых модельеров и дизайнеров одежды «Экзерсис», справлявшего свой десятый сезон. Он проходит традиционно на ВВЦ (бывшая ВДНХ) в Москве в рамках Федеральной ярмарки товаров и оборудования для текстильной и легкой промышленности. Сама ярмарка, очевидно, рассчитанная на профессионалов, яркого впечатления у меня не оставила, а вот конкурс...

Он состоит из нескольких номинаций – молодежная одежда, мужская одежда, деловая женская одежда и маленькое платье. Впрочем, весь объем показов можно было бы разделить условно на коллекции прет-а-порте, более или менее приспособленные к условиям массовой продукции, и вольные фантазии девушек и юношей, не ставивших себе

целью коммерциализацию своих шедевров. Членам жюри всего лишь за день предстояло отсмотреть ни много ни мало 69 коллекций.

Начну с позитивного. К началу XXI века в России уже появились молодые дизайнеры, не только пристально следящие за тенденциями современной молодежной моды в мире, но и понимающие, как требования молодежи можно коммерциализировать, то есть воплотить в очень простые по технологии, но экономически выгодные коллекции, вполне заслуживающие и одобрения, и тех призовых мест, которые мы им присудили.

Эта молодая поросль совсем не обязательно «московского розлива» – в конкурсе участвовало очень много дизайнеров с Волги, Урала, Алтая и Северного Кавказа. Естественно, показаться для них в Москве не только престижно и почетно, но и очень перспективно, так как некоторые из победителей получили право стажироваться в московских фирмах прет-а-порте.

Во многих коллекциях было немало здравого смысла, адекватных коммерческих идей, адаптированных к нашему суровому климату. В них видны и зачатки профессионализма, чему нельзя не порадоваться.

Гран-при конкурса вместе с премией в тысячу долларов был вручен очень талантливому дизайнеру из Москвы Руслану Гуменному за коллекцию «Казар», в которой он показал себя творческим скульптором неожиданных и гармоничных пропорций в женской одежде. Одновременно с молодежно-спортивным направлением моды в конкурсе назойливым образом соседствовали тенденции на злобу дня, которые можно условно разбить на три категории, очень интересные с точки зрения социологии.

Первой и самой мощной тенденцией следует назвать, конечно, Восток. Причем Восток не столько японский или китайский, сколько главным образом мусульманский. Молодых дизайнеров России очень волнует тема «одалиски в гареме». Они используют чаще всего ткани с блеском или люрексом, шьют шаровары, юбки-абажуры в манере Поля Пуаре 1913 года, тюрбаны с эгретами, закрывают лицо вуалью и, разумеется, открывают животик. И модели эти, прошедшие бы незамеченными в ночном клубе в Шарм-эль-Шейхе, в Москве выглядят нарочито театрально и старомодно по меньшей мере.

Другая не менее заметная тенденция моды – это трагедия Беслана и война в Чечне. На подиум то и дело выходили «шахидки» в черном с поясами смертниц.

Еще одной очевидной темой современной женской одежды в представлении молодых дизайнеров являются дамы древнейшей профессии, причем всех типов – от дешевых придорожных «шалашевок» до дорогих демимонденок с крупными бриллиантами, в микроскопической юбке и с балетным прошлым. Особенно странно подобные наряды выглядят в номинации «Женская деловая одежда».

Не лучше обстоит дело и с мужскими костюмами, вызывающими настоящую тревогу. Девушки-дизайнеры видят современного русского мужчину начала XXI века кастрированным кукольным существом в юбках и кружевах; его следует посадить в спальне на подушку и любоваться им, словно игрушкой. Тема Верки Сердючки в мужской моде также сильна – меховые шубки и вышитые беретки, даже вуалетки. Да, в России, которая в большинстве состоит из женщин и представляет собой «бабье царст-

во», такое отношение к мужчине явно не повысит и без того низкую деторождаемость.

Наиболее печальным выводом, который мне пришлось сделать на этом конкурсе, было очень тяжелое положение с эстетическим вкусом у молодежи, воспитанной на китче современного отечественного шоу-бизнеса. Самым больным местом является цветовая гамма, вернее, сочетания цветов, когда субтильные нюансы уступают место ярким, но немодным оттенкам.

www.sklad-china.com

www.skladchina.com

РУССКИЕ ДИВЫ

www.skladchina.com

www.skladchina.com

«ТЕРПСИХОРА ПАКЕТБОТОВ». ЖИЗНЬ И ЛЕГЕНДА АННЫ ПАВЛОВОЙ

www.skladchina.com

Прошло уже три четверти века после кончины Анны Павловой, но и сегодня ее образ продолжает будоражить романтические умы балетоманов и всех любителей искусства. За этим именем стоит один из классических мифов XX века. Знаменитый английский критик балета Арнольд Хаскелл писал, что Павлова «стала легендой вместе с Сарой Бернар и Элеонорой Дузе, Карузо и Шаляпиным и ее трагическим коллегой Вацлавом Нижинским».

Еще при жизни личность балерины была окружена роем преданий, слухов и недомолвок. Множество кривотолков было связано, например, с обстоятельствами ее появления на свет. Так, год ее рождения в разных источниках варьируется от 1881-го до 1885-го. Кроме того, первоначальное отчество Анны – Матвеевна позднее было изменено

на Павловна. Долгие годы считалось, что она была незаконнорожденной дочерью еврейского банкира Лазаря Полякова и прачки. Лишь совсем недавно будто бы появились доказательства достоверности бытовавшей и прежде версии о караимском происхождении отца великой балерины. Шабетай Шамаш, ее настоящий отец, носивший в Петербурге имя Матвей, был уроженцем Евпатории. Он происходил из семьи потомственных музыкантов, но, приехав в Петербург, открыл в 1880 году собственное прачечное заведение. Там он и познакомился с будущей матерью балерины, Любовью Федоровной Павловой. Несмотря на то что сама Павлова пишет в своих воспоминаниях, что отец скончался, когда ей было два года, на самом деле Анна была внебрачным ребенком и ее отец женился и завел других детей; его внучка и теперь живет в Москве. Поскольку караимов, представителей крымской ветви иудаизма, власти не жаловали ни в царской России, ни в советской, об этом родстве говорилось шепотом как в Мариинском, так – много позже – и в Большом театре. Уже в послевоенные годы хореограф Касьян Голейзовский в разговоре с Майей Плисецкой раскрыл «великую тайну» о том, что фамилия отца Павловой – не то Борхарт, не то Шамаш, и просил ее хранить об этом гробовое молчание. Эту же версию поведала мне как-то в Лозанне бывшая солистка Мариинского театра и участница гастрольных поездок труппы Анны Павловой Алиса Францевна Вронская. Южные корни Павловой отразились и на внешнем облике балерины – цвете волос, точеном «испанском» профиле и в первую очередь на ее темпераменте. В своих ролях в «Дон Кихоте», «Баядерке», «Дочери фараона», «Амарилле» она выглядела удивительно органично, а восточные мелодии и танцы будто бы генетически притягивали ее.

Детство Нюры Павловой прошло в Лигове под Петербургом. Как потом писала балерина в своих воспоминаниях, ей всегда хотелось танцевать, особенно после того, как она увидела на сцене Мариинского театра балет «Спящая красавица». Согласитесь, странно, что прачка могла повести свою дочь в императорский театр. Учеба в театральном училище дала возможность Павловой раскрыть свое дарование еще в совсем юном возрасте. Ее педагогами были блистательные артисты XIX века Павел Гердт и Екатерина Вязем. Прозорливый русский балетный критик Валериан Светлов разглядел гений Павловой уже в шестнадцатилетней балерине. Вот что он писал о ее участии в спектакле «Мнимые дриады»: «Тоненькая и гибкая, воздушная и хрупкая, с наивным, несколько смущенным выражением лица, она походила на ожившую танагрскую статуэтку».

Попав в 1899 году на сцену Мариинского театра, уже 19 сентября этого года Павлова дебютировала в маленькой роли в «Тщетной предосторожности» Адана, затем последовали роли в «Волшебной флейте» на музыку Дриго и в «Баядерке» Минкуса, где Анна танцевала Никию. В 1903 году ей была доверена партия Жизели, и молодая балерина поразила всех глубиной психологической трактовки образа и красотой танца. Вслед за этим успехом Павлова получила главные роли в «Наяде и рыбаке», «Пахите», «Корсаре», «Дон Кихоте», и по Петербургу разнесся слух об уникальности ее таланта. В 1906 году Анна Павлова стала балериной Императорской сцены. Работа с Михаилом Фокиным открыла для нее новый репертуар. Некоторым постановкам балетмейстера она останется верна до тех пор, пока будет биться ее сердце.

Гастрольная жизнь артистки началась рано. Первые гастроли прошли в Риге. В 1907 году Павлова

танцевала с труппой Фокина в Москве, и это принесло ей всероссийскую славу. Именно после этих гастролей Фокин поставил для Павловой «Умирающего лебедя», ставшего ее несомненной артистической удачей. Божественному дару молодой балерины завидовала даже «царица» Мариинского театра Матильда Феликсовна Кшесинская. 8 мая 1908 года в Гельсингфорсе Павлова танцевала Терезу в «Привале кавалерии» вместе с Эдуардовой и Больмом. Затем гастроли продолжились в Стокгольме, Копенгагене, Праге, в городах Германии и закончились в Берлине. Этот год следует считать началом ее международного признания. В мае 1909 года на гастролях с артистами Мариинки в Берлине она танцевала «Жизель» вместе с Николаем Легатом. Возможность выступать в труппе Дягилева в Париже была для нее своего рода реваншем за отлучение от Императорской сцены, а для Дягилева участие Анны Павловой в его антрепризе означало гарантию успеха. Неудивительно, что он решил поместить на афишу своего первого «Русского сезона» в 1909 году в театре «Шатле» рисунок Валентина Серова с изображением Павловой в «Сильфидах». И несмотря на то, что ее пребывание у Дягилева было весьма кратковременным, во всем цивилизованном мире дягилевский балет и поныне ассоциируется с именами Павловой и Нижинского.

Почему же участие балерины в «Русских сезонах» прекратилось так скоро? Павловой не нравилась музыка Стравинского в «Жар-птице», казавшаяся ей недостаточно мелодичной. В 1910 году вместо нее в этой роли выступила Тамара Карсавина, после чего Павлова танцевала лишь в семи дягилевских спектаклях во время гастролей 1911 года в Лондоне. Много было сказано о том, что, останься

Павлова в труппе Дягилева, ее роли были бы интереснее, а репертуар – богаче. Ведь именно благодаря поддержке Дягилева, обладавшего гениальным чутьем, получили возможность творить создатели нового направления в балете XX века – Мясин, Нижинский, Баланчин и Лифарь. Но Павлова, великая балерина классического стиля, ни душой, ни телом не принимала эстетики тех хореографов-новаторов, которые вслед за Фокиным пришли в «Русские балеты Дягилева» и произвели революцию в мире танца.

Анна Павлова боготворила искусство, любила его с такой страстью, с которой к нему, вероятно, способны были относиться лишь женщины Серебряного века. Ни один музей мира не остался без ее внимания. Ренессанс казался ей самой прекрасной из эпох в истории культуры. Любимыми скульпторами Павловой были Микеланджело и Донателло, а любимыми художниками – Леонардо да Винчи, Боттичелли и Содома. И в балете ее вкусы сложились под влиянием чистых линий искусства Возрождения. Все ее партнеры обладали атлетическими фигурами, подобными фигуре «Давида» Микеланджело. Однако было бы неправильно думать, что великая Павлова была приверженцем исключительно петербургской школы классического балета и оттого отвергала новые искания Парижа и Монте-Карло. Нет, некоторые из ее хореографических миниатюр – «Калифорнийский мак» с образом красных разлетающихся лепестков, «Стрекоза», которую балерина исполняла в костюме с крылышками в стиле ар-нуво, «Ассирийский танец», напоминавший ожившие барельефы древнего Вавилона, – явно относились к поискам нового жанра. Она даже посетила в Дрездене школу Мери Вигман, поборницы нового движения в танце. Между

тем Павлова любила повторять, что красота танца значила для нее все, и она категорически отвергала все то, что казалось ей уродливым, и в частности некоторые пластические элементы новой хореографии. По ее суждению, красота дарила людям счастье и приближала к совершенству. Дягилев же был ищущим новатором, всегда стремившимся удивить публику. В постановках его труппы танец подчас оттесняли на второй план художественно-постановочные элементы – декорации и костюмы, которые для него создавали, скажем, Ларионов или Пикассо. Для Павловой все это было неприемлемо. Вот отчего в 1910 году в Лондоне она организовала собственную балетную труппу и в ней старалась реализовать свое личное видение прекрасного в балетном искусстве. В 1912 году к ней присоединился барон Виктор Дандре. Близкий друг Петипа и давний почитатель таланта артистки, Дандре вскоре стал ее покровителем. Дела барона в России осложнились из-за финансового скандала, получившего широкую огласку. Для Павловой же последнее обстоятельство не имело никакого значения. Представляется неверным утверждение, что Павлова «бежала» из России, опасаясь неприятностей, связанных с именем барона, и что она не обвенчалась с Дандре, чтобы избежать ответственности за его действия. Она была выше этого, и к тому же ее заграничной труппе нужен был хороший, надежный администратор, а Дандре оказался именно таким человеком.

За границей Анну Павлову ожидала слава. Большую роль в том, как сложилась карьера балерины, сыграл образ великой итальянской танцовщицы эпохи романтизма Марии Тальони, которую Павлова боготворила и судьбу которой старалась повторить. Очевидно, не случайно обе балерины ста-

ли бессмертными образами мирового балета и в то же время – недостижимым идеалом. Танцевать, как Павлова, мечтали все начинающие балерины мира, этого желали для своих чад и их мамочки. И вот хрестоматийный пример: увидев однажды Павлову на сцене, мать Алисии Марковой отдала свою дочь учиться в балетную школу. Маркова, старавшаяся во всем походить на свою великую русскую предшественницу, стала одной из самых прославленных в Англии балерин XX века.

В судьбе Павловой огромную роль сыграла Англия, которую она полюбила всею душой и которая ответила ей взаимностью. Балерина сумела завоевать эту страну, ставшую для нее второй родиной. Славу в туманном Альбионе она снискала довольно рано. Еще в 1909 году Павлова танцевала для короля Эдуарда и королевы Александры в Лондоне, но это было закрытое выступление при дворе. Первое же публичное появление Павловой на лондонской сцене состоялось в «Палас-театре» в 1910 году. Это был настоящий триумф, которым началась целая вереница ее блестящих выступлений перед английской публикой. Восторженные публикации о Павловой в прессе и восхищенные разговоры о ней в обществе не затихали здесь никогда. Ей удалось «приручить» строптивых англичан, полюбивших искусство классического балета именно благодаря мастерству великой русской артистки.

Доброта и щедрость Павловой проявлялись в ее широкой благотворительной деятельности. 12 октября 1914 года в «Палас-театре» в Лондоне балерина дала благотворительный утренник в пользу Русского и Британского Красного Креста, находившихся под покровительством королевы Великобритании. Она много помогала нуждающимся артистам и чужим детям. Своих у нее никогда не было.

Первая мировая война застала Павлову в Берлине, где она была задержана как «русская шпионка», впрочем, ненадолго. Уже довольно скоро балерина вернулась в Россию, однако военные действия вынудили ее отправиться вместе со своей труппой по ту сторону Атлантики, где в течение долгого времени она гастролировала по Северной и Южной Америке. Эти гастроли памятны там и по сей день. 11 октября 1915 года в Бостоне Павлова участвовала в мимической постановке «Немая из Портичи», снятой впоследствии на кинопленку. В июне 1917 года она выступала в казино в Винья-дель-Мар (Чили), и в память об этом на фасаде здания была открыта мраморная мемориальная доска. Павлова стала первой Жизелью, которую увидели любители балета этого полушария. 21 июля того же 1917 года в Муниципальном театре города Сантьяго Павлова танцевала с Александром Волининым. Октябрьский переворот в Петрограде произошел во время ее латиноамериканских гастролей – Рио-де-Жанейро, Монтевидео, Буэнос-Айрес, Сантьяго, Лима, Ла-Пас, Кито, Каракас, Коста-Рика, Гавана... Невероятный успех там, где еще ни разу не ступала ножка в пуантах! Критики называли ее «несравненной Павловой», «баронессой Дандре». А в это время артистка с тревогой размышляла о судьбе России, неслучайно Андрей Левинсон называл ее «удивительным и, возможно, уникальным воплощением русской души». Будущее показало, что ее обеспокоенность имела под собой реальные основания – искусство балета казалось большевикам пережитком царизма, и все труппы были на грани закрытия и роспуска.

Вовсе неудивительно, что в Советской России не осталось практически ни одного признанного мастера русского балета. Из солистов старой школы

здесь танцевали только Гельцер, Гердт и Люком. Позволю себе напомнить балетную легенду, повествующую об одной послереволюционной встрече балерины бывшей императорской сцены Елизаветы Гердт с Лениным. Вождь мирового пролетариата, пожимая хрупкую руку танцовщицы, картавя, произнес: «Как я рад, что вы с нами!», на что Гердт ответила: «Я вовсе не с вами, мне просто места в санях Зилотти не хватило!» «Великий исход» артистов балета из России обезлюдил театральные сцены Петрограда и Москвы, но в то же время наполнил свежими силами различные эмигрантские балетные труппы, которые возникали в это время по всему свету – от Константинополя до Берлина, от Парижа до Харбина, от Чикаго до Загреба, от Каунаса до Шанхая. К счастью для России, в Петрограде осталась балерина-пенсионерка Агриппина Ваганова, ставшая во главе хореографического училища. Не будь ее, советского балета, возможно, вовсе не существовало бы.

Судьба русских балетных трупп за границей – это не только свидетельство триумфа отечественной балетной традиции, но и суровый укор большевикам, лишившим свою страну многих гениальных деятелей культуры и искусства, и в частности балета. В начале двадцатых годов Павлова очень ревниво относилась к поездкам Айседоры Дункан в Советскую Россию. Босоножка имела возможность выступать и в Америке, и в СССР, где ее принимали с распростертыми объятьями, а великую балерину считали в Стране Советов «ренегаткой». После последнего выступления в московском саду «Эрмитаж» в 1914 году она больше не видела своей любимой России.

Огромную роль как в истории балетной труппы Анны Павловой, так и в личной творческой карье-

ре артистки играли ее партнеры. Все они в то или иное время составляли цвет Императорского балета, и все разделили ее эмигрантскую участь. Спутником Анны Павловой в ее первом заграничном турне был Михаил Михайлович Мордкин, знаменитый солист Большого театра, «Геракл балетной сцены», позднее – основатель «Американского балета». Он танцевал с Павловой в 1910–1911 годах после ухода балерины от Дягилева. Их сценический союз постепенно перерос в любовный роман. Однако он оказался неудачным и в личном, и в творческом плане. История окончилась скандальным разрывом.

На протяжении целых двенадцати лет – с 1913 по 1925 год на сцене рядом с Павловой находился другой солист Большого театра, талантливый танцовщик Александр Емельянович Волинин. Впоследствии он страшно гордился этим. Волинин оставил воспоминания о балерине, написанные в весьма радужных тонах. В них он рассказывал, в частности, что Мадам, как артисты ее труппы называли Павлову между собой, обожала русское Рождество и особенно рождественскую елку, что эту елку, преодолевая невероятные трудности, удавалось доставать даже во время гастролей в тропических широтах и что каждый артист труппы к празднику обязательно получал из рук примы рождественский подарок.

Еще один солист Большого, Лаврентий Лаврентьевич Новиков, также танцевал с Павловой до Первой мировой войны и позднее, в 1921–1928 годах, после двух сезонов, проведенных им у Дягилева. Он также написал о ней добрые воспоминания. Во время гастролей балета Павловой в нью-йоркском театре «Метрополитен-опера» 4 мая 1922 года в качестве приглашенного гостя выступал великолепный петербургский танцовщик Адольф Больм, исполнявший «Испанский» и «Ассирийский» танцы.

Концерт этот был благотворительным. Сборы от него пошли в пользу голодающим русским артистам и в помощь балетным школам Петрограда и Москвы. В 1927 году с труппой Павловой также гастролировали по Европе два бывших солиста Мариинского театра – Анатолий Обухов и Борис Романов.

Последним русским партнером Анны Павловой в 1928–1931 годах стал Петр Николаевич Владимиров, бывший артист Мариинского театра. В турне по Азии в 1929 году он танцевал с ней в «Жизели», в «Вальсе снежинок», который поставил для них бессменный Иван Хлюстин, и во многих других балетах.

Иван Николаевич Хлюстин, в 1878–1903 годах – солист и балетмейстер Большого театра, хранитель традиций Императорского русского балета, стал главным репетитором и отчасти создателем репертуара труппы Анны Павловой. Его имя, постоянно фигурировавшее на гастрольных афишах, стало широко известно во всем мире. Он не только вел в труппе хореографический класс и ставил разнообразные балетные миниатюры, но и сам участвовал в спектаклях. Так, в театре «Колон» в Буэнос-Айресе 25 сентября 1917 года Иван Хлюстин в двух актах выходил на сцену в роли Абдурахмана в поставленной им же «Раймонде». Позднее, уже после кончины великой артистки, пресса писала о нем как о главном балетмейстере труппы. Некоторые французские балерины, и в их числе Сюзанна Сарабелль, стараясь приблизиться к образу Павловой, занимались у ее маэстро, который вплоть до своей смерти в 1941 году жил на Лазурном Берегу Франции и давал частные уроки балетного мастерства.

Обычная занятость солистов русской императорской сцены вынуждала Анну Павлову искать себе за

границей партнеров среди характерных танцовщиков, не имевших за спиной опыта классической балетной школы. Одной из таких находок стал американец Юбер Стовитц. Этот прекрасно сложенный танцор эффектно смотрелся на сцене вместе с Павловой в «Ассирийском танце». Кроме того, он был создателем сценических костюмов для нескольких номеров в выступлениях ее балета. Позже партнером Павловой стал Альгеранов, артист кордебалета, мастер «присядки» и верный спутник труппы на протяжении последних десяти лет жизни великой балерины. Его книга «Мои годы с Павловой» была опубликована в 1957 году. Другим выдающимся исполнителем характерных сольных партий был чех Эдуард Борованский, ставший впоследствии основателем австралийского балета.

Несмотря на нелады с Дягилевым, Анна Павлова заимствовала у него многие принципы организации дела для своей собственной труппы. Один из них касался построения концертных выступлений. Для того чтобы не слишком уставать во время спектакля, она «разбавляла» свои сольные номера выступлениями других артистов балета. Так, одной из танцовщиц, участвовавших в триумфальных совместных гастролях в лондонском «Квинс-холле», была известная авантюристка бель эпок, «принцесса» Наталья Труханова. Она танцевала «Русскую пляску» соло на музыку Калинникова и «Персидский танец» на музыку Мусоргского. Анна Павлова долго сохраняла с ней дружеские отношения и, как писала Труханова в своих воспоминаниях, много лет спустя навестила ее и графа Игнатьева в их особняке под Парижем.

Еще до Первой мировой войны Павлова предпочитала приглашать в свою труппу московских балерин. В 1913 году, например, в компании с нею тан-

цевали Горшкова и Мосолова; последняя также солировала в «Русской пляске» на музыку Арендса. Но Павловой нужны были танцовщицы, которые были бы готовы разделить с ней тяжелую гастрольную жизнь. Осенью 1917 года для выступлений в Каракасе была приглашена польская балерина Стефа Пласковецка. За несколько лет до этого, в 1913 году, она танцевала у Павловой в кордебалете, а уже в сезоне 1918–1919 годов стала солисткой классического танца в ее труппе. В июне 1920 года Павлова провела совместные выступления в «Ройал-Альберт-холле» в Лондоне с петербургской балериной Лидией Кякшт и Верой Каралли, знаменитой балериной Большого театра и звездой немого кино, прославившейся на всю Россию своей красотой. Кякшт танцевала «Русскую» на музыку Калинникова, а Каралли – «Восточный» на музыку Глазунова. Но уже в афишах этих концертов имена Кякшт и Каралли были набраны мелким шрифтом. В парижских гастролях труппы в июне 1922 года приняла участие другая звезда Императорского Большого театра, миловидная Александра Балашова. Она танцевала с бывшим солистом Большого Виктором Смольцовым «Девятнадцатый этюд» Шопена, «Норвежский» Грига и «Русскую пляску».

Удивительная приверженность Павловой солистам Большого театра объяснялась конкуренцией балетных трупп Анны Павловой и Сергея Дягилева, который забрал к себе лучших артистов петербургской сцены – Карсавину, Спесивцеву, Егорову, Трефилову, а впоследствии и Данилову. Вот почему Павловой приходилось приглашать русских солистов из-за границы и даже пользоваться услугами танцовщиков и танцовщиц, искавших себе новый ангажемент по окончании контракта с Дягилевым. Справедливости ради отметим, что иногда она все

же привлекала для совместных выступлений солисток Мариинского театра. Так, в Берлине Павлова вновь танцевала вместе с выдающейся в прошлом характерной балериной петербургской сцены Евгенией Эдуардовой, к этому времени открывшей в Германии собственную балетную школу. Талантливая солистка Мариинского театра, участница «дягилевских сезонов» Софья Федорова, балерина трагической судьбы, танцевала с Павловой в лондонском «Ковент-Гардене» в 1924 году.

В 1921 году Павловой удалось взять своего рода реванш перед Дягилевым во время одновременных гастролей их трупп в Лондоне. В программу концертов Павловой тогда были включены выступления английской балерины Хильды Бутсовой (ее настоящая фамилия – Бутс), которая танцевала, в частности, Лизу в одноактном балете «Волшебная флейта» Дриго в постановке Иванова. Бутсова начинала у Павловой как артистка кордебалета еще в годы Первой мировой войны и позднее, вплоть до 1928 года, иногда появлялась в концертных программах ее труппы.

В том же 1921 году Анна Павлова выступала в Париже с русской характерной балериной Лидией Карповой, танцевавшей в паре с Федором Васильевым, а также со знаменитым балетным дуэтом Клотильды и Александра Сахаровых. Очень интересным было творческое содружество Павловой с молодой московской танцовщицей Валентиной Ивановной Кашубой. Она родилась в Самарканде в конце XIX века, а скончалась совсем недавно в Мадриде, едва не достигнув столетнего возраста. Бывшая артистка кордебалета у Дягилева в 1914–1918 годах, имевшая, кроме того, опыт концертных выступлений вместе с Ефремовой и Замуховской в различных кабаре Парижа, Валентина Кашуба была при-

глашена в труппу Павловой в качестве исполнительницы характерных танцев. Павлова восторженно говорила о ней: «Ты настоящая артистка. Мои девочки – тряпки по сравнению с тобой, моя Кашуба!» Во время поездки труппы в Испанию испанский король Альфонс XIII, известный ловелас, спросил Павлову, приехала ли с ней «эта жемчужина – «la belle Kachouba». Такого комплимента в адрес другой балерины прима вынести не могла и заявила, что в ее труппе есть только одна жемчужина – сама Анна Павлова и другой нет и быть не может. Этот эпизод привел к разрыву контракта с Кашубой.

Короткое время в труппе Павловой находилась и темпераментная московская балерина Викторина Владимировна Кригер, танцевавшая «Коппелию» в американском турне 1922 года. Она поссорилась с Павловой, поскольку сочла несправедливым, что ее имя на афишах было набрано буквами меньшего размера, нежели имя Лаврентия Новикова. Чтобы поправить положение, из Белграда была приглашена бывшая солистка «Оперы Зимина» в Москве Нина Васильевна Кирсанова, сильная полухарактерная балерина, задержавшаяся в труппе Павловой дольше других. Она выступала в концертах со многими номерами и стала доброй подругой Анны. Кирсанову запомнили в «Русской пляске» в кокошнике на музыку Бакалейникова, в «Египетском балете» в дуэте с Эдуардом Борованским и в партии принцессы Авроры в акте из «Спящей красавицы» в паре с американцем Обри Хитчинсом. Всю свою жизнь балерина сохраняла самые сердечные воспоминания о гастролях с балетом Павловой по миру. Много лет спустя, в 1980-е годы, я видел в спальне ее белградской квартиры огромные плетеные корзины для костюмов с большими надписями

«Ballet Anna Pavlova» – зримое воспоминание о совместной гастрольной жизни.

В 1927 году в труппу Павловой для гастролей по Югославии, Венгрии и Германии был ангажирован известный в ту пору балетный дуэт Алисии Вронской и Николая Альперова. Вронская (урожденная Янушкевич) окончила Санкт-Петербургское Императорское театральное училище в 1914 году. Павлова знала ее по Мариинскому театру, где уже в то время Алисия танцевала сольные партии. В эпоху ар-деко Вронская и Альперов, выходец из известной семьи цирковых гимнастов, прославились своими полуакробатическими номерами, такими, например, как «Вальс» на музыку Годара или «Индийская песня» на музыку Римского-Корсакова. Эти номера нравились Павловой и подходили для программы ее гастролей в Будапеште и в Белградском народном театре в марте 1927 года. Дуэт очень хорошо смотрелся на сцене. Костюмы артистов были великолепны, а Альперов благодаря своим сильным рукам был мастером эффектных поддержек. На гастролях в Дрездене публика устроила Альперову и Вронской такую долгую овацию, что после их выступления Павлова никак не могла решиться выйти на сцену со своим «Умирающим лебедем». Позднее, уже в купе поезда, мчавшегося по Германии, Алисия Вронская спросила ее: «Отчего же вы, великая артистка, расстроились из-за нашего успеха?», на что Павлова ответила: «Это чувство превыше меня!» Альперов увлекался также скульптурой и создал несколько пластических портретов Павловой, Вронской и Хлюстина. В том же 1927 году Вронская заболела, и на ее место из Загреба была приглашена бывшая солистка Большого театра, впоследствии – основательница национального хорватского балета Маргарита Петровна Фроман.

Вместе со своими родными братьями, танцовщиками Максом и Валентином Фроманами, она и продолжила гастроли с труппой Павловой по Европе. В 1928 году в очередном турне по Южной Америке участвовали русская балерина Елена Бекефи и англичанка Руфь Френч. Последнюю из них Павлова называла тогда «самой лучшей современной английской балериной».

После внезапной кончины Дягилева в Венеции в 1929 году некоторые солисты его «Русских балетов», потеряв работу, были вынуждены перейти в труппу Павловой. Так, в сезоне 1929–1930 годов в Женеве вместе с нею выступали Леон Войцеховский с сольным номером «Пульчинелла» и Фелия Дубровская (жена Владимирова), танцевавшая в па-де-де принцессы Флорины и Голубой птицы из балета «Спящая красавица». Последней московской балериной, приглашенной в труппу, была Тамара Гамсахурдиа (это произошло в Берлине в 1930 году), но безвременная кончина Анны Павловой в начале 1931 года помешала заключению этого контракта.

Артистку интересовали не только профессиональные балерины, но и ученицы балета. В своих поисках Анна Павлова время от времени посещала в Париже школу блистательной Ольги Преображенской, где в конце 1920-х годов занимались знаменитые в будущем «беби-балерины» «Русского балета полковника де Базиля» Тамара Туманова и Ирина Баронова. Одна из учениц Преображенской, танцовщица «Балета Монте-Карло» Ольга Старк вспоминала в связи с этим забавный эпизод. В 1925 году мать Тамары Тумановой, «черной жемчужины русского балета», как ее называли впоследствии, Евгения Хазидович-Борецкая оказалась рядом с Павловой на просмотре одного школьного выступления

и не узнала ее. Глядя на свою обожаемую дочь, она произнесла: «Моя Тамара – лучше всех!», на что Павлова отозвалась скромной похвалой. «А вы сами-то танцуете в балете?» – спросила обиженная «балетная мамочка», и Анна Павлова ответила ей: «Немножко». После этого просмотра несколько учениц из школы Преображенской были отобраны для участия в гала-концерте в Трокадеро, который состоялся 8 июня 1925 года, и среди них были Ирина Гржебина, Нина Тихонова, Нина Юшкевич. Тамара Туманова также дебютировала на балетной сцене именно у Анны Павловой.

Мужская часть кордебалета в труппе Павловой состояла почти исключительно из польских танцовщиков, приглашенных со сцены Большого театра Варшавы. Среди них были Михаил Домысловский, Ян Цесарский, Мечислав Марковский, а также Славинский, Домбровский, Цеплинский, Залевский, Новак, Язвинский, Варзинский и Новицкий. Рышард Ордынский работал помощником режиссера труппы в американском турне 1915 года, а Мечислав Пьяновский – балетмейстером и характерным танцовщиком с 1921 по 1931 год.

Русские танцовщики были заняты у Дягилева, а английских танцовщиков-мужчин тогда еще не было и в помине. Вот почему в кордебалете Павловой был только один русский характерный танцовщик – Караваев, один американец и один англичанин – Альгеранов. Последний из них писал в своих воспоминаниях, что основным языком общения в труппе Павловой был польский, и даже репетиции проводились на этом языке. Однажды во время гастролей в Монреале осенью 1921 года на афише даже написали: «Великая польская балерина Анна Павлова». Долгое время в репертуаре труппы держались «Польская свадьба» и «Мазурка».

Анна Павлова была настоящей «матерью» для своего кордебалета. Случалось, что она смазывала йодом ушибленные коленки, раздавала таблетки и подносила к носам своих артистов флаконы с нюхательной солью. В труппе ее обожали, преклонялись перед красотой ее личности и артистическим гением. Каждое ее появление в новом городе и в новой стране непременно сопровождалось восторженным шепотом: «Вот Павлова, вот Павлова!»

Труппа Анны Павловой базировалась в Лондоне, поэтому вполне естественно, что женский кордебалет по преимуществу состоял из учениц-англичанок. Долгие годы у Павловой танцевали Брадшоу, Годфрей, Уайт, Андерсон, Уард, Шеффилд, Доламор, Лиджеррова, Грифова, Дорисова, Кромбова, Кортнова. Некоторые из них носили фамилии, переделанные – вероятно, самой Павловой – на русский лад. Это делалось в угоду публике, поскольку в 1910-х годах труппа Анны Павловой представляла себя как «Большая компания Русского балета». В 1921 году Павлова взяла в свой кордебалет новозеландскую балерину Тирсу Роджерс, ранее танцевавшую в труппе Тамары Карсавиной в Лондоне. Мисс Роджерс получила такую хорошую балетную подготовку, что во время австралийского турне Павловой стала первой солисткой ее труппы. Среди англичанок Мадам поддерживала строгую дисциплину. Например, она запрещала им читать журналы о кино, дабы пресечь поклонение танцовщиц кинозвездам, и предлагала в свободное от репетиций время заниматься шитьем или вышиванием. Однако во время гастролей в Голливуде ее труппа имела честь быть представленной Мери Пикфорд, Дугласу Фербенксу, Чарли Чаплину, Рудольфу Валентино, Лилиан Гиш, Норме Ширер – культовым фигурам немого кино. Во время

этих гастролей некоторые номера из выступлений Павловой были сняты на пленку. Эти записи стали теперь бесценными свидетельствами ее гения.

Солистка труппы Нина Кирсанова, танцевавшая вместе с Павловой с 1926 по 1931 год, вспоминала: «Сама атмосфера вокруг Павловой была необыкновенной. Наша труппа состояла из пятнадцати танцовщиков, тридцати танцовщиц, двух солисток, в том числе и меня, балетмейстера, скрипача, пианиста Шуры Хмельницкого и двух дирижеров, одним из которых был Ефрем Курц. В гастролях по Европе труппу Павловой сопровождал еще и оркестр». Русский музыкант Ефрем Курц (в прошлом – дирижер оркестра Айседоры Дункан) работал у Павловой три года. Впоследствии он стал дирижером труппы Алисии Марковой и в 1943 году написал о Павловой и Марковой следующее: «В стиле этих балерин много общего: их адажио, их большие батманы, их мелкие вариации объединяет похожая артистичность. Их ноги, их нервы одинаково безупречны. В то же время Павлова, менее техничная, но более стильная, с ее всеобъемлющим динамизмом, была свободнее и раскованнее в танце. Она могла позволить себе все. Например, в арабеске она держала позу, пока играла музыка, и не переходила к другому движению до тех пор, пока ей этого не хотелось. Музыка шла за Павловой!» Другой дирижер труппы Павловой, маэстро Теодор Стир, написал книгу «С Павловой вокруг света», в которой рассказал о времени, проведенном рядом с величайшей балериной XX века.

За свою двадцатилетнюю сценическую жизнь труппа Анны Павловой сменила множество администраторов, директоров и импресарио. В 1910-е годы с ней работали Макс Рабинов и Даниель Мейер, в дальнейшем организацией гастролей артистки за-

нимался Сол Юрок, которого она называла «Юрочек мой». На протяжении долгих лет директором труппы Павловой оставался верный спутник ее жизни Виктор Дандре, уже упоминавшийся нами выше. «Это был настоящий русский барин, – писал о нем Альгеранов, – форменный дипломат, друг и моральный наставник для всех нас, а также наш личный банкир. Мы всегда могли обратиться к нему с нашими проблемами, и он всегда находил им решение или давал верный совет». Дандре оставил об Анне Павловой проникновенные воспоминания.

На время парижских гастролей труппы на должность помощника режиссера был приглашен Владимир Игнатьевич Бологовский. Драматический актер-любитель, он постоянно подвизался в должности помрежа у Шаляпина в его многочисленных концертных турне. Жена Владимира Игнатьевича, парижская портниха Наталья Петровна Бологовская, вспоминала: «Когда я зашла в уборную Павловой до спектакля, то увидела маленькую, уставшую и стареющую женщину с очень жилистыми, натруженными руками, которые для меня разрушали образ великой балерины. Но потом, когда я была в зале, а та вышла на сцену, она словно преобразилась в двадцатилетнюю изящную, порхающую красавицу, необыкновенную артистку. Контраст был поразителен!» После каждого спектакля Анна Павлова принимала у себя в гримерной новых поклонников. Французский театральный художник Жорж Барбье, работавший с Павловой, писал о ней в 1923 году: «Невозможно представить себе иного тела, которое было бы так же прекрасно сложено для танца. Удлиненное и хрупкое, но без худобы, с очень маленькой головкой, похожей на миндаль, зажатый в объятья двух черных бандо. Тройная улыбка, которую излучают и глаза, и зубы, напоми-

нают у Павловой нимф Боттичелли, этих летучих музыкантов, парящих над цветниками». Английский критик балета Сирил де Бомон, большой поклонник таланта артистки, будто бы вторил ему: «Она обладала замечательной фигурой, созданной для танца. У нее были красивые руки с тонкими пальцами; ее ноги, и в особенности подъем стопы, были великолепны. У нее было бледное, продолговатое лицо, высокий лоб, гладко причесанные черные волосы, нос с легкой горбинкой, большие глаза цвета темной, спелой вишни. Ее голова, посаженная на лебединую шею, была совершенна; во всей ее внешности было что-то поэтическое, обращавшее на себя внимание, подчиняющее себе, в то же время беспрерывно меняющееся, точно лицо природы. Ее тело было подобно необычайно чувствительному инструменту. Оно тотчас же откликалось на зов танца, подобно камертону, который вибрирует при малейшем прикосновении».

При всей своей преданности искусству балета Анна Павлова, безусловно, оставалась человеком своей эпохи. Как всякая красивая женщина, она любила мир моды, охотно фотографировалась и даже позировала в мехах известных домов моды Берлина и Парижа 1910-х и 1920-х годов. Так, в феврале 1926 года в Париже она снималась на обложку модного журнала «L'Officiel» в панбархатном манто, отороченном соболями из дома «Дреколь». В Англии она рекламировала туфли обувной фирмы «H. & M. Rayne», которые носила, по ее словам, и на сцене, и в жизни. Стиль одежды «a la Pavlova» стал настолько популярен, что преподнес миру моды атлас «Павлова», выпущенный в 1921 году. Именно Павлова ввела моду на драпированные в испанской манере расшитые манильские шали с кистями, которые она умела носить так изящно. Балерина любила

и шляпки. Ее придирчивость при покупке нарядов вошла в легенду. Бароном Дандре прекрасно описана привередливость примы в выборе каждой новой вещи. Анна Павлова протежировала русским домам моды в Париже: одним из ее личных кутюрье был Пьер Питоев. Показательно, что программку выступлений труппы Павловой в парижском «Театре Елисейских Полей» в мае 1928 года украшала реклама дома моды князя Феликса Юсупова – «Ирфе».

Искусство Павловой неотделимо от творчества замечательных театральных художников своего времени. В 1913 году по эскизам Бориса Анисфельда были выполнены сказочно прекрасные костюмы и декорации к балету Фокина «Прелюды» на музыку Листа. Константин Коровин создал для Павловой декорации к двум спектаклям. Это были «Снежинки» – фрагмент из первого акта «Щелкунчика», поставленный в ее труппе как самостоятельный одноактный балет, и «Дон Кихот», первый акт которого балерина танцевала во время своего американского турне 1925 года. Костюмы к «Менуэту», «Умирающему лебедю» и «Музыкальному моменту» были выполнены по эскизам Леона Бакста, а русский костюм Павловой – по рисунку талантливого Сергея Соломко, любимого художника императора Николая II. Мстислав Добужинский был автором декораций и костюмов для ее «Феи кукол». Впоследствии, правда, они были заменены оформлением Сергея Судейкина. Современники отмечали сценическое сходство «Феи кукол» из репертуара Павловой с поставленным у Дягилева «La Boutique Fantasque» («Причудливый магазинчик»), старинным венским балетом, который шел на сценах многих европейских театров в начале XX века. Спектакль «Приглашение к танцу» был оформлен Николаем Бенуа

(сыном Александра Бенуа). В 1917 году в репертуар Анны Павловой был включен «Египетский балет» в постановке Ивана Хлюстина на музыку Верди и Луиджини. Оформление к нему было создано Иваном Билибиным. Билибин оформил для труппы Павловой и постановку «Русской сказки» на сюжет «Золотого петушка» в хореографии Лаврентия Новикова.

Любовью к русскому искусству был ознаменован роман балерины с русским художником-эмигрантом Александром Яковлевым. Этот роман длился довольно долго на протяжении 1920-х годов. Он то прерывался из-за постоянных гастролей артистки, то возобновлялся вновь и тем не менее был одним из самых счастливых в жизни артистки.

Огромную роль в творческой судьбе Анны Павловой сыграли сценические костюмы. Им она отводила значительную роль при создании того или иного образа. Программки выступлений ее труппы всегда содержали многочисленные фотографии Павловой в роскошных костюмах. Эти костюмы поражали своим изяществом и представляли собой подлинные творческие достижения театральных художников Петербурга, Лондона, Парижа.

Павлова требовала тщательного ухода за своим театральным гардеробом, и костюмер труппы Кузьма содержал его в идеальном порядке. Этот мастер выехал из России вместе с балериной и сопровождал ее во всех странствиях по свету. В истории труппы был довольно неприятный эпизод, когда весь кордебалет на несколько лет остался без своих сценических костюмов. В 1914 году, незадолго до начала войны, Павлова оставила их на хранение в одном из немецких складов, а вернуть костюмы ей удалось лишь в 1921 году, перед своим английским турне.

В 1920-е годы русское искусство было в Европе в большом почете именно благодаря таланту выдающихся артистов и художников первой волны эмиграции. Многие из них активно сотрудничали с балетом Павловой. В Лондоне она пользовалась услугами русского декоратора и архитектора Андрея Белобородова. Программка ее турне по Германии в середине 1920-х годов была украшена виньетками работы Сергея Чехонина. Эскиз обложки к концерту Павловой в Трокадеро рисовал Николай Ремизов (Ре-Ми). Постоянно нуждаясь в новых сценических костюмах, Анна Павлова заказывала их у молодых художников, своих соотечественников. Одним из первых ее художников по костюмам в начале 1920-х годов был Эрте. В 1921–1922 годах Эрте создал для Павловой костюмы к «Осенним листьям» и к «Новому гавоту Павловой». Другим художником по костюмам у Павловой стал Дмитрий Бушен, некогда один из самых молодых членов объединения «Мир искусства». В Петербурге он был знаком с артистками балета Мариинского театра Люком и Облаковой, которые перед его отъездом в Париж попросили передать низкий поклон великой петербургской артистке. Благодаря этому сердечному привету Бушен смог получить ангажемент у прима-балерины и создал для нее два концертных костюма.

Костюм для бессмертного номера Павловой – «Умирающего лебедя» – был выполнен, как уже упоминалось выше, по рисунку Бакста. Однако приоритетное право на этот костюм, равно как и на сам балетный номер, оспаривала жившая в 1920-е годы в Англии Лидия Кякшт, для которой Фокин будто бы его первоначально и поставил. Как бы то ни было, в концертных программах Павловой на протяжении почти двух десятилетий

«Умирающий лебедь» оставался гвоздем дивертисмента. Современники отмечали, что никто не мог сравниться с нею по выразительности в интерпретации этого фокинского шедевра. В каждом представлении Павлова импровизировала, и с годами этот образ в ее исполнении становился все более трагичным. Сен-Санс впервые увидел ее «Умирающего лебедя» в Лондоне и, придя после спектакля в уборную Павловой, сказал: «Я боялся, что мою музыку изуродуют. Но когда я увидел на сцене вас, то понял, что шедевр музыки находится в исключительной гармонии с шедевром танца!» «Умирающий лебедь» стал образом души Анны Павловой и ее «лебединой песней». Недаром последними словами, произнесенными артисткой уже в бреду на смертном одре, были: «Приготовьте мне костюм Лебедя...» и некоторое время спустя: «Играйте медленнее коду». Костюм этот, ставший символом нетленного искусства великой Павловой, в 1997 году был отреставрирован и находится теперь в музее парижской «Гранд-опера». Его копия хранится в частной коллекции в США.

Весь мир был открыт для Павловой и с нетерпением ждал ее появления. В афишах и программках ее имя сопровождалось эпитетами «несравненная», «великая», «единственная». И это было сущей правдой!

Из-за постоянных разъездов по морям и океанам, с континента на континент Павловой подарили титул «Терпсихора пакетботов», который закрепился за нею на всю жизнь. Она очень много выступала, одно турне сменялось другим. Зачастую она могла отдыхать лишь во время этих длительных плаваний. Балерина следила за своим здоровьем, стараясь не заболеть во время гастролей, но ей приходилось танцевать и с гриппом, и с травмами ноги.

Еще в 1912 году Анна Павлова вместе с бароном Виктором Дандре купила ставший впоследствии знаменитым Айви-хаус (Ivy house) – коттедж в Хемпстеде, на окраине Лондона, с цветущим садом, который она обожала, и прудом, где плавал ее любимый ручной лебедь Джек, заменивший ей ребенка. Это был дом со светлой неоклассической мебелью и ломберными столиками. Анна Павлова была азартной картежницей и любила играть на деньги в покер с бароном и друзьями, часто обыгрывая многих сразу. Дом в Лондоне становился ее отрадой и любимой обителью после долгих странствий. Павлова обожала птиц. Она собрала редкую коллекцию пернатых (как – несколько десятилетий спустя – прославленная англо-канадская балерина Линн Сеймур). Постоянные турне побудили артистку для повышения коммерческого успеха своих выступлений включить в репертуар концертные номера с элементами танцев разных народов. В каждой новой стране она стремилась познакомиться с народными танцами и разучить их. Так было во время гастролей в Японии, на Филиппинах, в Индии, Бирме. Новые движения, ритмы, рисунок танца были очень важными элементами в творческом поиске этой великой балерины классической школы. Такими отблесками вечных странствий явились «Калифорнийский мак», «Мексиканский», «Стрекоза», «Испанский», «Индийский танец». Когда труппа была на гастролях в Мексике и Павлова вышла в «Мексиканском танце», это вызвало такой фурор, что ее долго не хотели отпускать со сцены. Темперамент балерины и ее удивительная способность проникаться музыкальной культурой других народов имели магическое воздействие на публику. Нина Кирсанова вспоминала: «Павловой сопутствовал успех всегда. Успех в жизни и на сцене.

Гениальность Павловой была неоспорима; достаточно ей было только выйти на сцену, как все замирали. Помню, мы танцевали вместе в Индии три коротких индийских балета. По окончании спектакля все зрители встали на колени и подняли вверх руки, поклоняясь этому божеству мирового балета. Нигде и никогда за свою долгую жизнь я не встречала балерину, сравнимую с Анной Павловой». Обычно спектакль ее труппы состоял из трех актов и шел более трех часов. В первых двух актах давали, как правило, одноактные балеты: «Волшебную флейту» или «Шопениану», «Снежинок» или «Диониса» (на музыку Черепнина), а третий состоял из дивертисмента: «Богемской пляски», «Рондино», «Менуэта», «Русской», «Нового гавота Павловой», «Греческого танца», «Египетского» и «Мазурки». Состав программы постоянно менялся – от города к городу, от вечера к вечеру.

Шанхай, Манила, Гонконг, Малайя, Ява, Сингапур, Япония, Бирма, Индия, Египет, Южная Африка, Австралия, Новая Зеландия – вот далеко не полный список тех городов и стран Восточного полушария, не говоря уже о европейских государствах, в которых танцевала великая петербургская балерина. В Рангуне ее труппу называли «Сенсацией цивилизованного мира». Выступления Павловой приносили хороший доход, но она не теряла голову от успеха. Современники отмечали необычайную скромность этой артистки, ее требовательность к себе. Первым ее вопросом после каждого представления было: «Как я сегодня танцевала? Нет, я не хочу комплиментов! Скажите мне, что было не так».

Павлова познакомила мир с искусством балета, неведомым ему прежде. Свидетельство всемирного триумфа балерины – семьдесят шесть программок ее выступлений во всех частях света из архива Вик-

тора Дандре, бережно хранящихся сегодня в библиотеке парижской «Гранд-опера», так же как и ее бесчисленные автографы, подписанные черными чернилами мелким, но размашистым почерком. Но остались и живые свидетели этого триумфа. До сих пор здравствует знаменитая певица кабаре Людмила Лопато, живущая ныне в Каннах. Более семидесяти лет назад в Париже в «Театре Елисейских Полей» ей довелось увидеть последнюю «Жизель» с участием великой балерины. Вот что вспоминает она об этом: «Мы с классом школы пришли на «Жизель» с Павловой, и это врезалось мне в память на всю жизнь. Такого превосходного рисунка утонченного танца я больше не видела. Это было что-то восхитительное – и музыка Адана, и декорации Урбана, и, конечно, Великая Павлова!»

Особую, божественную одаренность балерины отмечал ее педагог, гениальный Энрико Чекетти. «Всему, чем преисполнен танец, научить могу я, – говорил он об этом, – всему, чем преисполнено искусство Павловой, может научить лишь сам Господь Бог!» К слову сказать, в сезоне 1913–1914 годов Чекетти выступал в составе ее труппы в качестве первого мимического артиста.

В 1920–1930-е годы «павломания» охватила буквально весь мир. Во время гастролей балерины в Брисбене в двадцатые годы прошлого века фирмой «J.C. Williamson, Ltd.» были выпущены особые шоколадные конфеты «Pavlova», на коробках которых красовалась ее подпись. В Австралии и Новой Зеландии в 1930-е годы был создан десерт под названием «Павлова» (с ударением на «о») в виде торта из воздушных белых безе с фруктами, который популярен до сих пор. Французская парфюмерная фирма «Payot» с 1922 года выпускает духи, туалетную воду и мыло с тем же названием. Садоводы

вывели сорт роз «Павлова» пепельно-розового цвета с бесчисленными лепестками, напоминающими ее пачку в «Менуэте» по эскизу Бакста. Возникло Общество почитателей Павловой; были созданы и переведены на три языка – немецкий, французский и английский – документальные фильмы о ней, включившие записи прижизненных выступлений артистки. Безусловным шедевром среди них явился фильм «Лебедь бессмертный». Это – на Западе. А в России до сих пор нет ни памятника Анне Павловой, ни улицы, носящей ее имя.

В заключение – о траурной коде балерины. В январе 1931 года поезд, в котором Павлова возвращалась в Париж с Лазурного Берега Франции, потерпел аварию возле Дижона. Сама прима не пострадала, но ей пришлось холодным зимним утром в пижамке и легком пальто идти пешком до ближайшей станции и там в течение двенадцати часов ждать следующего поезда. Павлова подхватила простуду, которая перешла затем в тяжелейший плеврит. В таком состоянии она отправилась на гастроли в Голландию. Незадолго до своего отъезда, уже совсем больная, она пришла заниматься в парижскую студию Веры Трефиловой. Там она почувствовала сильный жар и все же решила гастролей не отменять.

В программке выступления балета Павловой, напечатанной в Голландии за два дня до ее кончины, имя балерины в составе исполнителей не значилось. Она уже не выходила из своих сиреневых апартаментов в гостинице. Предчувствуя свой близкий конец, Павлова попросила Нину Кирсанову сходить в русскую церковь и помолиться за нее. Вечером давали «Амариллу» в оформлении Жоржа Барбье – уже без нее, и всю тяжесть выступления приняли на себя Кирсанова, Борованский

и Войцеховский. Рисунок танца Павловой в «Умирающем лебеде» прочертили на пустой сцене ведущим прожектором...

Между тем труппа продолжала готовиться к гастролям в Брюсселе. Но гастроли не состоялись. Неожиданная смерть великой балерины, наступившая в час ночи с четверга на пятницу 23 января 1931 года в гаагской «Hotel des Indies», потрясла весь мир. Тысячи телеграмм пришли в Гаагу. Русский священник Розанов отпел Анну Павлову в православном храме в присутствии артистов ее труппы. Многие из них, как писали в газетах, рыдали, а кто-то даже лишился чувств. Затем большая панихида в ее честь была отслужена в соборе Александра Невского на улице Дарю в Париже. Гроб с телом балерины был поставлен на отпевание в Русской церкви в Лондоне. Прах великой Павловой, заключенный в белую мраморную урну, нашел последнее успокоение на кладбище «Голдесгрин», недалеко от ее любимого Айви-хауса.

В эмиграции наступили печальные годы, которые сопровождались целой вереницей смертей великих русских деятелей искусства: Сергея Дягилева – в Венеции, за два года до Павловой, Никиты Балиева в Нью-Йорке, Федора Шаляпина.

После кончины артистки труппа ее не распалась. Виктор Дандре организовал новые гастроли – в Южной Африке, Сингапуре и Австралии. Приглашенными звездами этого траурного турне были латвийская балерина Эльвира Роннэ и знаменитая Ольга Спесивцева, окончательно потерявшая рассудок в Мельбурне во время этой поездки.

Имя Павловой стало бессмертным. В Париже, являвшемся центром русской балетной эмиграции, в годовщину смерти балерины стали проводиться ежегодные гала-концерты ее памяти. В 1933 году

такой концерт прошел при участии Бориса Князева, Ирины Лучезарской, Соланж Шварц, Души Лесприловой и сопрано Марии Кузнецовой. Через год, 22, 24 и 25 января 1934 года, в Париже в том же «Театре Елисейских Полей» был организован еще один балетный вечер памяти Анны Павловой. К этому концерту с помощью Любови Егоровой были восстановлены прославившие Павлову балетные номера, которые исполняли тогда Вера Немчинова, Анатоль Обухов, Душа Лесприлова, Ольга Кедрова, Лизетт Дарсонваль и Рая Кузнецова. Фотография лондонской резиденции балерины 3 февраля 1934 года была помещена на обложку журнала «Иллюстрированная Россия», посвященного мемориальной выставке балерины. Эта выставка была организована Виктором Дандре при участии «Международного архива танца» и имела исключительный успех.

23 января 1936 года в Лондоне в кинотеатре «Регаль» и 22 февраля того же года в Париже в зале «Плейель» прошли памятные вечера, на которых состоялись британская и французская премьеры упоминавшегося уже документального фильма «Лебедь бессмертный» с записями выступлений Анны Павловой. В этом фильме, созданном из фрагментов голливудской хроники, запечатлен целый ряд ее балетных номеров, среди которых – «Калифорнийский мак», «Ночь», «Адажио из «Дон Кихота», «Стрекоза», «Рондино», «Умирающий лебедь», «Дионис», «Классическая вариация». Их смонтировали в Англии на студии «Эльстри» под руководством Эдуарда Нахимова к пятилетней годовщине кончины великой артистки. Помимо Парижа и Лондона, этот фильм показали в Берлине, Брюсселе, Стокгольме, Гааге и Копенгагене. Сборы от него были переданы на возведение памятника Павловой

с лебедем в «Регент-парке» в Лондоне. Знаменательно, что парижская премьера фильма и приуроченный к этому благотворительный вечер были организованы под покровительством Матильды Кшесинской, Александра Бенуа, Михаила Фокина и Сергея Лифаря, а обложка к программке вечера была оформлена Мстиславом Добужинским. После этой премьеры князь Сергей Волконский писал о Павловой: «Тут было изумительное ощущение общности в движении: очаровательные ноги твердым носком рисовали и как бы диктовали всему телу ее мягкие движения. Никогда, даже при жизни ее, я не замечал той «петлеобразности», которую она сообщала своему движению; оно начинается незаметно и неизвестно где описывает дугу, в которой – его кульминационная точка, и возвращается к телу в новой нисходящей дуге».

В январе-марте 1956 года библиотека театра «Гранд-опера» в Париже под патронатом Сергея Лифаря организовала мемориальную выставку, посвященную двадцатипятилетию со дня смерти балерины. На ней были представлены шесть сценических костюмов труппы Анны Павловой из коллекции архива оперы, скульптуры, рисунки и живописные полотна, посвященные ей, ее личные фотографии и автографы. В 1988 году в Лондоне был организован балетный фестиваль имени Павловой.

Единственным из дошедших до нашего времени балетных шедевров Анны Павловой стал «Умирающий лебедь». Любители балета разных поколений помнят его в интерпретации Галины Улановой, Натальи Дудинской, Иветт Шовире, Натальи Макаровой и, конечно, Майи Плисецкой. Плисецкая, самая знаменитая русская балерина второй половины XX века, лауреат премии имени Анны Павловой, благодаря «Умирающему лебедю» стала своего

рода наследницей артистической славы великой Ассолюты. При всем различии творческих почерков их сценическая жизнь оказалась схожей – довольно рано добившись славы на родине, они посвятили свою жизнь многолетним мировым турне.

Многие и многие балерины XX века стремились хоть в чем-то походить на Анну Павлову. Прообраз – один, продолжательниц – десятки.

А что же осталось от этого загадочного и прекрасного образа нам, живущим в начале XXI века? Нарицательное имя «La Pavlova»? Двадцать тысяч страничек из Интернета с упоминанием этого имени, которые способны удовлетворить разве что праздное любопытство скучающего скептика или сноба? Несколько изящных фарфоровых статуэток, мастерски вылепленных самой балериной? Воздушное облако, таящее дымкой в лазоревой дали? Миф о несравненной балерине, чье искусство осталось непревзойденным в ее время, а слава которой не меркнет и поныне.

www.skladchina.com

ХРАБРАЯ МИТА. СУЛАМИФЬ МЕССЕРЕР

В Большом театре в Москве, где балерина проработала около полувека, ее звали Митой. Она была младшей сестрой знаменитого танцовщика и педагога Асафа Мессерера и родной теткой прославленной Майи Плисецкой.

Суламифь Михайловна Мессерер родилась в Вильно в 1908 году в многодетной еврейской семье зубного врача, в год революции переехавшей в Москву, где поступила в школу Большого театра. Из семьи Мессерер многие связали свою судьбу с искусством. Один из братьев стал драматическим актером. Сестра Рахиль, мать Майи Плисецкой, – известной актрисой немого кино.

В детстве Мита застала на сцене Большого театра таких столпов императорского балета, как Мордкин и Балашова. Восхищалась искусством Екатери-

ны Гельцер и, поступив в труппу Большого театра, прославилась в главных ролях в балетах «Светлый ручей», «Коппелия», «Три толстяка», «Бахчисарайский фонтан». Любовь к балету Мита делила со страстью к спортивному плаванию, сохранившуюся до старости.

В начале 1930-х годов вместе с братом Асафом она гастролировала по Прибалтике, в Париже и Берлине. Виртуозным танцовщикам, брату и сестре, обоим вместе предложили длительные гастроли по США, но они вернулись в сталинскую Москву, где испытали все тяготы режима. Сестра Рахиль была арестована. А ее муж – Михаил Плисецкий, отец Майи, расстрелян. Маленькая Майя осталась на воспитании у Миты, своим примером показывавшей будущей великой балерине XX века основы классического танца и железную дисциплину. Храбрая Мита нашла опальную сестру в казахстанском ГУЛАГе и спасла ей жизнь, уговорив лагерное начальство, впечатленное ее наградами и статусом, перевести сестру на положение ссыльной и забрала ее младшего сына Азария, впоследствии также ставшего солистом балета Алисии Алонсо, на Кубе, и выдающимся педагогом в школе Мориса Бежара.

Военные годы прошли у Миты между эвакуацией в Куйбышеве и спектаклями в Москве с постоянным соперничеством с Головкиной и Лепешинской. Единственный сын Миты Миша также стал артистом балета.

Уйдя со сцены Большого театра в 1950 году, Мита посвятила себя преподавательской деятельности. После долгих лет работы в Московском хореографическом училище Мита стала выезжать за границу, постепенно исколесив полмира – от Турции до Бельгии и от Бразилии до Японии. Именно в Японии Суламифь Мессерер нашла себе вторую роди-

ну, став там, по мнению многих, матерью японского классического балета. Выучив японский язык, она десятки лет преподавала в этой стране – в последние годы в Токийском балете – и была на старости лет даже награждена высоким орденом за заслуги перед японской культурой.

Именно в Японии во время гастролей Большого театра в 1979 году Суламифь Мессерер и ее сын Михаил решились наконец попросить политического убежища в посольстве США и получили его. Преподавали в балетных школах Нью-Йорка, восстанавливая балеты классического репертуара, и стали знаменитыми на Западе балетными педагогами. Долгие годы мадам Суламифь Мессерер преподавала в Королевском балете «Ковент-гардена» в Лондоне, где поселилась в уютной квартире в районе Барнз-Корт. Несмотря на весьма почтенный возраст, она работала до последнего дня и не забывала следить за собой, ежедневно посещая бассейн.

В 1996 году в Токио Суламифь Мессерер надиктовала мне текст редких воспоминаний о своей яркой жизни. Она скончалась 5 июня 2004 года в Лондоне в возрасте 94 лет, и балетные сцены мира надолго запомнят эту маленькую, неутомимую и преданную труженицу искусства.

КРАСАВИЦА БАКЛАНОВА

А царевна вдруг пропала,
Будто вовсе не бывало.

А.С. Пушкин

www.skladchina.com

Большинству из нас, ныне живущих, имя Ольги Баклановой ничего не говорит. Судьба этой звезды русского драматического и музыкального театра, а затем эмигрантки, создавшей себе большую славу в американском кинематографе 1920-х годов, занимает особое место в галерее портретов нашей эмиграции. Отделенная от России железным занавесом и прожившая большую часть жизни в Америке и Европе, Ольга Бакланова – вечный пример того, как тщательно вымарывали имена опальных звезд из анналов отечественного искусствоведения. «Красавица Бакланова» – так называет ее Софья Гиацинтова в книге своих воспоминаний «С памятью наедине» – заслуживает большего.

Путем долгих поисков в Лос-Анджелесе, Лозанне, Лондоне, Париже и, наконец, в Москве мне уда-

лось восстановить по крупицам судьбу этой замечательной актрисы, составившей гордость русской эмиграции.

Ольга Владимировна Бакланова родилась в зажиточной купеческой семье в Москве 19 августа 1893 года. Впоследствии, эмигрировав в Америку, она «омолодила» себя на шесть лет и, переправив «3» на «9», стала писать годом своего рождения 1899-й. Кокетство простительно красавицам!

Итак, отец Ольги, Владимир Николаевич Бакланов (1865–1920), был владельцем крупной мануфактуры – Купавинской ткацкой фабрики. Он был музыкально одаренной натурой, играл на скрипке, рисовал и, как впоследствии вспоминала Ольга в одном из своих голливудских интервью, «был музыкантом и композитором». В частности, В.Н. Бакланов – автор популярной в свое время польки «Яхт-клуб». Вообще все в семье Баклановых любили музыку. Мать Ольги Александра Ивановна Решетникова (1870–1950) и две другие ее дочери пели и играли на фортепьяно. Младшая сестра Ольги, Наталья Владимировна Бакланова (1897–1980), стала впоследствии профессиональной скрипачкой и композитором. Долгие годы она играла в оркестре Художественного театра и жила неподалеку на улице Немировича-Данченко. Другая сестра, Люля, умерла рано. Единственный брат Ольги, Глеб Владимирович Бакланов (1910–1976), был также музыкально одарен. В юности он даже учился играть на скрипке у профессора Московской консерватории Мостраса. Но жизнь в дальнейшем уготовила ему иную и удивительную судьбу. Но об этом – после.

Маленькой девочкой Ольгу отдали в Москве в институт Чернявской, в котором она и получила свое образование. Стройная сероглазая светлая шатенка

уже в институте, в 1900-е годы, Ольга Бакланова начала увлекаться театром. Как сообщает живущая в Москве племянница актрисы – хормейстер Е.Г. Бакланова, Ольга в юности часами репетировала роли в саду дачи Баклановых. Родители отдали Ольгу также и в балетную студию Михаила Мордкина – «Геракла» Большого театра и партнера Анны Павловой, также впоследствии эмигрировавшего в США. Не было забыто и любимое в семье пение. С Ольгой в те годы занималась московская певица Татьяна Карганова.

Но не балет и не опера, а театр, конечно же, Московский Художественный театр, тогда еще в расцвете своих сил и творческих поисков, увлек юную девицу. Как позднее рассказывала сама Ольга, шестнадцати лет она держала экзамен в Первую студию Художественного театра и была отобрана строгими экзаменаторами из 400 абитуриентов в числе лишь трех зачисленных в Студию.

Особенная атмосфера Художественного театра, встречи с К.С. Станиславским и особенно с Вл.И. Немировичем-Данченко, постоянная работа с Е.Б. Вахтанговым и Л.А. Суллержицким помогли воспитать и развить талант юной актрисы. Ольгу заметили сразу. Обладательница исключительной внешности, страстная и темпераментная на сцене, талантливая актриса раньше других была испробована в российском кинематографе. В 1914-м, в первый год мировой войны, фотогеничная студийка Художественного театра дебютировала в немом фильме «Когда поют струны сердца». Партнерами Баклановой в этой небольшой картине были Евгений Вахтангов и гениальный Михаил Чехов – оба коллеги Ольги по студии. Многие молодые актеры Художественного театра стремились тогда попасть в кинематограф, ставший необычай-

но популярным в России благодаря сказочному успеху Веры Холодной, Зои Карабановой и Веры Каралли. Отношение же К.С. Станиславского к кинематографу было крайне неблагосклонным, и, когда в 1915 году Ольга Бакланова и Евгений Вахтангов снялись в фильме «Великий Магараджа», Станиславский полгода не разговаривал вообще с этими «провинившимися» студийцами. Среди ее первых работ был и фильм «Белые лилии».

Тем не менее в 1915 году Ольга Бакланова дебютирует на сцене Художественного театра в «Маленьких трагедиях» А.С. Пушкина. «Каменный гость», где еще юная Бакланова сыграла роль Лауры в паре со знаменитым Василием Качаловым, был блистательно оформлен А.Н. Бенуа. Стильное платье Лауры, силуэт которого обнажал мраморные плечи и поднимал красивую грудь, затянутую тугим корсетом шестнадцатого века, помогло актрисе войти в трагический образ жертвы страстей. Ее убранная жемчугом и черепаховым гребнем прическа, горящий взгляд – все уносило зрителя в полусумрачный век Испании, раскаленной мелодиями ночных серенад.

Критик Оливье Сейлер в книге «Русский театр», опубликованной в 1917 году, пишет: «Прямо из Студии пришла Бакланова – совершенно новый тип гения для Художественного театра. В «Каменном госте» самым замечательным моментом была блестящая игра Баклановой в роли Лауры. Видя зрелый уровень актерской игры, достигнутой разом юной Баклановой, убеждаешься, что этот театр всегда будет держаться на высоте благодаря постоянным открытиям новых талантов и гениев, появлению которых на его сцене никогда не перестаешь удивляться. Иногда трудно представить, каким образом острейшие чувства и красочная манера

игры, присущие Баклановой, найдут применение в размеренном реализме Художественного театра. Но возможно, именно эти качества и вольют в театр новую жизнь, если впредь там будут следовать тому же течению». Как видно, Оливье Сейлер раньше других почувствовал и отметил притягательную силу особого актерского дарования Ольги. Замечательно играла она и в спектакле по пьесе Г. Бергера «Потоп» в постановке Е. Вахтангова, премьера которого состоялась 14 декабря 1915 года. Софья Гиацинтова вспоминала об этом спектакле: «Люди глубоко разобщенные, враждебные в силу каких-то обстоятельств (в «Потопе» – ожидание якобы неминуемой гибели) проникаются друг к другу естественным дружелюбием, теплом. Но ситуация меняется, и снова бесчеловечная ненависть обуревает всех, и уже нет лиц – одни звериные оскалы». В этой замечательной постановке Вахтангова Бакланова исполнила роль Лиззи – играла «жалкую, утратившую мечту о счастье проститутку», по выражению той же Гиацинтовой. Другие роли в спектакле разошлись замечательно – мерзавца Фрезера божественно играл Михаил Чехов, биржевика Бира графически точно исполнил Александр Гейрот, чудака О'Нейла – Григорий Хмара, а шведского эмигранта Нурдлинга – Алексей Бондырев. Студийка Серафима Бирман вспоминала: «О таком составе исполнителей можно было только мечтать – было в игре актеров нечто более властительное, чем простая сыгранность».

Позднее в книге воспоминаний «Путь актрисы», изданной в Москве в 1959 году, Серафима Бирман написала: «Несколько отделялась от других студийцев Бакланова – Лиззи. Студия не была для нее «обетованной землей», а чем-то вроде загородной виллы, скромной, уютной, где отдыхаешь от шума

большого города. Бакланова, как и Болеславский, сразу приглянулась Художественному театру и заняла там прочное положение. Она имела успех в театре не только потому, что привлекала молодостью и красотой, но и потому, что была сценична и умела владеть вниманием зрительного зала. Как актрисе ей можно поставить пятерку, но с неким минусом. Бакланова всегда играла только себя в предлагаемых обстоятельствах. Благодаря ее сценичности зрители не замечали, что внутри себя она почти не меняется. Это еще и потому было не замечено зрителем, что режиссеры, придавая ролям Баклановой долженствующую форму, влияли отчасти и на содержание ее ролей. И все-таки этого было мало: в актрисе происходили только некие реформы, а не перевороты. Впрочем, я это поняла только сейчас, и, пожалуй, я не права, что требую от тогдашней Баклановой того, чего сама делать не умела, да и сейчас не так уж умею, того, что и в зрелые годы так чрезвычайно редко достигается».

Честная и правдивая Серафима Бирман! Спасибо ей за эти добрые слова в адрес талантливой коллеги.

Значительными оказались и судьбы многих участников этого спектакля. Несколько лет спустя, как и Ольга Бакланова, эмигрируют из разоренной большевиками России Михаил Чехов, Григорий Хмара, Алексей Бондырев, Поликарп Павлов, Вера Греч, Мария Успенская, Вера Соловьева, Екатерина Корнакова...

Успех Ольги Баклановой в роли Лиззи был настолько значителен, что в Художественном театре ее назначили на роль Сашеньки в «Иванове» А.П.Чехова. И тут – актерская удача. Вслед за тем – Оливия в «Двенадцатой ночи» В. Шекспира. И – начало революции...

В голодный 1918 год Ольга Бакланова снялась в агитационном фильме «Хлеб» в постановке Сушкевича и Болеславского. Тридцатилетний Ричард Болеславский, в 1920 году эмигрировавший в Америку, стал впоследствии видным кинорежиссером на студии «MGM» в Голливуде. Партнерами Баклановой в этом фильме были известные актеры Леонидов и Жилинский, перебравшийся затем в Литву. Массовые сцены этой современной политической драмы исполнялись актерами еврейского театра «Габима».

В МУЗЫКАЛЬНОЙ СТУДИИ

Новая страница в замечательной жизни Баклановой связана с Владимиром Ивановичем Немировичем-Данченко. Основавший вместе с К.С. Станиславским Московский Художественный театр Немирович-Данченко решает открыть новую музыкальную студию или, как ее тогда называли, Комическую оперу. Раньше других заметивший необыкновенное музыкальное дарование Ольги, великий режиссер своей эпохи Вл.И. Немирович-Данченко приглашает Бакланову работать с ним. Начиная с 1919 года и на много лет долгая романтическая и нежная дружба связала талантливую и красивую актрису с полюбившим ее режиссером.

Музыкальная студия, расположившаяся на Большой Ордынке, дом 17, начала жить собственной жизнью; техника игры там изучалась уж более не по системе К.С. Станиславского, а в соответствии с оживленным темпераментом Ольги Баклановой, с первых дней занявшей там ведущее положение. В старости, живя уже в Швейцарии, Бакланова лю-

била говорить: «Немирович-Данченко для меня построил театр!», и отчасти это было верно – в музыкальной студии было 80 артистов, но все главные роли играла и пела одна Ольга. Тогда-то она и блеснула в опереттах «Дочь мадам Анго» и «Перикола», а также в музыкальной драме «Лисистрата» и в опере «Карменсита и солдат».

В Москве в помещении Комической оперы 16 мая 1920 года состоялась премьера оперетты Лекока «Дочь мадам Анго». Известный критик П.А. Марков в «Книге воспоминаний» пишет: «Спектакль был решен в стиле французских гравюр эпохи Реставрации. Великолепное актерское исполнение, предельно музыкальное, без всяких опереточных штучек, производило ошеломляющее впечатление. О.В. Бакланова, драматическая актриса, обладавшая великолепным голосом, была очень хороша в роли Ланж».

Партнерами Баклановой по постановке были Иван Великанов и тенор А.Н. Веселовский, поочередно исполнявшие роль Анж Питу, а также Владимир Лосский в роли Лариводьера, Дмитрий Камарницкий в роли Лучарда, а также Кемарская и Невяровская в роли Клареты. Ланж в исполнении Ольги Баклановой – светлолицая бисквитная бездельница с темным и томным «вампирическим» взглядом, обрамленная изящной прической а-ля грек. Такой смотрит она на нас с фотографии 1920 года.

Затем последовал другой успех – в «Периколе» в 1922 году, в паре с Иваном Ягодкиным в роли Пинио. Эта постановка Вл.И. Немировича-Данченко была оформлена художником П.П. Кончаловским.

И все же самым знаменитым спектаклем можно считать музыкальную драму «Лисистрата» в талантливом оформлении И.М. Рабиновича. Воспроизведенные во всех отечественных книгах по истории сценографии в СССР декорации Рабиновича –

белые колонны, помещенные по кругу и соединенные античными лестничными переходами, в сочетании с ослепительно-синим небом задника при динамике вращения производили в 1923 году ошеломляющее впечатление на публику. Партнером Баклановой на этот раз был Леонид Баратов, игравший роль Пробюлоса. Греческая классическая трагедия, поставленная в музыкальной форме специально для Баклановой, с танцами в стиле Айседоры Дункан на музыку Р.М. Глиэра – безусловный памятник пока еще не изученному стилю русского ар-деко.

Опера «Карменсита и солдат» по новелле Проспера Мериме была поставлена в 1924 году. Критик Марков писал: «В этой встрече Карменситы и солдата, встрече сильной, загадочной женской красоты с простодушным и внутренне прямолинейным солдатом, и было задумано все действие первого акта». Оформленная в тонах обожженной солнцем Испании – коричневом, золотом и оранжевом, сцена создавала страстную и порождающую драму атмосферу. Партнерами Ольги Баклановой – страстной Карменситы – были Михаил Сперанский в роли матадора Лукаса и Иван Великанов в роли дона Хосе.

Любопытны в судьбе Баклановой строчки из письма К.С. Станиславского к В.В. Лужскому, написанные в сентябре 1924 года, относительно ввода в спектакль «Трактирщица» новой актрисы на роль Мирандолины на сцене Художественного театра: «Нет ли у нас своих Мирандолин, которых кто-нибудь взялся бы приготовить. Молчанова (?), Бакланова (?). Можно ли быть уверенным, что последняя не поведет себя в нашей труппе такой же «хозяйкой», какой она является в К.О. («Космической опере». – *А.В.*)? Это было бы тяжело на старости лет. Заниматься с ней ролью я бы не взялся, так как все равно она бы работала с Немировичем. Это

естественно. Раз ясно, что он интересуется этой работой с ней, может быть, он ее бы и приготовил». Так, волею судеб Ольга Бакланова стала яблоком раздора двух великих мэтров – Станиславского и Немировича-Данченко. Сложность и порой комичность взаимоотношений двух создателей Художественного театра читатель может воссоздать, перечитав «Театральный роман» Михаила Булгакова. Они все ушли от нас сейчас. Никого не осталось – а в кабинете Вл.И. Немировича-Данченко в проезде Художественного театра в Москве до сих пор висит большая фотография красавицы Баклановой с романтической подписью: «Моему дорогому, единственно горячо, горячо любимому учителю! 19 января 1923 г. Ольга Бакланова». Надо отдать должное, верность своему «горячо, горячо любимому учителю» Ольга сохранила навсегда.

Оливье Сейлер в книге «В московском Художественном театре» писал в 1925 году: «Если я сказал мало о таланте и свершениях Баклановой в предыдущих главах, явно не столько, сколько я сказал о свершениях ее как начинающей актрисы драматического театра в моей книге «Русский театр», так это только потому, что ее искрящееся эмоциональное и романтическое дарование нашло себе новый дом в музыкальной студии, влилось в ансамбль и соответствующе признано. В атмосфере же чисто драматического театра на фоне актерской труппы дарование ее слишком бы выделялось. Однако в роли Кармен-ситы Бакланова созданным ею страстным образом влечет к себе еще раз. Созданная актрисой цыганка не порочна, не хитра, не обманчива или обольстительна. Она скорее храбрая и дикая тигрица, красивый зверь, уверенный в своей силе, но использующий ее лишь инстинктивно, а не по расчету. Слава богу, она такова и есть, безо всякой тени подозрения,

что порой могла быть и другой. Рабыня предрассудка, она добавляет к этому фатальное и непоколебимое подчинение Року, расцвеченное экстазами любви и взрывами ненависти».

Такой необыкновенной актрисой запомнили Баклановy современники, живые свидетели ее московских триумфов. Затем последовала роль Заремы в «Бахчисарайском фонтане». Да, страстные и поэтические роли были ее – Баклановой. Она была безусловно гениальной актрисой романтического и эпического репертуара. Не столько теплые страны – Греция, Италия или Испания, но сам напряженный темперамент жгучих страстей привлекал Ольгу, помогая ей создавать удивительно запоминающиеся образы аристократок и рабынь, цыганок или испанок – жертв собственных страстей. О том, насколько популярной и заметной была фигура Баклановой на ярком фоне театральной Москвы начала 1920-х годов, свидетельствует интересный факт, который нам сообщает журнал «Новый зритель» № 21 за 1925 год: «...был прочитан приказ, изданный Наркомпросом по соглашению с Ц.К.ВСЕРАБИС, о присвоении артистке МХАТ О.В. Баклановой, занимающей, как известно, центральное место среди артистического персонала Студии, звания Заслуженной артистки Государственных Академических театров». Так, будущая звезда Голливуда стала обладательницей почетного звания.

ПОЕЗДКА В АМЕРИКУ

В 1925 году по постановлению Коллегии Наркомпроса музыкальная студия (Комическая опера) отправилась на гастроли по Европе и Америке. Ольга Бакланова была приглашена на эти гастроли как

ведущая актриса американскими импресарио Морисом Гестом и Райкомом Стоком. Вместе с группой «Музыкальной студии» отправились в поездку Владимир Иванович Немирович-Данченко и дирижер оркестра Владимир Романович Бакалейников. В октябре 1925 года начались гастроли Студии в Берлине в помещении Берлинского театра, вызвавшие восторг у немецких критиков. Особенно восхищали «Лисистрата» и «Карменсита» с Баклановой в главной роли. Затем студия продолжила гастроли в Лейпциге, Бремене и Праге, где они выступали в помещении театра на Виноградах.

В декабре 1925 года Студия приплыла пароходом «Колумбус» в Нью-Йорк и гастролировала там в течение шести недель. Прием труппе был оказан самый радушный. Критики писали восторженные статьи. Особенным успехом пользовалась «Карменсита и Солдат» с Баклановой в главной роли. Кроме Нью-Йорка Студия играла в Бостоне, Филадельфии, Вашингтоне, Кливленде, Цинциннати, Чикаго и Детройте. Это был необычайный успех всей Студии, ее новой режиссуры, актеров и, конечно же, красавицы Баклановой. Влиятельнейшая газета «Таймс» писала в январе 1926 года: «Ничего из сыгранного мисс Баклановой ранее невозможно было бы рассматривать в виде подготовки публики к встрече с ее фатальной красавицей Кармен, смуглой и великолепной. Выразительная игра актрисы поддерживалась исключительно эффектным выражением ее лица, при внешне сдержанных движениях, в стиле традиционного цыганского сознания собственного достоинства и грации. И правда, как редко можно увидеть высоту подобного искусства на оперной сцене! Само ее появление в тени севильской арки – уже явление необычайной красоты, тонкого эффекта и странной силы.

Она мгновенно стала воплощением таинственного в этой драме, незабываемой фигурой, перед чарами которой нельзя устоять нигде и никогда. Порожденная всеразрушающей негой, где бы она ни появлялась, она оставляла после себя море жертв. Не было сцены, которая не получила бы внутреннего развития, ни фразы, потерянной и не талантливо преподнесенной мисс Баклановой. Грань за гранью, то влюбленная, то резкая, то суеверная, то борющаяся со смертью, в конце концов пораженная страхом – она трагическая актриса непревзойденных возможностей».

Такова восторженная критика, отдающая дань широте и многогранности таланта московской актрисы и ее красоте. В декабре 1925 года журнал «Ньюйоркер» также поместил рисованный портрет Ольги в роли Лисистраты. Гастроли Баклановой в нью-йоркском театре «Джолсон» на 59-й улице привлекли внимание не только критиков, но и профессионалов. Ольга получает приглашение от известного импресарио Мориса Геста на длительные гастроли по США с американской труппой. Событие это вызвало бурю смятения в музыкальной студии, но Ольга Бакланова в феврале 1926 года все же вернулась в Москву со своей труппой, где ее все ждали. Вот что пишут в «Программах Государственных Академических театров» № 65–66 за 1926 год: «Дирекция музыкальной студии отправила приглашение О.В. Баклановой принять участие в поездке студии по СССР текущей весной. Поездка захватит города Баку, Тифлис, Ростов, Краснодар, Киев, Днепропетровск и начнется в марте месяце. О.В. Бакланова, в случае возвращения в СССР, сперва выступит в ряде спектаклей музыкальной студии в Москве». В Москве Бакланова оставалась крайне недолго. Получив телеграфное приглашение от Мориса

Геста, она готовилась срочно возвратиться в Америку. Это было тяжелым ударом и для музыкальной студии, и для учителя и друга Ольги – Вл.И. Немировича-Данченко. Уезжая, Ольга написала прощальное письмо жене своего мэтра, Екатерине Николаевне. В письме этом актриса прощалась с Москвой и просила Екатерину Николаевну Немирович-Данченко «простить ее за все». Умная и галантная жена режиссера ответила небольшой запиской на сиреневой бумаге, в которой она благодарила Ольгу и желала ей счастливого пути, но тактично недоумевала, за что ее надо было бы простить.

Когда Ольга покинула Москву навсегда, ее отъезд особенно переживался всеми: семьей, студией и, конечно же, Немировичем-Данченко. Опершись рукой о рояль верхнего фойе Художественного театра, режиссер рыдал, потеряв замечательную актрису России навсегда. В 1926 году Ольга вернулась в Нью-Йорк пароходом из Латвии.

www.skladchina.com

НАЧАЛО ЭМИГРАЦИИ

Так, без знания английского языка, но обладая огромным актерским дарованием и исключительной внешностью, Ольга Бакланова начала в 1926 году свою «новую» карьеру в Америке. Первым спектаклем, в котором Ольга сыграла в США, была постановка Максом Райнхартом пьесы «Чудо», в котором Бакланова необычайно выразительно исполнила ведущую роль Монахини и гастролировала с этим спектаклем по всем США, закончив турне в Лос-Анджелесе. Сведения об успешных гастролях Заслуженной артистки Государственных Академических театров по Америке были встречены на ро-

дине крайне недружелюбно. К тому же в это время Вл.И. Немирович-Данченко, друг и учитель «звезды», сам задержался в Америке на крайне неопределенное время.

Потеря в начале 1920-х годов лучших артистов государственного балета, оперы и драмы, уехавших за границу, не радовала советское правительство. Журнал «Жизнь искусства», № 24 за 1926 год, в фельетоне, озаглавленном «З-АК-РАНИЦА», за подписью Пингвина, заключал: «По газетным сведениям, руководитель Музыкального Художественного театра Немирович-Данченко, артистка Бакланова и композитор Бакалейников остались за границей. Один московский остряк-самоучка даже иронизировал, что два спутника Немировича – Бакланова и Бакалейников потому и остались там, что в их фамилиях есть АК». Тонкий намек на Академический театр. Да уж, воистину: с глаз долой – из сердца вон.

Попав в Голливуд, Ольга Бакланова была приглашена на съемки в фильме «Голубка» на маленькую роль – для создания «выразительного фона» тогдашней звезде американского немого кино Норме Талмадж (1897–1957). В 1927 году Бакланова снялась в своей первой главной роли в американском кино. В фильме, отснятом в Голливуде на «Юниверсал студиос» по роману «Человек, который смеется», Ольга сыграла роль герцогини Жозианы. Партнером русской актрисы был знаменитый немецкий киноактер Конрад Вейдт (1893–1943). Фильм этот поставлен известным режиссером Лени, и вышел в 1928 году на экраны.

Так начался звездный час красавицы Ольги Владимировны Баклановой. На Рождество 1927 года, подписывая фотографию на память своему московскому учителю, находившемуся тогда в Голливуде, Ольга пишет: «Моему милому, дорогому, незабыва-

емому Вл.Ив. Нем-Данченко – преданная, благодарная и любящая Ольга Бакланова».

В Голливуде успех сопутствует актрисе, и в январе 1928 года Ольга подписала контракт со знаменитой кинофирмой «Парамаунт», снявшись там в восьми лентах, пользовавшихся в свое время громадным успехом.

Немое кино предоставляло в те годы широкое поле деятельности эмигрировавшим русским актерам. В Берлине блистали талантливый Григорий Хмара и миловидная Наталья Кованько, метеорами пронеслись по студиям Европы Ольга Гзовская и Владимир Гайдаров. В Париже царили премьер русского немого кино Иван Мозжухин и пикантная Таня Федор, в Англии очаровывала изящная Нина Ванна (Языкова), а Голливуд аплодировал успехам загадочной Аллы Назимовой, божественной Ольге Петровой и красавице Ольге Баклановой.

Конец 1920-х годов все еще сопровождался лихой модой на все русское. Константинополь, Прага, София, Белград, Берлин, Париж, Нью-Йорк, Харбин и Шанхай были буквально завоеваны жаждущими работы русскими эмигрантами. Русские рестораны и кабаре, такси и дома моды, русские балеты и опера, труппы русских лилипутов и балалаечников являлись важной и неотделимой частью бурлящей жизни межвоенной эпохи. Экзотические русские кинозвезды, так же как и невесомые русские балерины или элегантные русские манекенщицы, стали своеобразным символом женской красоты, достойным поклонения. Вл.И. Немирович-Данченко писал оставшемуся в Голливуде С.Л. Бертенсону, бывшему замдиректора музыкальной студии, 16 сентября 1928 года: «Курьез. Я рассматривал «Motion Picture» и наткнулся на продолжение статьи о Баклановой, начал переле-

стывать пачку и увидел, что страницы со статьей о ней (и очевидно, с портретом) изъяты. Кем? Любителями, очевидно...» Сам же Сергей Львович Бертенсон записал в своем дневнике 2 октября 1928 года: «Успех Баклановой в Холливуде растет с каждым днем. Недавно она подписала пятилетний контракт с «Парамаунт». Ее называют уже просто «Бакланов», без «Ольга», что здесь признак знаменитости».

Из наиболее известных немых фильмов с Баклановой надо отметить «Улицу греха», «Забытые лица», «Лавину» и «Трех грешников», а также «В доках Нью-Йорка», известного в России под названием «Ночь на суше».

Вот что писало американское кинообозрение 1928 года о фильме «Улица греха»: «Режиссер Эмиль Яннингс огорчает нас своим фильмом «Улица греха». Он сентиментален и отталкивающ, во-

www.skla...com

все не на уровне прежних его работ. Однако в фильме есть Ольга Бакланова. Эта простая констатация подобна взрыву обожания. За этим именем стоит бурная личность, актерский дар которой настолько велик, что я затрудняюсь определить его искусством или гениальностью. Анни, сыгранная ею, становится восхитительным созданием, ищущим и мятущимся в бурном напряжении, она сыграна с таким накалом, которого большинство актеров не могут достигнуть за все время их артистической карьеры. Даже если вы, как зритель, и воздержитесь судить о Баклановой до последней сцены – после этой сцены, я убежден, в конце концов, вы со мною согласитесь. В финале фильма вы увидите Анни, достойную сожаления, когда Билли просит ее изменить свою жизнь. Напрасно вы будете надеяться, что поскромневшая Анни уже вполне смирилась с мыслью, что ее соперница Элизабет

готова ее совершенно перевоспитать. Всепобеждающая Бакланова говорит понимающему зрителю, что она меняться не собирается. Характер Анни всегда остается несломленным подобно тигрице, которую невозможно приручить».

Интересной была работа Баклановой в фильме Штернберга «В доках Нью-Йорка». Фильм этот, один из немногих немых фильмов с участием Ольги, до сих пор находится в видеопрокате в США. Юрий Цивьян писал о нем в «Искусстве кино» за 1988 год, № 1: «В доках Нью-Йорка» в сжатом виде представлена вся эстетическая программа французского «поэтического реализма» 30-х годов. Кто не видел этого фильма, пусть пытается припомнить «Набережную туманов». Действительно, фильм поражает эстетизмом операторской съемки (Харольд Райсон) и такой нехарактерной для Голливуда правдой художественного оформления (Ханс Дрейер). Режиссер Йосеф фон Штернберг добился от Баклановой игры, наполненной впечатляющим драматизмом. Впоследствии актриса вспоминала о работе над этой ролью: «Я старалась проникнуться человеческим содержанием образа и старалась играть это содержание. А он (Штернберг) хотел, чтобы я играла так-то и так-то, но я с этим не соглашалась. «Почему вы велите мне делать так?» – спрашиваю. «Делайте, как я показываю, – говорит он мне. – Не воображайте, что раз вы из Художественного театра, то вы все понимаете». Тогда я стала играть, как он хотел. «Это страшно. Это ужасно!» – закричал он. Мы поссорились, он стал на меня кричать, я разрыдалась, как ребенок, конечно, этого он и добивался! Сцена эта в картине получилась очень хорошо».

Образ, созданный Баклановой, – опустившейся, но способной на всепоглощающее чувство женщины,

обитающей в кабаке возле порта, и сегодня тревожит нас. Яркая блондинка, полноватая и стареющая, одетая в полосатую блузку, – такой рисует Бакланова свою героиню. В фильме этом впервые промелькнуло необыкновенное внешнее сходство Ольги Баклановой и другой русской кинозвезды – Любови Орловой. Фильм шел в советском прокате, о чем свидетельствуют строки из письма личного секретаря Немировича-Данченко О.С. Бокшанской к С.Л. Бертенсону. Письмо было отправлено из Москвы 7 марта 1930 года; в нем читаем: «Сейчас здесь идет с О. Баклановой «В доках Нью-Йорка», где Ольга играет хорошо, и, конечно, лучше, чем «стар» Бети Компсон».

Бакланова представляла для советского зрителя ранней сталинской поры идеал, окутанный ореолом голливудской славы. К тому же Ольга, в прошлом звезда Музыкального театра, играла с Л.П. Орловой на одной сцене. Любовь Орлова тоже начинала в музыкальной студии Немировича-Данченко, реорганизованной тогда в театр, и играла в оперетте «Дочь мадам Анго» роль Герсильи, а с отъездом Баклановой в Америку заняла место премьерши. Воспитавший Бакланову для музыкальной сцены Немирович-Данченко стал работать с Орловой и позднее подарил ей свою фотографию с подписью «Талантливой актрисе и милому человеку Любови Петровне с лучшими пожеланиями Вл. Немирович-Данченко».

Немудрено, что Орлова, вскоре начавшая сниматься в советских фильмах и достойно занявшая место официальной сталинской кинозвезды, немного подражала Баклановой внешне на экране. Но Бакланова была неповторима.

Москва все еще лелеяла надежду на возвращение Баклановой в СССР. Московские журналы распус-

кали о ней самые невероятные слухи. Журнал «Современный театр», № 7 за 1928 год, писал об Ольге, находившейся тогда в самом зените голливудской славы: «Как выяснилось, О.В. Баклановой действительно были сделаны предложения некоторыми кинофирмами, но актриса их отклонила, так как собирается возвратиться в СССР и, помимо своей постоянной работы в МХАТ и музыкальной студии В.И. Немировича-Данченко, намерена сниматься в кинокартинах советского производства».

ЗВУКОВОЕ КИНО

Все сложилось совсем иначе. В 1928–1929 годах Ольга Бакланова начала сниматься в первых звуковых фильмах. Это была эпоха тяжелейших профессиональных испытаний для всех артистов кино без исключения. Звуковое кино – «talkies», как тогда его называли в Америке, оставило за бортом множество звезд немого кино, тембр голоса, акцент или произношение которых не подходили для нового кинорынка. Таким образом, ушли в небытие полька Пола Негри (Аполония Шапулец, 1901–1987), венгерка Лиа де Путти (1901–1931), серб Иван Петрович, русский Иван Мозжухин (1889–1939) и масса других. Но жертвами звукового кино пали не только иностранцы; многие вполне американские звезды не выдержали новых требований, а среди них такие гиганты, как Глория Свенсон, Лилиан Пиш, Клара Боу и Раймон Наварро.

Но Бакланова, опытная театральная и музыкальная актриса, с хорошо поставленным голосом, продолжала сниматься. В те годы Ольга снялась в трех фильмах: «Волк с Уолл-стрит», «Мой любимый человек» и «Опасная женщина» (в русском переводе

известен под названием «Женщина, которую надо убить»). Партнерами Баклановой в этих драматических комедиях были Ричард Арлен, Лесли Фентон и Джордж Банкрофт (1882–1956). Последний играл в Голливуде чаще всего роли гангстеров и суровых мужчин. До этого Банкрофт уже снимался с успехом с Ольгой в фильме «В доках Нью-Йорка».

В январе 1929 года Бакланова вышла замуж за русского киноактера Николая Сусанина, с которым она познакомилась в Голливуде. Это был второй брак актрисы; первый, еще в Москве, с Владимиром Зоппи закончился очень быстро. Николай Сусанин был скорее характерным актером и также снялся в Голливуде в нескольких фильмах, среди которых «Последнее задание», «Криминальный кодекс», «Белые плечи» и «Последнее дело Трена». Эмигрантский журнал «Театр и жизнь», № 34 за 1930 год, писал: «Бывшая артистка Художественного театра Ольга Бакланова беспрерывно снимается в картинах. Она создала ряд прекрасных типов в фильмах «Человек, который смеется», «Улица греха», «Забытые лица», «Пристани Нью-Йорка», «Волк с Уолл-стрит», «Женщина, которую надо убить». Пресса говорит о Баклановой как о большой артистке, хотя она еще не стала «звездой». Имя ее уже большими буквами вспыхивает на Таймс-сквер, и она уже прочно стоит в кинематографе Голливуда. Революция в американском кино, вызвавшая замену почти всех немых картин звуковыми, отразилась на положении русских артистов. Меньше всех пострадали Ольга Бакланова, ее муж Н. Сусанин и бывший премьер Московской оперетты М. Вавич».

В те годы много русских актеров подвизалось в Голливуде на маленьких ролях – Миша Ауэр, Борис Чарский, Иван Лебедев, Иван Лынев, Алек-

сандр Мурский, Борис Раневский, Константин Романов, Екатерина Сорина, Вадим Юрнаев, Михаил Визаров и другие. Блестящий характерный актер и студиец Художественного театра Аким Тамиров (1898–1972) обрел свою небывалую славу немного позже.

Немирович-Данченко писал Бертенсону (на сей раз предусмотрительно из Женевы) 2 августа 1929 года: «Передайте, пожалуйста, Баклановой (хоть по телефону) – в фойе театра я меняю (ввиду ремонта и 30-летия) состав фотографий. Вместо старых и ненужных вывешу всех лучших артистов за 30 лет. Портреты стоят очень дорого, что-то по 100 руб. Бакланову повешу с Гзовской, Барановской и Мих. Чеховым». Фотография эта, как ни странно, чудом сохранилась по сей день в архиве Музея Художественного театра. На ней Бакланова написала: «Дорогому моему учителю! С большой благодарностью за все мое артистическое сейчас и в будущем. Моему первому и единственному незабываемому учителю низкий поклон. Ольга Бакланова. Голливуд».

В декабре 1929 года Бакланова и Сусанин отплыли в Лондон на съемки фильма о Бетховене, выйти на экраны которому не было суждено. А 31 декабря 1929 года закончился контракт артистки с компанией «Парамаунт». Вернувшись из Англии в Голливуд, Бакланова и Сусанин стали работать с компанией «Метро Голдвин Майер». На этой студии Бакланова снялась в двух фильмах – «Воспрянь и улыбнись» режиссера Ланфельда и «Ты тут?» Мак Фаддена. Грей Тукей, приятельница актрисы, подарившая архиву музея МХАТ альбом о Баклановой, называет эти фильмы совершенно неудачными. 21 августа 1930 года у Ольги Баклановой родился сын Николай Сусанин, подаривший впоследствии

Ольге внучку и трех внуков, живущих сейчас в США.

И в 1929-м, и в 1931 годах Бакланова возвращалась на американскую сцену, играя в водевилях, в которых пела с огромным успехом. В одном из них – «Прощальном ужине» по пьесе австрийца Шницлера – партнерами Ольги были ее муж Николай Сусанин и Михаил Визаров. Естественно, играли они все с русским акцентом, что, очевидно, публике было забавно. Во время гастролей Никиты Балиева с «Летучей мышью» в Нью-Йорке публика тоже требовала исключительно русского акцента.

Иное дело в кино. В 1931 году, когда Бакланова снялась в фильме «Прекрасный любовник» режиссера Бомонта, ее акцент уже стал резать слух.

Год спустя, в 1932 году, Ольга снялась в самой лучшей, на наш взгляд, из своих американских картин – фильме «Монстры» режиссера Тода Броунинга (1880–1962). Уроженец Кентукки, режиссер Броунинг начал свою карьеру в кино еще в 1913 году, сняв большое количество немых криминальных фильмов. Особенно прославившийся постановкой фильма «Неизвестно» 1927 года, режиссер стал специализироваться на фильмах ужасов. Его картина «Монстры» с Ольгой Баклановой в главной роли своим сюжетом впечатляет и сегодня. Актриса играет в нем экзотическую честолюбивую циркачку, выступающую под куполом на трапеции и известную под кличкой «Пава поднебесья», настоящее имя которой по фильму – Клеопатра. Она явно иностранка, несколько вульгарная красавица, в которую влюбляется цирковой карлик. Бродячий цирк, показанный в фильме, специализируется на «ошибках природы» – всякого рода монстрах, которые вместе с труппой карликов участвуют в ат-

тракционах. Труппой «уродов» руководит старею-щая итальянка Петроли, собравшая в ней женщину с бородой, безногого карлика, бегающего на руках, гуттаперчевых уродцев, безрукого и безногого не-гра, гермафродита, сиамских близнецов и прочие «редкости» кошмарного вида. Бакланова (Клеопат-ра), по фильму любовница Борца-силача, все же ре-шает выйти замуж за карлика, узнав о его богатом наследстве. В день свадьбы, отпразднованной в труппе монстров, Клеопатра пытается отравить мужа-карлика, подсыпав яду в шампанское. Артисты-уродцы, ничего не подозревая, решают принять гимнастку в их труппу, отчего Клео с яростью отка-зывается, выгоняя всех. Сцена гнева превосходно сыграна Баклановой и волнует нас и сегодня. Узнав об отравлении, монстры решают мстить, и в дожд-ливую ночь они нападают и зверски убивают силача-любовника, а Клеопатру – «Паву поднебесья» бес-человечно уродуют, превращая ее в кудахчущую ку-рицу.

Неудивительно, что фильм этот, вызывающий кошмарные сновидения и в наше время, был запре-щен во многих штатах Америки и не выходил на экра-ны Англии в течение 30 лет. С провалом этого филь-ма ужасов начался закат кинокарьеры Баклановой. После «Уродов» Бакланова снялась в Голливуде лишь один раз, в 1933 году, в фильме «Скандал на милли-ард долларов» режиссера Брауна. Успеха больше не было. Ольге пришлось вернуться на сцену. В сезоне 1932–1933 года она выступила в главной роли балери-ны Грузинской в мюзикле «Гранд-отель». В этом мю-зикле в свое время дебютировала другая русская акт-риса – Евгения Леонтович, а впоследствии Гре-та Гарбо воплотила ее на экране с огромным успе-хом. Это история русской балерины-эмигрантки, в прошлом любимицы петербургской сцены и любов-

ницы великого князя, которая прощается с публикой в Берлине. Романтическая любовная история с проходимцем и вором, обитавшим в «Гранд-отеле», возвращает ей и молодость и любовь. После этого спектакля последовала роль в «Молчаливом свидетеле» с Бранвеллом Флетчером.

В Голливуде Бакланова и Сусанин жили в уютном бунгало, часто устраивали вечера, о которых говорит Бертенсон в своих дневниках. Ольга любила и умела хорошо и элегантно одеться и, как вспоминает Варвара Раппонет, обожала принимать длительные утренние ванны и спускалась к завтраку после двух часов. Но, потерпев неудачу в звуковом кино, Бакланова вынуждена была уехать из Голливуда и поселиться в Нью-Йорке.

НА СЦЕНЕ В НЬЮ-ЙОРКЕ

Переехав на Восточный берег Америки, Ольга оказалась ближе к своим старым московским друзьям, русским актерам. В первую очередь к «беглым» студийцам Художественного театра, а также к «балиевцам». В те годы Бакланова еще не теряла связи с любимым учителем, В.И. Немировичем-Данченко, так и не решившимся, несмотря на все свои колебания, расстаться с женой. В.И. Немирович-Данченко написал С.Л. Бертенсону 17 ноября 1931 года сакраментальные строчки: «Кланяйтесь Баклановой. Скажите, что я продолжаю считать ее САМОЙ ТАЛАНТЛИВОЙ АКТРИСОЙ МХАТа». Сколько вложено в эти слова и сколько пережито вместе! Как свидетельствуют очевидцы, Екатерина Николаевна, жена Немировича-Данченко, страшно ревновала мэтра к Баклановой.

Как правило, все комплименты «перебежчице» Баклановой режиссер отправлял из-за границы, памятуя о советской цензуре. 28 декабря 1932 года в письме, отправленном из Милана, Немирович-Данченко пишет Бертенсону: «Баклановой скажите, что я до глубины души тронут ее запиской. Какая она стала актриса? Вы давно не видели ее?»

В 1933 году Бакланова познакомилась в Нью-Йорке с русской «беби-балериной» труппы балета полковника де Базиля – Ириной Бароновой, ставшей другом актрисы до ее последних дней. Семья Бароновых приехала из Румынии в Париж, где Ирина поступила в балетную школу Ольги Осиповны Преображенской, а затем и в труппу к де Базиля (Воскресенскому) в Монте-Карло. По воспоминаниям Бароновой, Ольга в 1933 году в Нью-Йорке еще отличалась яркой красотой, но была женщиной с «надрывом». Ее семейные отношения с Сусаниным испортились. Муж бил ее, и они разошлись в 1935 году, когда сыну ее было лишь четыре года. Она нуждалась в материальной поддержке и устроилась петь русские романсы в «Русское кабаре» на 67-й улице в Нью-Йорке. Среди нью-йоркских друзей Баклановой был «круг Балиева». Они часто собирались вместе на «чаепития», где на стол ставили исключительно джин и тоник. Тут Ольга стала страстной картежницей и обожательницей казино. Ее любимыми и верными цифрами в рулетке были «три» и «один». Они приносили ей счастье, и на них Ольга иногда много выигрывала. Как тут не вспомнить «Пиковую даму»?

После развода с Сусаниным Ольга познакомилась с русско-еврейским миллионером Ричардом Дейвисом, уроженцем Киева. Он был моложе Ольги, но боготворил ее невероятно. Пережил в России еврейские погромы – лицо Дейвиса было на-

всегда рассечено нагайкой. В Нью-Йорке этот предприниматель начал торговать фильмами и стал владельцем театра «Файн Артс» на Манхэттене. Дома у Дейвиса была замечательная коллекция живописи. В те годы в ней были Рембрандт, ван Гог, Модильяни, Врубель и масса других драгоценных полотен. В его лице Ольга нашла верного человека, влюбленного в искусство. С 1938 года Ольга начала выступать по радио, где на английском языке вела собственную программу – «Континентальное ревю Ольги Баклановой», в котором часто исполняла песни. По свидетельству Барановой, кроме русского, Бакланова хорошо говорила по-немецки, по-французски и, конечно, по-английски, хотя русский акцент присутствовал во всех иностранных языках.

НА БРОДВЕЕ

В 1941 году Бакланова вновь вернулась на Бродвей, получив там небольшую роль оперной певицы Дарушки в мюзикле «Медиум и Телефон» Карла Менотти. Партнерами Баклановой по мюзиклу были известные американские звезды Дороти Маквайер и Джейн Говард. Постановка имела шумный успех и повторялась неоднократно. В Нью-Йорке, в 40-е годы, Ольга продолжала петь в кабаре, но более для собственного удовлетворения, так как финансово в то время не нуждалась. В 1943 году она была вновь приглашена в Голливуд и снялась там в своей последней картине «Клоди», но это была уже небольшая эпизодическая роль...

Шла Вторая мировая война. СССР был союзником США, и это вселило в Ольгу надежду связаться

с семьей, оставленной в Москве. К сожалению, Бакланова не понимала многого. Для сестры и брата ее карьера и шумный успех в Америке были опаснейшей помехой в сталинское время. Об Ольге дома не говорили. Ее фотографии были порваны, и сам факт ее существования отрицался семьей. На это были особые причины. Брат Ольги, Глеб Владимирович Бакланов, пошел в армию и ко времени Второй мировой войны дослужился до чина генерал-полковника. Пути Господни неисповедимы. Брат беглой кинозвезды стал Героем Советского Союза и командиром стрелкового корпуса. Через американское посольство в Москве Ольга тщетно пыталась наладить контакт с семьей. Она писала и присылала посылки, но семья упорно от них отказывалась, утверждая, что никакой Ольги Баклановой они не знают.

Во время войны сестра жены Глеба Бакланова Софья Рахманова попала в Нью-Йорк в составе правительственной советской делегации. В гостинице ее разыскала Ольга. Красивая, стройная, скромная и элегантная, она произвела большое впечатление на Софью. Как вспоминает Е.Г. Бакланова, от Рахмановой Ольга узнала правду о семье и причины их отказа от переписки. Все ведь тогда боялись иметь родственников за границей.

25 апреля 1945 года части корпуса под командованием брата Ольги Баклановой продвинулись к Эльбе и встретились на ее берегу с американскими войсками. Впоследствии генерал-полковник Глеб Владимирович Бакланов опубликовал две книги: «Точка опоры» в 1974 году, и «Ветер военных лет» в 1977-м. Но в них речь вовсе не об Ольге. Скончавшись в 1976 году, он был похоронен в Москве на Новодевичьем кладбище. С сестрой он так никогда и не встретился.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

Прошло много лет. Ольга продолжала жить в Нью-Йорке, иногда навещала сына в Коннектикуте или летала в Лондон. Но больше ни на сцене, ни на экране не показывалась.

Интереснейшее свидетельство о жизни Ольги в начале 1960-х годов мы нашли в книге воспоминаний Сергея Образцова «По ступенькам памяти», опубликованной в Москве в 1987 году. «Великий советский кукольник» в детстве жил в Москве на Новой Басманной, в одном дворе с семьей Баклановых. Гастролируя со своим кукольным театром в Нью-Йорке, Образцов как-то встретил там Ольгу Баклановну и описал следующий эпизод: «Как-то смотрю, стоит женщина, красивая, странная. Пережидает. Явно хочет, чтобы разошлись любопытные. «Ольга Владимировна, это вы?» – «Я». Бакланова. Мало изменилась, хотя в последний раз мы с ней виделись в двадцать шестом, а сейчас шестьдесят третий – почти сорок лет. Ей, значит, за шестьдесят. Стройная, подтянутая. «С Натальей Владимировной переписываетесь?» (Это ее младшая сестра, скрипачка.) – «Нет, от этого ей плохо будет». – «Да не будет плохо, вы ошибаетесь». – «Не ошибаюсь, у вас напечатали, что я продалась капиталу». Она действительно за очень богатого человека замуж вышла. И все равно не будет плохо. «Она не пишет, и я не пишу. Смотрела ваш спектакль. Очень понравилось. Передайте привет Москве». – «Скучаете?» – «Да нет, не очень». Думаю, это она из гордости говорит. Попрощались, и она ушла».

В конце 1960-х годов Ричард Дейвис, скрываясь от американских налогов, переехал с Ольгой Баклановой в Париж. Там они жили в роскошном отеле «Крийон» на площади Согласия. Затем Дейвис

перевез Ольгу в Швейцарию, где она и провела остаток своих лет, живя в «Гранд-отеле» в Монтре.

Ричард Дейвис постоянно отлучался в Париж, где у него были свои любимые «золушки». Чтобы не оставлять Ольгу одну, он дал объявление в парижской «Русской мысли»: «Американская киноартистка ищет компаньонку в Швейцарии». На объявление откликнулась Варвара Раппонет, в прошлом известная манекенщица модного дома Эльзы Скиапарелли, родом из Киева. Дейвис пригласил Варвару в Монтре. Вот что она вспоминает: «Ольга тогда еще была невероятно красивой. В ее глазах было столько кошачьего! Она часто подолгу сидела в кресле, забравшись в него с ногами и закутавшись в чудесное норковое манто цвета янтаря. Оно необычайно шло к ее волосам – это был подарок Дейвиса. Ольга обожала карты и казино, часто она ездила со мной играть. Ставила или на 1, или на 3. Порой выигрывала. Она много рассказывала о Москве и своем Музыкальном театре, а также о кино. У нее тогда была масса фотографий, и многие она мне подарила, но, к сожалению, я их потеряла потом. У Ольги всегда была хорошая прическа и маникюр. Она ездила с шофером Натальей Грин, внучкой композитора Пуни. Ирина Баронова часто с Ольгой встречалась, так как жила неподалеку».

Но к старости с Баклановой стали происходить некоторые печальные странности. Она боялась дождевых облаков, говоря о них: сейчас они упадут. В казино вместо положенных фишек ставила в рулетке свой гребешок. Пила шампанское из своей же туфельки. Или клала ее в хлебную корзину вместо булки. Иными словами, она впала в детство. Гостиница «Гранд-отель» не хотела иметь такую беспокойную постоялицу. Ольгу перевезли в больницу, где она вскоре и умерла – в 1974 году.

Первой в печальных обстоятельствах откликнулась прима-балерина Ирина Баронова. Оповестив о случившемся Дейвиса, у которого, как на грех, не оказалось денег на похороны жены, Баронова благородно взяла на себя все хлопоты и расходы. Ольгу отпевали в русской церкви в Веве около Монтре. Место на кладбище нашлось возле могилы племянника К.С. Станиславского – Севостьянова, бывшего мужа балерины.

Дейвис все же явился на похороны. Увидев гроб Ольги, он бросился на него с рыданиями и просил закопать его вместе с ней. Ольгу Бакланову похоронили и поставили на могиле русский православный крест. Там, в Веве, покоится великая русская звезда, ушедшая от нас в небытие. А мерцание ее живо. В фильмах, воспоминаниях, фотографиях. Бакланова – наша отечественная гордость.

Дейвис умер в Нью-Йорке, окончательно проигравшись, в начале 1980-х годов. Деньги Бароновой он так и не вернул.

www.skladchina.com

МИМОЛЕТНОЕ ВИДЕНЬЕ. НАТАЛЬЯ КРАСОВСКАЯ

www.skladchina.com

Закройте глаза на секунду и представьте себе живое воплощение тургеневской женщины сегодня и среди нас. Наваждение? Обман зрения? Каково же было мое удивление, когда в мое ателье костюмов, затерянное среди техасских прерий, как мимолетное виденье, вошла однажды эта уникальная женщина. Я давно ждал встречи с этой легендарной балериной «Русского балета Монте-Карло». И сегодня Наталья Красовская словно фокинская Сильфида носит гладкие бандо на ушах по моде 1840-х годов, и сегодня у нее стильные покатые плечи и ставшая раритетом изысканная русская речь.

Наталья Красовская-Лесли родилась в невской столице, но сразу же была привезена в Москву. Как часто это бывает, любовь к балету была воспитана ее семьей. Наталья Красовская – третье поколение

русских балерин. Ее бабушка, Евгения Владимировна Соллогуб, дочка известного писателя и автора «Тарантаса», была солисткой балета Большого театра, где танцевала под сценической фамилией Красовская. Выйдя замуж за генерала Пономарева, Е.В. Красовская-Соллогуб родила дочь Лидию, будущую мать Натальи Красовской. Окончив институт, Лидия тоже пошла учиться балету в Москве, в школе известного солиста Мордкина, и впоследствии стала танцевать в труппе дягилевской антрепризы в Париже. Продолжая семейные традиции, маленькая Наташа Лесли, шотландка по отцу, учась в гимназии, поступила в балетные классы школы Большого театра. И в своем преклонном возрасте Наталья Красовская помнит первый послереволюционный адрес семьи в Москве – Манежная улица, дом 5, кв. 6, на 3-м этаже.

Мать Наташи, сразу уехавшая в Париж к Дягилеву, прислала вскоре вызов дочери, и маленькая Наташа отправилась поездом в долгий путь, в Париж, навсегда. А на Северном вокзале в Париже ее уже ждала мама, несколько лет не видевшая свою подросшую дочь. На темном парижском перроне 1920-х годов маленькая Наташа даже не узнала собственной матери, и, сидя в вагоне нового для нее метро, еще долго раздумывала – мама или не мама эта милая дама в шляпе?

Бабушка, мама и дочка Красовские поселились в Париже возле площади Клиши, бывшей в предвоенном Париже русским «балетным» районом. Многие примы императорского балета в эмиграции открыли там свои школы, где воспитали не одно поколение талантливых балетных артистов. Нашу героиню, Наташу Лесли, отдали сразу к знаменитой русской виртуозке Ольге Преображенской. В классе с Натальей Красовской занимались вместе Тамара

Чинарова, будущая жена киноактера Питера Финча, и сестры Сидоренко. А Тамара Туманова и Ирина Баронова, будущие звезды балетной труппы де Базиля, учились в старшем классе. Маленькая Наташа любовалась тогда изумительной техникой этих выдающихся учениц, их тридцатью двумя двойными фуэте и пируэтами, впоследствии прекрасно описанными князем Ливеном в его известной книге «Рождение Русских сезонов».

В Париже был в то время исключительный выбор русских балетных педагогов: преподавали Кшесинская, Трефилова, Егорова, Балашова. Но, по словам Натальи Красовской, школа Ольги Осиповны Преображенской, или мадам Прео, как ее часто называли, отличалась виртуозной техникой и стилем.

Однажды в студию Преображенской пришел Сергей Лифарь и, заметив одаренную Наташу Лесли, предложил репетировать гениальную фокинскую импровизацию «Призрак Розы», впервые поставленный у Дягилева еще в 1911 г. Импонирующее предложение окрыляло, хотя контракт по молодости лет Наташи подписывала за нее мама. Женскую партию этого этюда показала Наташе сама Матильда Феликсовна Кшесинская, царица петербургского балета. Вследствие успеха Лифарь репетировал с Наташей еще и фокинских «Сильфид», «Прометея» и «Синюю птицу». С тех пор началась гастрольная жизнь.

Еще учась у Преображенской, в 1932 году бебибалерина Наташа Лесли выступала в балете у Брониславы Нижинской и вместе со своей мамой в Парижской опере в балете у Иды Рубинштейн. Михаил Фокин поставил тогда для Иды балет, где маленькая Наташа вместе с маленькой Соней Войцеховской изображали зайчиков. Щедрая Ида из кармана пивного заводчика Гиннесса раздавала всем выгодные контракты и даже покупала трико.

Не будучи никогда большой балериной, Ида Рубинштейн обладала сценическим обаянием и апломбом.

В 1933 году Наташа Лесли танцевала в Лондоне в труппе у Джорджа Баланчина, и затем, в следующем сезоне, в труппе «Бале Рюсс де Пари», где партнерами Наташи стали Войцеховский, Анатолий Вильтзак и Нина Юшкевич. Эта компания выезжала в короткие турне в Испанию, Италию, Англию, а затем для представления в Париже в «Опера Комик» специально для Наташи Лесли был поставлен «Фортунатто» – номер на музыку Штрауса, где юная Наташа показывала свои тридцать два фуэте.

Михаил Фокин, выдающийся хореограф дягилевских сезонов, пригласил талантливую Наташу Лесли в 1935 году в труппу «Русского балета Монте-Карло». Подписав контракт с Рене Блюмом, Наташа стала солисткой и дебютировала в балете Фокина «Эльфы». В те годы прима-балериной в «Русском балете Монте-Карло» была известная Вера Николаевна Немчинова, бывшая звездой литовского балета в Каунасе. Наталья Красовская вспоминает, что многому научилась у этой талантливой русской балерины. К сожалению, однако, обладая природным балетном дарованием, Вера Немчинова любила выпить. Оставив сцену, она скончалась в Нью-Йорке.

Михаил Фокин, ставя балет «Испытание любовью», предложил Красовской, окончательно взявшей эту сценическую фамилию, репетировать вместе с Немчиновой и быть ее запасной. Благодаря отличной памяти Наталья Красовская быстро учила балеты и вскоре дебютировала в «Раймонде», «Жизели» и «Карнавале». Несмотря на то что Фокин любил и часто занимал Наталью Красовскую, партии в балетах давал ей постепенно, по нараставшей сложности.

Леонид Мясин, сменивший Фокина в Монте-Карло, ставил Красовскую запасной рядом со знаменитой Шурой Даниловой, выпустившей несколько лет назад в Нью-Йорке книгу своих воспоминаний. В те годы Александра Данилова, дебютировавшая еще у Дягилева, считалась большой звездой и была несравненной в балете Мясина «Парижское веселье».

Кроме Даниловой, в «Русском балете Монте-Карло» блистала Алисия Маркова. Как говорила автору этих строк Наталья Красовская, она до сих пор счастлива, что начинала свою карьеру с такими балеринами, у которых было чему поучиться.

Вторая мировая война застала Наталью Красовскую в Париже. По воспоминаниям балерины, в Париже началась тогда страшная паника. Мясин сразу куда-то скрылся, бросив репетицию. Все танцовщики, у которых были «хорошие» паспорта, уехали в Америку, а другие двенадцать человек с нансеновскими паспортами беженцев сразу в Америку не попали и вынуждены были ехать в Бельгию. В составе этой группы Наталья Красовская добралась до Антверпена. Там ждали парохода в Америку три недели; хотя денег почти не было, сняли все же класс для занятий и в складчину готовили русские котлеты с картошкой.

Наталья Красовская, приплыв в Нью-Йорк, как говорится, с корабля на бал отправилась репетировать в «Метрополитен-опера» вместе с Мясиным. Сезон в Америке проходил с большим успехом и представлял целое созвездие балетных имен. В компании с Красовской тогда танцевали Сергей Лифарь, Леонид Мясин, Тамара Туманова, Александра Данилова, Славенска и Алисия Маркова.

Антон Долин поставил в 1942 году свой знаменитый балет «Па де катр», который тогда танцевали Данилова, Маркова, Славенска и Красовская. Тот же

Долин ввел Красовскую в «Лебединое озеро» и пригласил ее на гастроли в «Лондонский фестивальный балет».

В Монреале Наталья Красовская дебютировала в роли Жизели, до этого она в одноименном балете танцевала лишь вставное па-де-де и роль Мирты. Антон Долин, бывший партнером великой Спесивцевой, показал Красовской рисунок роли. Красовская детально знала все уникальные романтические позы Спесивцевой, вовсе забытые ныне всей армией теперешних жизелей.

Протанцевав в труппе «Русского балета Монте-Карло», балерина в 1950 году поступила примой в «Лондонский фестивальный балет». На протяжении десяти лет Красовская была несравненным украшением труппы и танцевала главные партии в балетах «Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Жизель», «Эсмеральда», «Шахерезада», «Голубой Дунай» и других постановках. Ведущими партнерами Красовской в Лондоне были несравненные Антон Долин и Джон Гилпин. В 1950-х годах балерина много гастролировала, в частности выступала во Франции с балетом Маркиза де Куэваса вместе с Владимиром Скуратовым, Сержем Головиным и Жаном Бабиле.

В 1961 году балерина вновь вернулась в труппу «Русского балета Монте-Карло», но вскоре уехала в Америку, на этот раз навсегда. Поселившись в Далласе, в Техасе, Красовская в 1964 году стала американской гражданкой и основала собственную балетную школу.

Во время пребывания в США мне посчастливилось оформить «Жизель» в постановке Валерия Панова как художнику и выполнить платье для Натальи Красовской, танцевавшей мать Жизели.

Прославленная русская балерина скончалась в Далласе в 2005 году.

СТОЯЩАЯ НА ОБЛАКЕ. НИНА ВЫРУБОВА

www.skladchina.com

Я впервые увидел ее в начале восьмидесятых в парижском «Café de la Paix» – месте встречи самой элегантной, рафинированной публики вот уже последние сто лет. Она сидела тиха, словно ангел, в розовой тунике с бандо над ушами и неоклассической ленточкой в волосах. Словно живая. Музей восковых фигур, знаменитый «Гревен», одолжил восковую фигуру великой Нины Вырубовой для кафе (как раз наискосок от «Гранд-опера» – место первостепенное для привлечения публики). Надпись под мастерски сделанной фигурой многозначительно гласила «LA VYRUBOVA».

Не многим, если не сказать никому, из великих балерин нашего века выпадала честь при жизни стать собственным восковым изображением. Нина им стала. Наша национальная, французская

Нина Вырубова. Легендарная балерина середины XX века. Гордость и украшение парижской «Гранд-опера», партнерша Сержа Головина, Сергея Лифаря, Рудольфа Нуреева.

Случайные, мимолетнее встречи из года в год. Письма, программки, фотографии. И вот мы снова вместе в очаровательном саду на рю Сен-Доминик, и я вновь вижу Нину, молодую, веселую, подтянутую, строгую к себе и ко всем. Балерину «с характером», женщину большого юмора. Даму большого стиля. Стиля жизни. Даму с большой буквы.

В ее характере романтизм великой танцовщицы и суровое детство беженки из Советской России сплелись в долгую косу ее жизни. Она родом из Гурзуфа. Там на берегу Черного моря была дача ее деда, обрусевшего француза Льва Евгеньевича Ле Дантю. Вы удивитесь – дача цела несмотря на все перипетии. Когда Нина впервые вернулась в Крым после стольких лет жизни за границей она нашла свой дом. В советское время в нем разместили сначала школу для детей, а потом старческий дом. Мебели не сохранилось, но остались какие-то баулы. Французский кинорежиссер Доминик Делуш, снимавший там с Ниной документальный фильм «Найденные тетради Нины Вырубовой», запечатлел эту встречу с дачей. «Так это дом Вырубовых?» – спрашивали ее. «Нет, Ле Дантю».

Ее прадед, Евгений Ле Дантю, женившись на англичанке Эрмине, покинул родную Бретань и приехал в Россию. Другим прадедом был знаменитый барон Фридерикс, голландец, министр императорского двора. Русская кровь в Нине от ее отца, ведомственного чиновника Владимира Сергеевича Вырубова. Нина не знала его, он был убит в Крыму шальной пулей в 1922 году, когда Нине был только год. Музыка и спорт достались Нине в наследство

от ее замечательной мамы – Ирины Львовны Ле Дантю-Вырубовой. Она была чемпионкой Белого Крыма по теннису в 1918 году, прекрасно плавала – море рядом, была гимнасткой. Играла на рояле. Мама была кумиром Нины. «Мама с папой» – называла она ее. К ней она могла идти с полным доверием. Мама верила ей всегда и во всем.

Вырубовы до революции жили в Петербурге в сезон, а летом, как и все, ездили на дачу в Крым. Дома говорили на четырех языках сразу – французском, английском, немецком и русском. В старой России это было распространено. Было модно говорить без акцента на европейских языках. Печально известная любимая фрейлина последней императрицы Анна Вырубова была их свойственницей. Но когда дома о ней задавали вопрос, в семье опускали глаза, и имя ее не повторялось.

Судьба маленькой Нины сложилась удивительно. Нет, ее мама не уплыла «вместе со всеми» в Константинополь, а вместо этого уехала в Каширу, на Оку, где тогда жили две ее тетушки, и прожила там до 1924 года. Четвертая сестра бабушки Мария Труайе жила в Париже и прислала вызов сестре и племяннице, «на трехмесячное лечение во Франции». Как любит шутить теперь Нина, «и вот я лечусь до сих пор».

11 ноября 1924 года маленькая Нина прибыла в Париж с мамой и бабушкой. Ехали они поездом, долго, через Германию и Бельгию и, добравшись до Парижа, поселились около «Мулен Руж», на бульваре Клиши. В кармане – «вошь на аркане». Мама Нины благодаря своим четырем языкам поступила секретарем к знаменитому доктору Сергею Сергеевичу Кострицкому, зубному врачу Николая II.

В семье тогда не было денег, но был вкус. «Одна из теток, Маня, стала парижской портнихой с богатой

клиентурой. А ведь в семье не любили ни шить, ни стряпать. Как говорили тогда, для этой цели есть кухарки и горничные. Кухня – дело не барское. В эмиграции дома ели вареную картошку с селедкой – не потому, что вкусно, а потому, что дешево. А Нину одевали в отданные платья, как куклу. Она вспоминает: «У меня, маленькой, было черное бархатное пальто, все вышитое черным шелком, на темно-бордовой шелковой подкладке, такая же шляпа, черные туфельки и носочки».

Спортсменка-мама мечтала о балете. И несмотря на свой возраст, в 1925 году поступила ученицей в класс прославленной балерины Императорских театров Ольги Осиповны Преображенской. Мадам Прео, как ее величали в Париже, была кумиром молодых балерин и танцовщиков. Маленькая, быстрая, крикливая, она становилась на стул и дирижировала классом. Все пальцы – в кольцах; она, не стесняясь, стучала перстнями по спинам застывших в оцепенении, обуянных страхом учениц. Мама Нины, Ирина Львовна, занималась у Прео вместе с будущими звездами балета русской эмиграции – Ниной Вершининой, Ириной Бароновой, Тамарой Тумановой.

Дома у маленькой Нины был граммофон и пластинки с вальсами, польками и песенками Вертинского. Нина заводила их и сама танцевала под музыку. Слушала такты, музыкальные фразы, выбирала ритм. У нее был прирожденной слух, балетные данные. Не долго думая счастливая мама сшила ребенку тунику, достала балетные туфельки и отвела девочку к своему же педагогу и кумиру – Преображенской. Но в балетном классе девочке, увы, не понравилось. С ревом ходила она две недели кряду к Ольге Осиповне, а та била детей по спинам, чтобы они не горбились, кричала на них и тянула за волосы. Нине исполнилось девять лет, и мама сказала:

«Настало время серьезно заниматься танцами и роялем». Но больше Нина танцевать не хотела, и, возможно, ее балетная карьера на этом бы и завершилась, если бы мама не отвела ее на два спектакля, в которых Нина увидела несравненную Анну Павлову и знаменитую Аргентину, эстрадную танцовщицу испанских танцев. Нина вспоминает: «Тогда, в 1930 году, я поняла, что, кроме Павловой, никто танцевать не может и не имеет права». Она пришла домой, выдвинула ящик комода и, держась за него, как за балетный станок, стала заниматься вновь с мамой.

Они шли тогда против всякой педагогики – девочка выучила «Матросский танец», «Русскую» и «Вальс», сама стала вырабатывать подъем, ведь без красивой ступни нет классического балета.

Другим великим педагогом Нины Вырубовой стала великолепная классическая балерина начала века Вера Александровна Трефилова. Ее обожали балетоманы. Руки Трефиловой, незабвенные руки Трефиловой передались Нине. Денег платить за классы не было, и Трефилова учила в долг. Блиставшая у Дягилева в «Спящей красавице», Трефилова была дружна и близка еще с одной легендарной петербургской примой – Ольгой Спесивцевой. Нина сообщает: «У Трефиловой и Спесивцевой было много общего. Одна прическа – бандо, как у Тальони. Одна манера смотреть, потупив глаза. Общие позы. Они были словно сестры».

Однажды Спесивцева, которую Чеккети называл половинкой яблока, повернутой к солнцу, пришла в студию Трефиловой. Это было явление сверхъестественной элегантности. Закрывающие часть лица романтические волосы, уложенные в бандо, перекрещивающийся воротник из серой белки и шляпа в пандан, великолепное строгое пальто – такой запомнила ее Нина. У Трефиловой и Преображен-

ской были совсем разные стили преподавания. Трефилова показывала движения и просила их копировать. Нина научилась многому именно так. А Преображенская этого не одобряла – вышла ссора, из-за которой две великие балерины прошлого обменялись нелестными письмами.

Благодаря помощи еще одного эмигранта, певца Николая Лаврецкого, друга мадам Прео, Нина Вырубова получила свой первый профессиональный контракт в созданном еще в недрах Московского Художественного театра знаменитым импресарио Никитой Балиевым театре-кабаре «Летучая мышь». Это кабаре прославилось по миру. После смерти Балиева его дело продолжалось в Англии, куда Нина Вырубова поехала и где она выступала вместе с Джоном Сергеевым, Ниной Никитиной, Татой Архангельской и Ниной Прихненко. Представление «Летучей мыши» состояло из многих номеров, от которых зрители умирали со смеху. Нина выходила в «Гавоте» и «Стрекозе», подражая Павловой, а также в номерах «Голландский фарфор» и «Русский фарфор».

Вторым предвоенным ангажементом Нины был контракт в «Польском балете», в Париже, в театре «Этуаль», где она танцевала вместе с латышской балериной Эльвирой Роннэ, пока наконец ее не приняли в «Ballet Russe de Paris», где она солировала в «Половецких плясках» и «Осенних листьях» в постановке замечательного хореографа Виктора Гзовского, прославившегося в Берлине еще в 1920-е годы. Спектакль этот увидела Преображенская и сама пригласила Нину вернуться назад. «Золотко, Ниночка, приходи ко мне, мы будем вместе работать, и проблем у нас больше не будет», – говорила она. Так Нина Вырубова стала неожиданно любимой ученицей Преображенской.

Началась война. Париж был оккупирован немцами, и молодых отправляли на принудительные работы в Германию. К тому времени Нина впервые вышла замуж за танцовщика Володю Игнатова, красивого и стройного. С ним она гастролировала по всей Германии во время войны и три раза попала в страшные бомбардировки. Они жили без вестей из Парижа, без писем от мамы, только концертами. Они жили часто в немецких семьях и были поражены приязненным отношением немцев к русским эмигрантам-гастролерам. Во многих семьях сыновья были на фронте, в России, а русских артистов привечали как своих детей. Муж даже захотел остаться в Германии, и это послужило поводом к разводу. С последним поездом она вернулась в Париж, вновь к Преображенской, а когда американцы освободили столицу Франции, интерес к балету всколыхнулся с новой силой.

Знаменитый балетный критик Ирен Лидова организовывала тогда «Театр танца», куда и была приглашена Нина Вырубова, и ее звезда засияла с многократной силой. Вскоре в Париже начала работать труппа балетов «Елисейских Полей», которую организовал Борис Кохно, бывший секретарь С.П. Дягилева. Эта труппа была настоящим созвездием послевоенных звезд: Жан Бабиле, Ирен Скорик, Этери Пагава, Юрий Альгаров, Милорад Мискович, Элен Садовская, Олег Брянский, Зизи Жанмер и, конечно же, Ролан Пети. Именно здесь талант Нины и раскрылся с необычайной силой в балете «Жизель», в котором она станцевала титульную роль.

Нина – балерина романтизма. Ее триумфом считалась партия в балете «Кочевники», но всех превзошла «Сильфида» – балет на музыку Шнайцхофера в постановке Виктора Гзовского 1946 года. В эпоху романтизма в нем блистала невесомая Мария Тальеи.

Виктор Иванович Гзовский гениально интерпретировал идеи романтизма. «Нина, – говорил он, – ты должна стоять на облаке и с него смотреть на землю; или стоять на облаке, а улетать в небо». Нина и теперь в облаках.

Ее единственный сын Юра родился от второго мужа, Аркадия Князева. Талантливейший Серж Лифарь, в то время директор «Гранд-опера» в Париже, приглашает Нину стать первой балериной в этом театре. Как раз в это время его покинула неподражаемая Иветт Шовире, и Нину пригласили на ее роли. Такого прецедента в истории не встречалось. Иностранку, не учившуюся в школе «Гранд-опера», пригласить на эту знаменитую сцену?! Лифарь мог все. Он взял со стороны также и Александра Калюжного и Юрия Альгарова. Нина многому научилась у Лифаря. Это был настоящий правитель сцены. Он держал во внимании весь зал своей пластикой, поражая сердца зрителей. Лифарь обладал даром гармонии тела. Его неоклассические позы делали его похожим на античное божество. Его сравнивали с греческими и римскими статуями. Профиль, поворот головы – и он преображался. Может быть, от него у Нины в позах есть что-то древнеримское, что-то имперское, что-то от «Федры». Этот балет Лифаря танцевала в свое время прекрасная Тамара Туманова, «черная жемчужина русского балета», как назвал ее Сол Юрок. Смерть Федры – Нина чувствует это и теперь – это великий драматический момент балета, в котором она раскрылась и как гениальная трагическая актриса своего времени. «Ваши глаза, – говорит Нина, – должны пройти до последнего ряда зала, поймать их взгляды – тогда зал у вас в руке, тогда он ваш».

Ее знаменитыми балетами в парижской «Гранд-опера» кроме классики были «Белоснежка» и «Жар-

птица» в одном спектакле. Не думайте, однако, что Нина – актриса и балерина лишь «облачных образов». В гневе она страшна, может даже войти в бешенство – и зал чувствовал это. Дар великой актрисы? Дар танцовщицы? Это неразделимо.

В 1957 году, по окончании контракта с «Гранд-опера», Нина перешла в знаменитую труппу «Большого балета» маркиза де Куэваса – чилийского аристократа, обладавшего значительными средствами от своей американской супруги-миллионерши. Париж до сих пор помнит ее «Спящую красавицу». Один из партнеров Нины, известный современный хореограф Андрей Проковский, вспоминает: «Нина была великой романтической танцовщицей своего времени. У нее была огромная слава. Именно с ней я станцевал в Риме свою первую «Жизель».

Она привыкла работать без устали. Стиль ее жизни, порода ее не позволяли ей делать иначе. «Скрути 64 фуэте во время репетиции, – говорила Преображенская, – тогда на сцене наверняка получишь 32 фуэте, и таких как надо». Балет – это прежде всего огромная физическая работа.

В 1961 году в Париже, в аэропорту Бурже, через барьер прыгнул великий Рудольф Нуреев и очутился сразу в труппе маркиза де Куэваса. Нина стала его первой партнершей во Франции. Она вспоминает: «Рудик совсем не хотел танцевать в нашей версии балета. Ему больше нравилась кировская. Я сказала ему: «Молодой человек, я свою карьеру заканчиваю, а вы только начинаете. Память у меня хорошая, и я за три дня вашу версию выучить смогу. Но кроме меня у вас еще пять партнеров. Вы и с ними будете разучивать?» И Нуреев сдался и сохранил на всю жизнь любовь и уважение к Нине. А она, встречая Рудольфа в кулуарах оперы, делала ему реверанс, обращаясь: «Принц мой».

После смерти маркиза де Куэваса труппа распалась, и Нина уехала в «Русский балет Монте-Карло».

Ее знали и ценили все. Ирен Лидова вспоминала: «Лондон сходил от нее с ума. Ее называли второй Тальони. Когда я думаю о лучших Жизелях моей жизни, то называю двух: Алисию Маркову и Нину Вырубову. Но душа была у Вырубовой». Неслучайно, что в 1957 году Нина была награждена премией Анны Павловой за роль в «Жизели».

К концу своей карьеры она покорила Буэнос-Айрес. Нину пригласили станцевать в «Ромео и Джульетте». До этого она уже дважды была в Аргентине. Ее узнали там еще в 1950-м, превознесли в 1960-м и обожали в мае 1964 года. Третий муж Нины, испанский художник по свету Канедо, поддержал Нину, когда эта замечательная балерина решила в 45 лет уйти со сцены и открыть собственную школу. А Нине было чему научить. За ее плечами – искусство Преображенской, Трефиловой, Кшесинской, Егоровой. Она занималась с Сержем Князевым и Николаем Зверевым. Для Нины балет – это Театр. «Быть принцессой на сцене, – говорила Нина, – это вовсе не манерничать. Принцессы – добрые, понятливые, они не мельтешат, а правят миром. У них есть чувство меры. А Жизель, наоборот, крестьянка. Она ходит по сцене совсем по-другому. Когда принц целует ей руку, она в недоумении, так в деревне не делают. Или смерть на сцене. И Аврора, и Жизель, и Джульетта, и Федра умирают на сцене все по-разному». Нина рассказывает, стоя на облаке. Парит над ним, уносит нас в мир грез, мир той стильной рампы, радуги которой уходят в дали неоглядные. За облака. В мир вечного искусства.

Последние годы Нина Вырубова провела в Париже, в старческом доме. Там она и скончалась, в ночь с 25 на 26 июня 2007 года.

ЧЕРНАЯ ЖЕМЧУЖИНА РУССКОГО БАЛЕТА. ТАМАРА ТУМАНОВА

www.skladchina.com

29 мая 1996 года в госпитале Санта-Моники в Калифорнии тихо скончалась Тамара Владимировна Туманова, легендарная балерина русской эмиграции. Масштаб аристократического дарования поставил ее в ряд величайших балерин нашего века, а среди танцовщиц, вышедших из среды русской эмиграции, не было другой, обладавшей подобной аурой загадочного гламура.

Несравненная Тамара Туманова родилась 2 марта 1919 года в Сибири, в вагоне поезда, застрявшего в снегах. Спасавшиеся от Гражданской войны родители ее бежали в Китай, а затем через Харбин, Шанхай и Каир перебрались во Францию. С самых ранних лет Тамара поражала всех своей особенной, полукавказской красотой, редкой музыкальностью и пластичностью.

Она родилась в семье инженера царской армии Владимира Хазидович-Борецкого и его жены, грузинки Евгении, знаменитой «балетной мамочки», сыгравшей, возможно, главную роль в экстраординарной карьере своей дочери. Уже в пятилетнем возрасте талантливую Тамару отдали в Париже в балетную школу замечательной прима-балерины Мариинского театра Ольги Осиповны Преображенской, воспитавшей столько незаурядных танцовщиков нашего времени. Студия «мадам Прео» располагалась недалеко от площади Клиши, в зале Вакер, куда приводили эмигрантских девочек и мальчиков. Там же занимались регулярно и профессиональные танцовщики старой России. Преображенская имела блестящую репутацию педагога, дававшего великолепную балетную технику. Пока мама вместе с другими родителями ждала окончания классов, она, не теряя зря времени, шила Тамаре костюмы и пачки.

В 1920-е годы у Преображенской особенно выделялись две маленькие ученицы – прелестная Ирина Баронова, приехавшая из Бухареста, и красавица Тамара Хазидович-Борецкая. Будучи опытнейшей профессионалкой сцены и видя в Тамаре большую будущность, «мадам Прео» решила изменить ее длинную, неудобную для сцены фамилию на театральный псевдоним «Тамара Туманова», под которым она и стала всемирно известной. Впоследствии журналисты объявили, что семья Тумановой княжеская и происходит от грузинских князей Туманишвили; это привело к путанице и полностью остается на их совести.

Жившая в Лондоне Ирина Баронова вспоминала: «Я помню Тамару у Преображенской с раннего детства, с тех пор мы всегда дружили. У Ольги Осиповны прозанималась восемь лет и получила от нее

блестящую технику. Настоящая чудо-девочка, она была моментально замечена на показе школы Преображенской великой Анной Павловой, которая и пригласила Тамару танцевать в одном из своих гала-концертов в театре Трокадеро в Париже».

Артистические и технические способности девочки поражали. В девять лет она уже делала 32 правильных фуэте и была в этом возрасте приглашена на сцену парижской «Гранд-опера» для участия в балете «Веер Жанны». Ее моментально окрестили «беби-балериной», и небывалая слава юной танцовщицы разнеслась в среде русской эмиграции, ее беспрерывно стали звать для участия в благотворительных концертах. В десять лет Тамара уже не боялась сцены, но ни на шаг не отходила от своей мамочки, стоявшей постоянно в кулисах и делавшей подбадривающие знаки.

Профессиональную карьеру артистки балета Тамара Туманова начала в тринадцать лет, ставши мгновенно международной знаменитостью. Джордж Баланчин первым заметил ее в студии у «мадам Прео» и пригласил в 1932 году в труппу полковника де Базиля, находившуюся в Монте-Карло. Главными звездами этой труппы были три легендарные «беби-балерины»; две из них, тринадцатилетние Баронова и Туманова, вышли из школы Преображенской, а пятнадцатилетняя Татьяна Рябушинская была ученицей Матильды Кшесинской.

Первый спектакль труппы «Русского балета Монте-Карло» состоялся 12 апреля 1932 года в присутствии принцессы Монакской. Было показано три одноактных балета – «Сильфиды», «Котильон» и «Ля конкуранс», в которых солировала Туманова. В состав труппы вошла часть танцовщиков распавшейся дягилевской труппы, среди которых были Фелия Дубровская, Леон Войцеховский и Любовь Чер-

нышева, которые своим примером вдохновляли молодое поколение.

Балеты «Котильон» и «Ля конкуранс» были созданы Джорджем Баланчиным, который удачно использовал в них актерские и пластические данные юной Тамары, и в начале 1933 года пригласил ее в свою новую труппу «Балет 1933», просуществовавшую лишь шесть месяцев. Вернувшись в труппу «Русского балета Монте-Карло», Туманова с огромным успехом дебютировала в новом симфоническом балете Леонида Мясина «Хореартум», премьера которого состоялась на сцене театра «Альгамбра» в Лондоне 24 октября 1933 года. В этом великолепном балете на музыку 4-й симфонии Брамса Туманова станцевала две бравурные партии в паре с Давидом Лишиным и Андреем Еглевским.

Затем Тамара солировала в 1934 году в балете Мясина «Юнион Пасифик», где она станцевала Мексиканскую девушку, а в следующем сезоне «балет Монте-Карло» в результате ряда творческих и организационных неурядиц разделился на две части – «Балет полковника де Базиля» и «Русский балет Монте-Карло» Рене Блюма. Они стали конкурировать между собой в 1930-е и 1940-е годы, занимаясь переманиванием русских звезд и хореографов друг у друга. Тогда Туманова осталась у де Базиля.

Гастроли «Русского балета Монте-Карло» в Америке создали Тумановой ореол немеркнущей славы, продержавшийся более четырех десятилетий – до конца 1960-х годов. Именно в те годы импресарио Сол Юрок окрестил ее «черной жемчужиной русского балета»; это звание стало сопутствовать балерине повсюду. В 1934 году, также в Лондоне, Туманова дебютировала в роли Кометы в балете Давида Лишина «Воображения», а в следующем году – в балете Леонида Мясина

«Городской сад», где она танцевала в паре с самим знаменитым хореографом.

24 июля 1936 года труппа полковника де Базиля показала в Лондоне премьеру балета Мясина «Фантастическая симфония» на музыку Берлиоза, в которой Туманова незабываемо танцевала Влюбленную. Знаменитая дягилевская балерина Александра Данилова пишет об этой роли Тумановой: «К роли Влюбленной в балете Мясина на Берлиоза она подходила идеально. Она танцевала видение любви композитора, и ее красота блистала на протяжении всего балета. Эта роль необыкновенно шла ей, и в ней я больше всего ее запомнила».

В 1930-е годы Туманова также станцевала ведущие партии в других балетах, преимущественно дягилевского репертуара, – в мясинской «Треуголке» в фокинских «Карнавале», «Петрушке», «Жар-птице» и «Призраке розы», а также в «Свадьбе Авроры», как тогда называли в «Русском балете» третий акт «Спящей красавицы». Ее искусство поражало современников. Соученица Тумановой по студии Преображенской говорила мне: «Тамара танцевала очень виртуозно, делала чудесные пируэты, фуэте и обладала устойчивым балансом. На сцене она была очень красивой и владела редкими качествами в движениях, экспрессией, не только сильной техникой, но и осмысленным артистизмом. Туманова многое делала по Фокину – большое значение придавала вздохам и взглядам. На всех спектаклях она была неразлучна со своей мамочкой – таких «мам» мы раньше не видали, а одним из любимых маминых выражений было: «Мы сегодня не танцуем».

Для Тумановой мама была не только гримершей, костюмершей и парикмахером, но и верным стражем, хранительным талисманом. Маленькая и полная, Евгения Хазидович-Борецкая была по сложению

совершенной противоположностью своей красавицы-дочки. Осваивая сцену нового театра, мама сама выбирала место, где Тамара будет «крутить» свои фуэте, а затем крестила его крестным знамением. Коллега Тумановой по труппе полковника де Базиля Тамара Григорьева-Сидоренко знала ее с детства по классу Преображенской. Она вспоминала: «На каждом Тамарином спектакле мамочка всегда стояла в кулисе и делала Тамаре знаки, подбадривала ее. Туманова была всегда на сцене замечательно красивой и техничной. От своих педагогов она взяла самое сильное – фуэте Преображенской и огромные прыжки от Баланчина. Тамара вертелась как никто».

Слава «черной жемчужины», при необыкновенной полукавказской красоте, постоянно делала ее самой блестящей из звезд «Русского балета». Ее фотографировали знаменитые фотографы, интервьюировали знаменитые журналисты. Ей еще не было и двадцати, когда в интервью журналу «Американский танцор» она сказала замечательные слова: «Важнейшей вещью в балете является развитие драматических способностей балерины при создании ее ролей. Это приходит все больше с опытом передачи на сцене больших чувств и глубоких переживаний. Танец и игра составляют единое целое. Они должны быть взаимосвязаны. Недостаточно быть хорошей или даже блестящей техничкой. Балерина должна быть и тонкой актрисой. Всякий балет, во-первых, означает понимание его музыки. Затем, что не менее важно, драматические качества, которые даже труднее развить, чем первоклассную технику. Техника всегда должна идти фоном. Как только она начинает выставляться напоказ, уровень искусства падает, и мы видим представление, но не артиста. Меня всегда одинаково

сильно интересует театр, музыка и драма, точно так же, как и танец. Балерина должна обладать широким и глубоким пониманием всего искусства, только танец недостаточен. Он один вас далеко не уведет». Эти слова – замечательный завет Тамары Тумановой, великой звезды нашего века, молодым балеринам сегодняшнего дня.

Туманова была беспощадна к себе, занималась и репетировала беспрерывно, достигая в своих балетах вершины драматизма. Она была неподражаема в «Жизели», которую танцевала с конца 1950-х годов, незабываема в «Умирающем лебеде», с которым не расставалась всю свою артистическую карьеру.

Тамара Туманова, красавица от природы, мастерски умела преподнести себя на сцене и в жизни. Ее безусловными форте были сценические костюмы, грим и прически. Созданный для нее Каринской костюм «Лебедя» стал классикой художественной интерпретации этой бессмертной фокинской миниатюры. Об этом пишет ее верный друг детства и коллега по балету Юрий Зорич: «Тамара обладала безукоризненной красотой в жизни и на сцене. Ее техника была бесподобной, динамичной и всегда оставляла незабываемое впечатление своим магнетизмом».

Волна успеха привела Тамару на Бродвей в Нью-Йорке, где она в возрасте двадцати лет дебютировала в мюзикле «Звезды в ваших глазах». После него она снова присоединилась к труппе де Базиля.

Начавшаяся Вторая мировая война заставила Тамару просить американское гражданство и остаться в США.

Следующей ступенькой ее триумфов стало кино. В 1943 году она снялась в своем первом игровом фильме «Дни славы» с необыкновенным Грегори

Пеком. До этого Тамара появилась на экране один раз, лишь как балерина. Она блеснула перед войной в фильме-балете «Испанское каприччо», навеки запечатлевшем ее фотогеничную внешность, экспрессивный танец и актерское, чуть кокетливое, дарование. Режиссер-постановщик фильма «Дни славы» Кейси Робинсон без памяти влюбился в балерину и, оставив свою первую семью, женился на Тамаре. «Мы вышли замуж», – сказала как-то в Нью-Йорке мама Тамары. «Евгения Туманова», как ее теперь все величали, даже поехала с дочкой в свадебное путешествие. Молодые обосновались в Голливуде, в уютном доме Кейси, к которому тотчас же был пристроен танцкласс. Тамара переехала туда с родителями. Кейси боготворил Тамару. «Мы не знаем, чего больше просить у Боженьки», – заключала мамочка.

Тамара гастролировала беспрерывно. Выступала и с «Русским балетом Монте-Карло», бывшим в США, и с «Американским балетным театром» в Нью-Йорке.

Но семейная жизнь не складывалась. Когда между гастролями Тамара с мамой приезжала в дом на Элмз-драйв, она проводила все время в репетиционном зале, тренируя под неусыпным взглядом мамы свой легендарный баланс. Папа давал советы Кейси Робинсону, как писать киносценарии и ставить фильмы. В 1953 году она снялась в фильме своего мужа «Поем сегодня вечером», в котором сыграла роль неподражаемой Анны Павловой, ее ангела-хранителя. Затем последовали еще два музыкальных фильма – «Глубоко в сердце» (1954) и «Приглашение к танцу» (1955), в которых она снималась с известным актером американских музыкальных комедий Джином Келли. Это не спасло их брака – Кейси Робинсон в конце концов разо-

шелся с Тумановой и вернулся в свою оставленную семью.

С послевоенных лет Тамара вновь стала танцевать на сценах Европы. В мае 1947 года ее приглашают в парижскую «Гранд-опера», где она танцевала «Жизель», «Лебединое озеро» и «Коппелию». Парижский критик Жан Дорои писал о Жизели Тумановой: «Ее экспрессивная игра дала зрителям ошеломляющую сцену сумасшествия. Тут Туманова смогла нас поразить. Ее члены один за другим переставали ей подчиняться. Вскоре на огромной сцене «Гранд-опера» оставалось лишь одно аморфное бьющееся тело...» Об Одетте Тумановой тот же критик писал: «Когда она становится птицей, мы чувствуем трепещущую зыбь ее мягких рук, странные изгибы кистей, которые создают полную иллюзию полета».

Критики не всегда были так великодушны к ней. Во Франции и Англии многие упрекали ее в манерности, в работе на публику и в чрезмерном драматизме. Но залы всегда были полны. Магическое имя «ТУМАНОВА» притягивало сотни, тысячи зрителей, жаждущих увидеть божественный блеск этой королевы русского балета. Японская балерина Асами Маки, видевшая Туманову в середине 1950-х годов на гастролях с «Лондонским фестивальным балетом» в Бостоне, вспоминает: «Тамара танцевала гран-па из «Дон Кихота». Неизменным успехом у публики пользовался ее баланс. Она заканчивала им свои вариации и долго стояла как вкопанная. Публика неистово начинала аплодировать. Когда аплодисменты стихали, Тамара все еще стояла без движения. Следовали повторные аплодисменты, приводившие зал в полный восторг».

Еще в 1952 году ее талант был всемирно признан и оценен по достоинству – тогда она получила

«Гран-при Жизели» как «величайшая классическая балерина Европы». Кроме Парижской оперы, Тамара блистала в «Лондонском фестивальном балете» и на сцене миланской «Ла Скала». Ирина Баронова вспоминала: «Ее образ на сцене был грустно-загадочным. Она была колоссальная техничка, но иногда «перебарщивала для галерки», следуя советам мамы. Тамара была замечательной в «Федре» Лифаря в 1950 году».

Тот спектакль, впоследствии возобновленный для Майи Плисецкой, снискал Тамаре Тумановой нескончаемую славу великой трагической актрисы мира балета. Танцевавшая с ней вместе Нина Вырубова долго хранила восторженное впечатление о танце и игре Тумановой.

Первые гастроли Большого театра в Европе, появление невиданных ранее звезд, таких как Галина Уланова, стали постепенно затенять ореол лучистой славы Тумановой. В 1960-е годы она вновь стала сниматься в Голливуде. Знаменитый мастер саспенса Альфред Хичкок в 1966 году пригласил Туманову на роль маститой прима-балерины в шпионский фильм эпохи холодной войны «Разорванный занавес», где Тамара играла вместе с Джюли Андрюс, Полом Ньюном и Лилей Кедровой. Роль увядавшей звезды, не желающей расстаться с венцом славы, очень подходила к ней. Последний фильм Тумановой был детектив Билли Уайлдера «Частная жизнь Шерлока Холмса», снятый в 1969 году. Сегодня мы благодарны всем тем лентам кино, которые дали нам уникальную возможность постоянно наслаждаться красотой и талантом нашей соотечественницы.

Гастроли Тумановой продолжались в 1960-е годы во всех частях света. Она исколесила Европу, Австралию, Северную и Южную Америку, даже Африку.

Новыми партнерами Тумановой стали в те годы Андрей Проковский, Олег Брянский и Андрей Ухтомский, с которым она давала гала-спектакли в Латинской Америке на стадионах, вмещавших по пять тысяч человек. Директор перуанского балета Люси Тельге де Линдер, видевшая Туманову в Лиме в те годы, вспоминала: «Тамара была и тогда несравненной. Она была красавицей до конца своей жизни, а ее талант приводил в восторг перуанцев».

После смерти отца Тамара и мамочка жили уединенно в доме на Беверли-Хиллз, в окружении домашних питомцев – кошек и собак, в обстановке, наполненной реликвиями и сувенирами дней былых триумфов Тамары. Она не преподавала, не участвовала в жюри конкурсов, а жила, погруженная в заботы о мамочке, в стране лирических воспоминаний. Ее друзья, верные «беби-балерине», и коллеги никогда не забывали ее, ведь Туманова для многих стала символом славы Русского балета за границей, черной жемчужиной, таинственно мерцавшей всегда.

В конце жизни Тамара тяжело болела и перенесла несколько операций на почках. Смерть мамы окончательно подорвала здоровье балерины, и, не в силах больше переносить нечеловеческие страдания, она тихо угасла. Последними словами, которые она услышала, было утешение ее сиделки: «Не бойся, Тамара, мамочка ждет тебя». Она и сейчас, наверное, там танцует, а мамочка стоит в кулисах.

www.skiadchina.com

ЧАРУЮЩАЯ ФРОМАН

Фамилия Фроман – шведского происхождения. Отец будущей балерины, Петр Фроман обосновался в России, где от русской матери 27 октября 1896 года и родилась девочка Маргарита. В этой московской семье было шесть детей. Пять из них связали свою жизнь с искусством.

Бывший танцовщик, историк загребского балета Звонимир Подковац представил мне редчайшие документы, среди которых и отрывки из личных воспоминаний Маргариты Фроман. Из них, в частности, мы узнаем о годах учебы балерины в Москве. Маргарита, имея хорошие природные данные, прошла экзамены и, успешно выдержав конкурс, оказалась в десятке лучших. Наряду с занятиями танцами воспитанники балетной школы получали и серьезное музыкальное образование. Знавшие тогда, в на-

чале века, Маргариту Фроман вспоминали, что она была необычайно музыкально одарена и, если бы продолжила начатое в детстве музыкальное образование, то достигла бы замечательных успехов. К слову, ее родная сестра Ольга стала пианисткой, а братья Макс и Валентин были танцовщиками, старший брат Павел – театральным художником-декоратором.

Маргарита Фроман окончила школу с оценкой «отлично» и сразу же была ангажирована в Большой театр, а уже через пять лет, в 1914 году, стала солисткой балета. В архивных документах Большого до сих пор хранится ее личная карточка под номером 1017, из которой мы узнаем, что Фроман танцевала на сцене Большого с 1 августа 1909 по 1 августа 1918 года.

Свою первую роль в балете Делиба «Коппелия» Маргарита Фроман танцевала со своим учителем Василием Тихомировым. А с известным танцовщиком Михаилом Мордкиным она дебютировала в балетах «Дульцинея» и «Дон Кихот». Ее партнером в «Спящей красавице» был Леонид Жуков. Как известно, в Москве в Большом театре в это время блистали миловидная Александра Балашова и красавица Вера Каралли, ставшая звездой немого кино. Коллегой по труппе Большого театра была также Нина Кирсанова, ставшая впоследствии директором балета Белградской оперы.

Успехи Маргариты Фроман на сцене Большого театра не оставались незамеченными на фоне блестящих звезд Императорского балета. Поэтому неслучайно, что выдающийся импресарио Сергей Павлович Дягилев пригласил балерину в свою труппу, с которой она и уехала в американское турне. Сестра Вацлава Нижинского Бронислава пишет об этом в своих воспоминаниях: «Две хорошие солистки –

Маргарита Фроман и Мария Рейзен, получившие дипломы в Москве в 1909 году, поступили к нам». Американское турне длилось с 30 октября 1916 года по 24 февраля 1917 года. В Нью-Йорке, в «Метрополитен-опера», Фроман танцевала с великим Нижинским «Видение розы», а также балет «Сильфиды» Михаила Фокина, где ее партнером был Александр Гаврилов. Известно, что впервые Фроман танцевала у Дягилева еще в 1911 году, в Лондоне, где вместе с ней был и ее брат Максимилиан.

Завершив свое последнее турне 1917 года, Маргарита Фроман вернулась в Москву, а после революции танцевала с Михаилом Мордкиным, ставшим ее постоянным партнером. В апреле 1918 года Мордкин и Фроман выступали в балете «Азиадэ», поставленном самим Михаилом Мордкиным в Большом московском цирке, где балерина выходила на сцену в роли пленной рабыни. Успех этого балета был огромен, о чем говорит то обстоятельство, что его заснял для немого кино режиссер Яков Протазанов. Копия фильма, по слухам, находится в Госфильмофонде в Москве.

Но вскоре, в мае 1918 года, Маргарита Фроман уезжает вместе со своим партнером в Петроград, где они танцуют балет «Тщетная предосторожность» и дают сольные концерты. Об этом пишет Вера Красовская в своей книге «Русский балетный театр начала XX века». Интересный отзыв о балерине мы находим также в книге британского критика Сейлера «Русский театр»: «Маргарита Фроман еще не вторая Павлова, но грациозна и обладает личным шармом и прекрасная противоположность агрессивной манере Мордкина».

Верно оценив ситуацию 1918 года, Маргарита Фроман и Михаил Мордкин покидают столицы, устремляясь в «сытные» города провинции, и

в конце концов добираются до Украины. Характерно, что подобный путь проделали сотни, если не тысячи художественных талантов России. Если бы знать их имена...

Итак, в 1918 году Фроман выступала с Мордкиным вместе с балетной труппой известного импресарио Леонида Леонидова в Киеве, Харькове, Одессе. В своих воспоминаниях «Рампа и жизнь» Леонидов пишет об этих поездках: «Надо было жить в тогдашней России, чтобы понять и в достаточной мере оценить такой подвиг, как поездка по революционным железным дорогам. Железные дороги расхлябаны и растерзаны, и если у нас, в южной полосе, еще кое-как можно было управляться с продовольствием, то на севере этот вопрос обстоял совсем худо. Там уже основательно и твердо сел на престол Царь-Голод».

Как удалось узнать из каталога выставки Бахрушинского музея, костюмы для балета «Этюды Баха» с участием Маргариты Фроман и Михаила Мордкина создала в 1918 году известная русская художница Александра Экстер.

Ксения Грундт, видевшая Фроман еще в России, вспоминала: «Мне было очень интересно увидеть балерину Фроман. Тогда шли гастроли знаменитого Михаила Мордкина, который раньше приезжал в Харьков с Александрой Балашовой. Всем учащимся-танцовщицам было, конечно, любопытно увидеть новую партнершу танцовщика. Помню ее «Бабочку» Шумана, помню замечательную «Вакханалию» Глазунова, всегда заканчивавшую программу гастролей М. Мордкина. Номер этот не проходил без «биса». После нескончаемых оваций артисты бросали полученные цветы в публику, что вызывало и восторг, и невообразимую сумятицу, так как всем хотелось схватить на память цветочек».

К счастью, балерина добирается до удерживаемого Добровольческой армией Крыма, куда хлынули потоки беженцев из столиц. С участием брата Максимилиана Маргарита Фроман открывает в Крыму свою балетную школу. Загребская ученица Фроман Ольга Александровна Старк-Кононович вспоминала об этом: «Среди крымских учениц, привезенных впоследствии в Загреб, я помню Ольгу Орлову, Наташу Миклашевскую и Анну Редель. Из Крыма Фроман увезла их в турне в Константинополь, Софию и Югославию, сперва в Белград, а затем, в 1921 году, в Загребский театр».

Так Югославия стала второй родиной русской балерины. Историк хорватского балета Звонимир Подковац сообщает: «Директор Хорватской оперы Милан Лашо ангажировал Фроман до конца сезона 1921 года. С 16 января по 27 февраля она дает в Загребе восемь спектаклей, и ее имя впервые появляется на афишах городской оперы. Программа тех спектаклей состояла из трех отделений. В первом отделении Фроман вместе с братом выходила в «Мазурке», а также делала сольные номера – «Музыкальный момент» на музыку Шуберта и «Гавот» на музыку Стефанини. Во втором отделении давали одноактный балет «Забавы Пьеро» на музыку Вебера с участием Маргариты и Макса Фроманов, а в третьем – балерина танцевала «Вальс васильков» и известный номер Фокина, поставленный им для Лидии Кякшт и прославленный Анной Павловой, – «Умирающего лебедя» на музыку Сен-Санса. В заключение Макс исполнял «Татарский танец», после чего вся труппа вместе со звездами танцевала «Вакханалию». Иногда программа менялась, и давали «Видения ночи» Шопена.

В загребской труппе Фроман тогда танцевали Анна Редель, Наталья Миклашевская, Ольга Орлова,

Злата Ланович, характерная балерина Паула Худи, жена импресарио Леонидова Юлия Бекефи, жена директора театра драмы Тито Строцци Ирина Александровская-Строцци и др. О дальнейшей судьбе некоторых из них мне рассказала Ольга Старк: «Анна Редель пользовалась большим успехом в Загребе, но в середине 20-х годов она уехала со своей матерью в Белград и пригласила моего брата, Николая Кононовича, в партнеры. Он всегда хорошо танцевал, но не был профессионалом. Редель его подучила, и помню, как они танцевали на балу в Загребе «Сербское коло». На нем был сербский национальный костюм: широкие белые панталоны, белая рубашка с широкими рукавами, черная вышитая жилетка и черная фетровая шляпа. Затем они поступили в Белградскую оперу. Тогда он взял себе псевдоним – Старк, который потом автоматически перешел мне, когда в 1928 году я приехала в Париж и поступила в «Русскую оперу Кузнецовой». Анна Редель затем с матерью уехала в Россию, вышла замуж за Хрусталева и, кажется, танцевала в цирке. А мать ее убили дома злодеи. Что стало с другой ученицей Фроман – Миклашевской, сказать не могу, а вот Ольга Орлова стала впоследствии прима-балериной в Загребе и прелестно танцевала». Среди загребских учениц Фроман была также и Мия Славенская (Корач), позднее ставшая прославленной американской балериной. Интересен факт, что начало выступлений Маргариты Фроман в Загребе совпало с трехмесячными гастролями там труппы Московского Художественного театра.

Изящная и красивая балерина, Маргарита Фроман была, без сомнения, необычайно одарена. Ольга Старк рассказывает: «Это был мой бог. Я ее обожала. У Маргариты Фроман была хорошая техника и масса экспрессии, лицо ее было очень одухотво-

ренным. Она восстановила весь загребский балет так же, как Серж Лифарь восстановил «Парижскую оперу». Так как она раньше была у Дягилева, то она знала многие балеты и восстановила их в Югославии. У нас тогда шли «Шахерезада», «Петрушка», «Лебединое озеро», «Сильфиды», и сама она танцевала во многих балетах. С братом своим она тоже делала «Щелкунчик», но это было уже без меня. Во всяком случае, потом, когда я сама уже работала в Париже и танцевала под руководством Фокина, я просто поражалась, насколько точно Фроман восстанавливала все балеты. Вместе с Фроман танцевали ее брат Макс и младший брат Валентин, тоже прекрасный танцовщик».

О постановке балета «Петрушка» писал А. Солодовников: «В балете «Петрушка», который в числе 28 других балетов поставила на сцене театра в Загребе М. Фроман, выступала вся семья: Балерина – Маргарита Фроман, Петрушка – Макс Фроман, Арап – Валентин Фроман; художником-декоратором был Павел Фроман, а соло на рояле в оркестре исполняла талантливая пианистка, лауреат Московской консерватории Ольга Фроман, сестра прима-балерины. После премьеры в Загребе в шутку говорили, что у нас в опере служит «династия» Фроман».

В 1932 году гостеприимная по отношению к русским Югославия дала Маргарите Фроман свое подданство. Работая в Загребе, Маргарита Фроман выезжала для постановок и в другие города. Так, еще в начале своей карьеры балерина ездила в 1921 и в 1923 годах в Чехословакию, в 1923 году по приглашению труппы Петра Владимирова – в Будапешт, в 1926 году – в Швейцарию и в турне по Польше. В одном из этих турне она солировала в труппе великой Анны Павловой.

С 1927 по 1930 год Фроман неоднократно гастролировала в Белграде, где в то время с успехом работали две русские балерины – Елена Полякова и Нина Кирсанова. В 1930 году Фроман танцевала с небольшой труппой в турне по Голландии и посетила Роттердам и Амстердам, а в 1935 году с группой в пять человек гастролировала в Софии.

Будучи необычайно музыкальным и талантливым балетмейстером, Маргарита Фроман поставила в Белграде с огромным успехом у публики и критиков «Конька-горбунка» Пуни, «Раймонду» Глазунова, «Жар-птицу» Стравинского, «Половецкие пляски» Бородина, «Петрушку» Стравинского, «Пряничное сердце» Барановича, «Охридскую легенду» Христича и другие балеты.

Хорошо знавшая Маргариту Фроман Ксения Грундт в газете «Русские новости» в 1970 году писала: «Она подняла хорватский балет на небывалую высоту, умело неся знамя русского искусства за границей. Она охотно брала в театр русских и, будучи по натуре очень доброй и отзывчивой, многим помогала».

Большим интернациональным успехом Фроман стала постановка балета Чайковского «Щелкунчик» на сцене прославленной оперы «Ла Скала» в декорациях и костюмах Александра Бенуа. Премьера балета состоялась 19 февраля 1938 года. Уцелевшие эскизы к этой постановке были распроданы в Лондоне в мае 1980 года в галерее «Хазлитт, Пуден и Фокс», но часть их все же сохранилась в музее семьи Бенуа в Петергофе. Они доносят до нас этот сладковато-пряный аромат рождественской сказки Гофмана, созданный волшебством таланта Фроман и Бенуа. Там же, в «Ла Скала», Маргарита Петровна поставила танцы в операх «Садко» и «Джоконда».

В 1941 году в Загребе Фроман отмечала 25-летний юбилей своей творческой деятельности. К этой дате она поставила оперу Пуччини «Манон Леско». В 1942 году Маргарита Фроман ставит «Фауста» Гуно и тогда же по приглашению Венской городской оперы она делает хореографию к «Фее кукол» Байера и танцы в опере «Виндзорские кумушки» Николаи. В 1947 году балерина была заслуженно награждена «Орденом труда» второй степени за постановку «Охридской легенды» в Белграде и затем, в 1949 году, балета «Ромео и Джульетта» в Загребе.

В статье о Фроман «Русская мысль» от 25 июня 1970 года приводила слова из адреса, преподнесенного в день празднования 30-летия творческой деятельности замечательной балерины: «Маргарита Фроман создала у нас балет, дала ему лучшие традиции, довела его до большой высоты... В день 30-летия ее деятельности мы гордимся ее славой».

В связи с вступлением Югославии на «путь социализма», приведший эту страну к полному краху, Маргарита Фроман была вынуждена эмигрировать в Америку. Поселившись в Бостоне, она продолжила свою педагогическую деятельность, став также и талантливым балетным критиком. До последних дней своей жизни Маргарита Петровна преподавала сначала в балетной студии своего брата Макса, а затем в консерватории в Хартфорде и в университете Сторс. 20 марта 1970 года после неудачного падения 73-летняя балерина скончалась в госпитале Бостона. Смерть ее потрясла тогда балетные круги Хорватии, Парижа и Америки.

Сегодня из семьи Фроман никого не осталось в живых. Младший брат балерины Валентин, рано уехав из Югославии, танцевал еще в труппе Анны Павловой, снимался в фильме с кинозвездой

Марикой Рекк и был партнером Валентины Блиновой. Старший брат Павел скончался в 1940 году от туберкулеза. Ольга, пианистка, и Максимилиан, педагог балетной школы, завершили свои жизни в Нью-Йорке. Но сегодня мы вспоминаем эту яркую и талантливую семью замечательной московской балерины Маргариты Петровны Фроман, шведки по отцу, по матери – русской. Жрицу Большого Искусства.

www.skladchina.com

ПЕЧАЛЬНАЯ МУЗА ТАНЦА. ОЛЬГА СПЕСИВЦЕВА

www.skladchina.com

Ольгу Спесивцеву принято считать таинственной загадкой русского балета. Вся долгая жизнь этой великой романтической балерины – словно перенесенная с подмостков сцены в явь полная драматизма история Жизели.

Ольга Александровна Спесивцева родилась 5 июля 1895 года в Ростове-на-Дону в семье уездного чиновника, певшего басовые партии в любительских спектаклях и в церковном хоре. Скончавшийся в возрасте 32 лет от туберкулеза отец оставил пятерых детей и супругу совершенно без средств к существованию. Братья и сестры Ольги выросли в приюте для детей артистов при доме ветеранов сцены в Петербурге. Анатолий, Зинаида, а затем и младшая Ольга были приняты в Театральное училище, а затем в 1910–1911 годах поступили в кордебалет

Мариинского театра. Знавшая Спесивцеву еще по училищу Алисия Вронская называет ее одной из лучших учениц, и к тому же она была замечательно сложенной. Критика отмечала ее выдающийся классический балетный дар еще в 1913 году. «Стройная и тоненькая, с высоким подъемом ноги, она танцует несколько жеманно и мечтательно, в старом стиле времен Тальони» – так описывал характер танца юной Спесивцевой критик Волынский.

После заметного успеха Спесивцевой в паре с Анатолием Обуховым в балете «Сказка белой ночи», поставленном педагогом балерины Лидией Куличевской, последовали ее первые сольные партии в Мариинском театре – в балетах «Раймонда», «Времена года» и «Лебединое озеро». Уже тогда талант и красота ее слились в неразрывное целое.

Завороженный даром молодой балерины с лицом печальной персиянки, Сергей Павлович Дягилев приглашает ее в свою труппу, с которой в октябре 1916 года в Нью-Йорке танцовщица дебютировала рядом с волшебником танца Вацлавом Нижинским в балетах «Призрак розы», «Спящая красавица» и «Сильфиды». Во время встречи уже в 1976 году с балетным историком Геннадием Шмаковым Ольга Спесивцева вспоминала свой дуэт с Нижинским: «Сидя в кресле, сквозь закрытые ресницы я видела летающую по сцене огромную тень Вацлава». Брат балерины Нины Тихоновой, критик Андрей Шайкевич писал об этих незабываемых гастролях: «Они танцевали вместе, и зрители не знали, за кем следить изумленным взором – за ним, пылким, легким, демоническим, или за нею, Спесивцевой, которая, как всегда в своих ролях, находилась у грани ирреального, нечеловеческого».

Таинственная и печальная муза танца, Спесивцева необычайно привлекала Дягилева, считавшего,

что по чистоте линий она превосходит саму Анну Павлову. Известно выражение великого импресарио, перефразировавшего Чекетти: «В мире появилось яблоко, его разрезали надвое, одна половина стала Павловой, вторая – Спесивцевой. Добавлю, что для меня Спесивцева та сторона, что была повернута к солнцу».

В начале 1917 года Ольга Спесивцева вернулась в Россию. Мариинский театр стремительно терял своих знаменитых танцовщиц. Почти все они эмигрировали, оставив еще недавно сиявшую талантами сцену в запустении. Начиная с 1918 года Спесивцевой достались ведущие роли репертуара. Подлинным триумфом балерины стала тогда ее «Эсмеральда».

Однако петроградский период жизни молодой танцовщицы оказался и омраченным ее опрометчивым, скорее всего, по наивности, слишком тесным сближением с представителями большевистской власти, что оставило роковой след в ее биографии, не лучшим образом отразившись на ее последующей жизни в эмиграции.

В ноябре 1921 года Ольга Спесивцева вновь появляется с труппой Дягилева в «Спящей красавице», на сей раз в Лондоне. Печально, но ни царственно-чарующие декорации Леона Бакста, ни блестящий состав исполнителей, включавший Трефилову, Егорову, Владимирова, Чекетти и Брианца, не спасли этой дорогостоящей постановки, совершенно разорившей труппу.

Снова оказавшись в России, в 1922–1924 годах Спесивцева создает ведущие партии в балетах «Дочь фараона», «Лебединое озеро», «Дон Кихот» и «Жизель». О ее танце в «Жизели» Волынский несколько витиевато, но в общем понятно писал: «Дух, плачущий о своих границах».

В 1924 году Спесивцеву приглашают в парижскую «Гранд-опера». И здесь она поражает балетный мир Франции трагичностью своей интерпретации образа Жизели. Другими ролями парижской поры были работы с Брониславой Нижинской, Иваном Хлюстиным и Джорджем Баланчиным. Новыми ее партнерами стали несравненный Сергей Лифарь и будущий ее биограф – Антон Долин, до конца своих дней заботившийся о ней.

После смерти Дягилева в 1929 году Ольга Спесивцева появляется то снова в «Гранд-опера» – у Лифаря, то в лондонском обществе «Камарго» с Долиным, то в Буэнос-Айресе, в театре «Колон» под руководством Фокина. Нигде не находя себе места, она как бы наполняла свои партии на сцене трагическим предчувствием собственной неотвратимо разворачивавшейся жизненной драмы.

В октябре 1934 года Ольга Спесивцева в качестве звезды труппы вдовца Анны Павловой Виктора Дандре появляется в Австралии. Жившая в Париже одна из участниц тех фатальных гастролей в Сиднее латвийская балерина Эльвира Роннэ сообщала мне об этом: «Спесивцева присоединилась к нашему турне в Сингапуре, приехав из Америки, где жил ее богатый покровитель, бизнесмен Леонард Браун. В программе Ольга танцевала «Паванну», держа свои прекрасные руки над головой, словно корону. Ноги – в кольцах с камнями. Затем, через остров Яву, мы приплыли в Австралию. После двух недель успешных гастролей в Сиднее в один прекрасный вечер Спесивцева не явилась на спектакль. Ее нигде нельзя было найти, ни в уборной, ни в театре, ни в отеле, ни на улице – нигде. Все страшно волновались, ходили и искали Спесивцеву. Вдруг к театру подъезжает такси, и шофер его сообщает, что нашел за городом рус-

скую даму, которая не знает, ни кто она, ни где она. Дамой этой, сидящей в такси, была Ольга Спесивцева. Спектакль начинался через полчаса – мы по-хорошему уговаривали Ольгу танцевать, но та наотрез отказалась. Тогда мы сразу переменили программу и танцевали уже без нее. Видавшие ее доктора признали Ольгу невменяемой. Спесивцева сошла с ума. Мы продолжали гастроли уже без нашей примы».

Позднее в Париже в 1935–1936 годах Спесивцева пыталась создать свою собственную компанию и репетировала «Лебединое озеро» в «Опера-комик», но в июле 1937 года навсегда покинула сцену после гастролей в Буэнос-Айресе.

Последним ударом, окончательно отделившим великую танцовщицу от реального мира, оказалось загадочное убийство на улице в 1942 году ее покровителя Леонарда Брауна. Вконец потерявшая рассудок балерина тайно прожила двадцать лет в госпитале для умалишенных под Нью-Йорком. Стараниями Антона Долина Спесивцева в 1963 году была переведена в Русский Толстовский дом, где она пришла в себя и даже время от времени общалась с журналистами и балетными профессионалами.

Ольга Спесивцева умерла 16 сентября 1991 года в возрасте 96 лет. Туманная звезда Северной Пальмиры, она унесла в мир иной секрет своего танца и своей жизни.

НАТАЛЬЯ ЭРН: «Я СЕБЯ ЧУВСТВУЮ РУССКОЙ»

www.sklad-china.com

Основательница балета в Парагвае Наталья Николаевна Эрн родилась в Тифлисе на Судебной улице 8 сентября 1912 года. Ее отец Николай Францевич Эрн был на турецком фронте, стал генералом в 36 лет и служил в генеральном штабе.

Генерал Эрн окончил кавалерийское училище в Елизаветграде и академию генерального штаба. Он командовал 18-м драгунским полком, а в Первую мировую войну был назначен командующим Русским экспедиционным корпусом во Франции, удостоен Георгиевского креста.

Ее матерью была Мария Давыдовна Викилова, пианистка, зеленоглазая красавица небольшого роста, элегантная и светская дама.

Родители ее имели хороший дом в Тифлисе. Свое детство Наталья, или Тала, как называли ее в семье,

провела в этом самом доме, расположенном в красивом центре Тифлиса, на Чавчавадзевской улице, выходящей прямо к величественному зданию оперного театра, построенного итальянским архитектором в неомавританском стиле. В Тифлисе в течение одного года с Талой занималась француженка, привившая ей любовь к французскому языку. В детстве Тала Эрн часто ездила в гости в Пятигорск и в Кисловодск к своей обрусевшей армянской бабушке по матери, которую очень любила.

Революция 1917 года застала семью также в Тифлисе. Генерал Эрн вступил в армию генерала Врангеля, с которым лично дружил и был в прекрасных отношениях, воевал в Гражданскую войну в Добровольческой армии. В те годы из России эвакуировалась за границу масса народа, так как люди боялись красных расстрелов, а в кавказских горах стреляли «зеленые».

Семья Эрн в Новороссийске жила в поезде, занимала отдельное купе. Считалось, что это совсем неплохо в обстановке полного неведения и ожидания скорой эвакуации. Тетя Талы работала тогда во французской миссии в Новороссийске же и помогала семье. Как раз во время эвакуации маленькая Тала чуть не потерялась в толпе на вокзале, когда поезд стал трогаться в 10 утра. Это событие было большим испытанием и переживанием для всей семьи.

Поезд, в котором ехала семья Эрн, прибыл в Екатеринодар, бывший перевалочным пунктом на долгом пути в эмиграцию для многих десятков тысяч русских беженцев. Из Екатеринодара в 1920 году семья перебралась в Новороссийск, а оттуда кораблем через Черное море в Сербию. Так в семь лет Тала Эрн вместе со своими родителями и братом покинула Россию навсегда. Правда, и в Пятигорске и в Тифлисе у Эрнов оставались родственники,

с которыми одно время они переписывались. А затем по просьбе боявшихся сталинских репрессий родственников переписка была прекращена.

В Югославском королевстве радушно приняли беженцев из дружественной православной России, и туда эвакуировали три корпуса русской армии и Харьковский институт, в который отдали учиться в первый класс семилетнюю Талу Эрн. Этот институт расположился в хорошеньком небольшом городке, называвшемся Новый Бичей, в здании венгерской школы. Дети из семей русских эмигрантов учились там по полдня по программам старой России, с опытными педагогами старой же формации. Это была настоящая русская школа за границей. Наставницей школы была бывшая смолянка Мария Александровна Нехлюдова, дама полная, настоящая русская аристократка. Закон Божий преподавал батюшка, который, со слов Талы Эрн, «любил чесать в ухе указкой». А математике обучал отставной русский офицер, который «любил затем эту же указку сосать». В одном классе с Талой Эрн в Новом Бичее училась Леночка Остен-Саксен. С ней Тала Эрн очень дружила и во время путешествий ездила в одном купе.

В Харьковском институте в Новом Бичее ставили и любительские спектакли, развившие у маленькой Талы любовь к театру, ставшему впоследствии делом ее жизни. В Харьковском институте давали специальные балетные уроки. Их проводила русская балерина Шишко-Перлова; на этих уроках Тала Эрн получила начальные знания балетного искусства.

Ученики в этом институте были членами общества «Сокол», много занимались гимнастикой, были стройными и подвижными.

Регентом институтского хора был господин Кобец, пожилой господин, и его со временем заме-

нил более молодой регент Оксанский, певший затем в хоре «Русской оперы Елисейских Полей» в Париже.

Тала Эрн росла шаловливой девочкой. Однажды во время ночного дежурства Веры Владимировны, институтской надзирательницы, все девочки притворились спящими. Надзирательница зашла в дортуар и увидела Талу Эрн в ночной рубашке и шляпе с полями стоящей у кроватки. Изумленная надзирательница услышала объяснение Талы: «Вера Владимировна, я жду трамвая!» Девочки очень веселились. Наталья Николаевна вспоминала: «Ко мне в школе очень хорошо относились, зная, что я дочь генерала генерального штаба, оттого что мы были из офицерского круга. Все это вселяло много уважения».

Попав в Югославию, генерал Николай Эрн преподавал в Юнкерском училище и во Втором кадетском корпусе. В то же Юнкерское училище отдали учиться брата Талы Бориса. Он в России учился в Донском и Крымском кадетских корпусах. По окончании военного училища Борис Эрн получил место управляющего магазином в Зимуне, районе Белграда. А Тала мечтала стать сестрой милосердия, чтобы помогать людям.

Друзьями семьи Эрн в Югославии были грузинский князь Язон Туманов, морской офицер, сыгравший впоследствии большую роль в судьбе Эрнов. Князь был женат на профессиональной пианистке и камерной певице Надежде Владимировне Чебовской, очень дружившей с мамой Талы, Марией Давыдовной Эрн. Княгиня Туманова в России была, что называется, «дамой из общества». Хорошо воспитанная, начитанная, приятная в общении. Именно князь Туманов посоветовал семье Эрн с детьми переехать из Югославии в Южную

Америку, где, казалось, у семьи будут большие возможности.

Югославские знакомые помогли достать денег на пароход до Бразилии, которая тогда, в 1925 году, переживала революцию, поэтому пассажирам пришлось сойти на берег не в Рио-де-Жанейро, а в Монтевидео – столице Уругвая.

Первой нашла себе работу в Монтевидео княгиня Надежда Владимировна Туманова, получившая место пианистки в немом кино: тогда профессия тапера была востребована во всем мире. А муж ее, князь Язон Туманов, был вынужден носить в порту багаж, чтобы прокормить семью. К счастью, другие русские офицеры-эмигранты, уже обосновавшиеся в Уругвае с начала 1920-х годов, пригласили князя Туманова и генерала Эрна работать на земле. То есть ее обрабатывать, что было очень трудно и маловыгодно в той стране.

В соседнем с Уругваем Парагвае уже обосновался раньше всех, в 1924 году, генерал Иван Тимофеевич Беляев. Николай Эрн был знакомым Беляева еще по службе в царской армии и по приглашению Беляева согласился переехать в Асунсьон, столицу Парагвая.

В белградской газете «Новое время» Иван Тимофеевич Беляев опубликовал статью с призывом ко всем, кто мечтает жить в стране, где он может считаться русским, создать там «Национальный очаг», чтобы сохранить детей от гибели и растления. Генерал Эрн стал одним из тех, кто, следуя этому призыву, перебрался в Асунсьон. Там ему сразу же предложили место преподавателя в военном училище по специальности «тактика», и генерал Беляев передал генералу Эрну свою кафедру фортификации. Лекции должны были читаться на испанском языке, на изучение которого генералу Эрну

было выделено две недели. Это было очень трудное время, и генерал Эрн даже чуть не застрелился с горя из-за трудностей преодоления языкового барьера, но, собрав всю волю, за две недели все-таки выучил испанский и стал прекрасным преподавателем, воспитавшим немало парагвайских офицеров в этом историческом здании колониальной архитектуры с патио в аркадах.

Со временем генерал Эрн продвинулся по службе и получил в Парагвае чин генерала-инспектора генерального штаба парагвайской армии. Его службу очень высоко оценил генерал Стресснер, долгие годы правивший Парагваем. С парагвайской армией связал свою судьбу и сын Николая Эрна лейтенант Борис Эрн.

Генерал Стресснер вообще хорошо относился к русским эмигрантам. Несколько улиц в Асунсьоне названы русскими именами – там есть улица Бутлерова, Касьянова, Кривошеина, Малютина, Блинова и Слазкина. Русским офицерам-эмигрантам давали паек. Много в Парагвае было и русских инженеров. В эту страну из Парижа перебрался барон Николай Аполлонович Типольт, работавший во французской столице в модном доме «Анар» князя Владимира Арбелова. А в России в свое время барон прославился как автор книги по геральдике российского дворянства. Жили русские беженцы поначалу в маленьком «русском доме», выделенном им правительством, а потом старались устраиваться сами, сообразуясь со своими возможностями.

Высокий, под два метра ростом, генерал Эрн пользовался большим авторитетом в русской колонии в Парагвае и возглавлял Южноамериканский отдел Российского общевоинского союза (РОВС), созданного в 1924 году Врангелем. В эти годы генерал Эрн стал собирать деньги на строительство православ-

ного храма Покрова Пресвятой Богородицы в Асунсьоне, так как русская община в Парагвае была довольно значительной в эти годы и требовала своего храма. Всего тридцать семей эмигрантов из России «скинулись» и построили красивый храм. На его постройке работал инженер Корсаков, бывший улан, женатый на парагвайке. Генерал Эрн первое время в церкви читал псалмы, сам подметал и убирал храм, помогал отцу Константину. Тогда в церкви всегда было много русских прихожан. В Парагвай привозили дважды большую русскую святыню – икону Курской Коренной Божией Матери. Она была даже в доме генерала Эрна в Асунсьоне, а Тала Эрн стояла перед ней на коленях.

С 14 лет маленькая Тала Эрн, певшая в Институте еще в Югославии, в Асунсьоне стала петь в церкви вместе с княгиней Тумановой. Тогда в Парагвай приехало много русских, и многие пели в церковном хоре. Тогда же и началась культурная жизнь русского Парагвая; даже ставили любительские спектакли на русском языке. Семья Эрн знала всех. Дружила с семьей русских эмигрантов Срывалиных, дочь которых Наталья Владимировна до сих пор живет в Асунсьоне и долгие годы владеет строительной фирмой «Наталья Срывалина и сыновья».

Княгиня Надежда Туманова, начавшая в Асунсьоне с преподавания вокала, решила устроить свой концерт вместе с ученицами и пригласила для участия в нем молоденькую Талу Эрн с «русским танцем» в боярском костюме и кокошнике, который она выучила еще в институте в Югославии. Концерт этот имел большой успех в асунсьонском обществе, и там полюбили княгиню Туманову, занявшую важное место в маленьком музыкальном мире парагвайской столицы. Ее называли «princesse

Nadine de Toumanoff», она председательствовала затем в Музыкальном обществе в Асунсьоне. У княгини Тумановой был очень приветливый характер, ее любили ученики, и она была хорошо воспитанной и элегантно одетой дамой.

А к Тале Эрн потянулись первые ученицы, мамы которых, увидев грациозный русский танец, попросили Талу учить их дочерей той же музыкальности и грации в движениях – «por que tenge su gracia». На том же концерте кто-то из русских исполнил танец вприсядку, и это имело большой успех, породив своеобразную моду в Парагвае на русские танцы.

Так в Асунсьоне родилась первая балетная студия под руководством Натальи Николаевны Эрн. Для этого была арендована студия на деньги родителей одной из учениц, аккомпанировала на уроках мама Талы, Мария Давыдовна. Занимались в студии около двадцати девочек, с которыми вскоре был поставлен первый балетный спектакль – маленькая детская сказочка. Затем балетная студия переехала в центр города, и жена одного из парагвайских министров выхлопотала целый домик для занятий балетной студии.

Для того чтобы узнать больше о классическом танце, Тала Эрн в 1930-е годы ездила заниматься балетом в Буэнос-Айрес в студию к русской балерине Наталье Микулиной, считавшейся балериной дягилевского балета. Она была приятным русским человеком. Жила одна в центре Буэнос-Айреса, где у нее была балетная студия с залом, прямо за которым находилась ее квартира. Тала Эрн занималась с ней по три недели или по месяцу. Наталья Микулина дала кроме балетных знаний Тале Эрн решимость продолжать вести балетную школу в Асунсьоне. Там же в Буэнос-Айресе в те годы балетную

студию держала конкурентка Микулиной Виктория Томина, с которой также занималась Тала Эрн. Но у нее не задержалась.

Во время Второй мировой войны из Шанхая в Парагвай приехала еще одна русская балерина, Агриппина Войтенко, которая тоже открыла школу балета. Так в Асунсьоне одно время работали две студии – Эрн и Войтенко. Обе воспитали первых парагвайских балерин. Одно время они встречались, и Тала Эрн приглашала на дни рождения к себе Агриппину Войтенко, но конкуренция между ними все-таки отражалась на отношениях. Некоторое время спустя Агриппина Войтенко покинула Асунсьон навсегда.

Любимой балериной, идеалом Талы Эрн была знаменитая «черная жемчужина русского балета» Тамара Владимировна Туманова. Во время гастролей в Асунсьоне она подарила Тале свои фотографии с автографом. Н.Н. Эрн вспоминает: «Мы обедали в Асунсьоне с Тамарой Тумановой, ужинали с ней дома. Она была прекрасна, элегантна и мила». В жизни Тамара Туманова была добрым человеком, с ней можно было хорошо поговорить. Публика в Асунсьоне ее горячо принимала, тем более что это была действительно большая балерина, посетившая Парагвай. А вот Русский балет полковника де Базиля, так долго гастролировавший по Южной Америке, так и не доехал до Парагвая.

Тала Эрн начала с учениками ставить первые балетные постановки; она видела подобные спектакли только в фильме «Ленинградский балет» и хотела перенести это в Парагвай. Так, в Асунсьоне была поставлена первая «Жизель», потом и «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта». Способным учеником Талы Эрн был Мигель Бонэн, теперешний директор парагвайского балета, одно время танце-

вавший в Шведском королевском балете. Так постепенно сложилась труппа профессионального парагвайского балета. В его истории имя Натальи Николаевны Эрн значится как имя основательницы этой труппы.

В 1930-е годы Наталья Николаевна вышла замуж за русского эмигранта Сергея Митрофановича Ретивова. Он был сыном доктора, а по матери имел родство с харьковскими фабрикантами тканей Жмудскими, из семьи которых вышла знаменитая создательница театральных и балетных костюмов Варвара Каринская, урожденная Жмудская. Сергей Митрофанович после эмиграции из России жил в Африке, потом учился на инженера в Чехословакии, а впоследствии попал в Парагвай. В этом браке у Натальи Николаевны Эрн-Ретивовой (как писали в Парагвае, Tala Ern de Retivoff) родились две дочери, Татьяна и Мария, одна из которых живет в столице Перу Лиме, а другая — в Мадриде. Сергей Митрофанович прожил недолгую жизнь, он скончался в возрасте 37 лет.

С возрастом Наталья Николаевна решила перебраться поближе к дочери Татьяне, в Лиму. Причиной этого стало и открывшееся у нее раковое заболевание. Она была прооперирована, в течение пяти лет за ней наблюдали врачи, и болезнь ушла. Балетную школу Натальи Николаевны Эрн стала вести за нее Тереза Капур, ставившая с учениками каждый год по балету.

Перу Наталья Николаевна называет «положительной страной», и эта страна тоже тесно связана с русским балетом за границей. Основателем балета в этой стране стал бывший солист труппы «Русского балета полковника де Базиля», характерный танцовщик Дмитрий Ростов. На старости лет он был регентом в хоре русской церкви в Лиме, а затем

уехал в Англию. Любимой подругой Натальи Николаевны в Перу стала русская эмигрантка, 84-летняя Таня Лигнау, настоящая русская дама с удивительной судьбой. Она в детстве жила в Манчьжурии, в Харбине. Ее отцом был француз, работавший на КВЖД. В конце 1930-х годов семья Лигнау вернулась на родину и поселилась в Воронеже. Там они начали работать, но продолжалось это недолго. Сперва был арестован и расстрелян Танин отец, объявленный врагом народа, а потом в северные лагеря была сослана ее мать; началась страшная лагерная жизнь в разных местах России.

Но вот началась Великая Отечественная война. Молодой австрияк из немецкой армии влюбился в Таню, оказавшуюся с мамой на занятой врагом территории, и отправил их в тихую Вену к своим родителям, чтобы переждать войну. Увы, Танино-го жениха убили на той войне, а семья родителей, узнав об этом, выгнала Таню и ее маму из дому. Они скитались в Германии, и добрая немка подобрала их на паперти церкви. Впоследствии Таня и ее мама перебрались в Перу, подальше от ужасных воспоминаний.

Теперь у Татьяны Лигнау две маленькие собачки, которые ее обожают, и она часто навещает Наталью Николаевну Эрн, которая в последние годы живет в Лиме, в старческом доме при католической клинике «Padre Louis Tessa». Ее комната чиста и уютна, украшена русскими иконами. Наталья Николаевна много читает. Она часто повторяет: «Я чувствую себя русской!»

www.skladchina.com

МУЖСКОЙ ВЗГЛЯД

www.skladchina.com

www.skladchina.com

ВОЛШЕБНИК ЭРТЕ

www.skladchina.com

«В Париж я влюблен с 1900 года, когда впервые попал туда на Всемирную выставку в возрасте семи лет с матерью и сестрой». Когда слышишь подобное из уст собеседника, кажется, что перелистываешь исторический роман. Или художественную энциклопедию. И это во многом именно так. Эрте, свидетель триумфов «Русских балетов», сотрудник Поля Пуаре и автор почти 20 тысяч рисунков и эскизов, сегодня с огромным пиететом упоминается во всех трудах по искусству XX века, его работы – украшение многих музеев и крупнейших частных коллекций мира. О нем написаны сотни статей и десятки книг. И как ни покажется это парадоксальным, Эрте, свободно говорящий на шести языках, впервые рассказал о себе на своем родном, русском.

«Лакей, одетый в ливрею в зеленую и белую полоску с черными атласными рукавами, открыл мне двери. Меня провели в огромную светлую комнату, где из всей мебели были большое бюро и стул, поставленный в самом центре на шахматно черно-белом мраморном полу. Стены были закрыты серо-белыми полосатыми занавесями. Вошел Эрте. Он был в широкой пижаме, отделанной горностаем. Огромный персидский кот выгнул спину. Величественный князь Урусов, одетый в халат из китайской парчи, следовал за ним. «Хотите посмотреть на мои эскизы?» – спросил Эрте и, подойдя к стене, потянул шнур, раздвинул длинные серо-белые шторы, показывая сотни обрамленных рисунков, развешанных строгими рядами.» – Писал о нем английский журнал в 1920-х годах.

Роман Петрович Тыртов – выходец из знатного татарского рода, более 200 лет беззаветно служившего русскому флоту. Отец будущего художника адмирал Тыртов был начальником Морского инженерного училища и мечтал о морской карьере для сына. Сын же интереса к кораблям и пушкам не проявил – с детства хотел рисовать. Вот что мне рассказал сам Роман Тыртов, взявший позднее, уже в Париже, себе псевдоним Эрте, составленный из его инициалов.

«Я начал рисовать в три года цветными карандашами и в шесть лет нарисовал свою первую модель. Это был эскиз вечернего платья для моей матери, который она отдала портнихе, и платье имело большой успех. Когда моя мать (урожденная Николенко) увидела, что мое увлечение рисованием серьезно, она представила меня знаменитому русскому живописцу Илье Ефимовичу Репину. Он похвалил стиль моих работ и дал мне мой первый урок рисования».

Позднее юный Роман Тыртов занимался в частном порядке с учеником Репина художником Лосевским.

И все же Париж, увиденный детскими глазами, не давал молодому человеку покоя. Он решил поселиться в этом городе во что бы то ни стало. Эрте рассказывает: «Когда я успешно окончил гимназию, отец предложил мне выбрать подарок, и, к неудовольствию моего отца, я попросил заграничный паспорт». Но, как известно, русские адмиралы слово держали, и в 1912 году юный Тыртов отправляется в Париж, в город, ставший его второй родиной.

Перед отъездом в Париж Роман Тыртов обратился в Санкт-Петербурге в редакцию известного тогда русского журнала мод «Дамский мир» и предложил свои услуги в качестве парижского корреспондента.

Итак, Париж, волшебный и манящий. Эрте попадает туда в эпоху самого расцвета русского влияния на этот город муз. У труппы Дягилева – триумф за триумфом. Русские танцовщицы и танцовщики, музыканты, хореографы владеют умами художественной интеллигенции 1910-х годов. Эрте становится свидетелем и участником этого. Он вспоминает: «Я присутствовал на трех скандалах с Вацлавом Нижинским. Впервые – на «Жизели» в Мариинском театре, еще в Петербурге, и далее дважды – уже будучи в Париже. Сначала на спектакле «Послеполуденный отдых фавна» и затем во время «Весны священной».

Все это было заманчиво и потрясало, но заботы о хлебе насущном заставляют молодого художника искать работу. Эрте рассказывает: «Я жил тогда очень скромно в меблированной квартире на rue des Acacias. Мой первый год в Париже был очень труден, к тому же хозяйке модного дома «Каролин» мои рисунки вовсе не понравились, и в один прекрасный день она мне заявила: «Молодой человек, занимайтесь в жизни чем угодно, но никогда

больше не пытайтесь стать художником по костюмам. У вас из этого ничего не получится». Высказав подобное, она выкинула в корзину мои эскизы».

Ох уж эти провидцы талантов! Сегодня дом «Каролин» не упоминают в своих работах даже самые дотошные историки парижских мод из дворца Галлиера, Эрте же стал всем известен. Далее произошло то, чего и следовало бы ожидать в подобных случаях. Ущемленный Эрте вытащил из корзины свои рисунки, положил их в конверт и отправил прямо великому диктатору мод Полю Пуаре. А на следующее утро Эрте в его меблированной комнате уже ждала телеграмма от самого мэтра.

Так Эрте поступил к Полю Пуаре. Сам стиль этого дома, навеянный восточной экзотикой бакстовской «Шахерезады», с ее мерцающими красками, камнями, перьями и мехами, импонировал Эрте. Вместе с художником Гектором Заморой он совершенствует свой стиль, и качество его рисунка постепенно становится тем, что теперь зовется стилем Эрте.

После закрытия дома Пуаре Эрте представляет свою самостоятельную коллекцию моделей, созданную с помощью первой портнихи от Пуаре. На пригласительных билетах этого показа была ссылка на бывшую принадлежность создателей дому Поля Пуаре. Сам этот факт послужил поводом для судебного процесса против Эрте, который Пуаре выиграл. Тем не менее и сегодня Эрте очень высоко ставит талант Поля Пуаре и называет его гениальным.

Во время Первой мировой войны Эрте снимает виллу в Монте-Карло и с помощью журнала «Харперс Базар» создает себе славу и в Америке. В январе 1915 года он опубликовал свою первую обложку к этому журналу и с той поры до 1936 года постоянно выполнял для этого издания рисунки моделей

и многочисленные цветные обложки. Директор издания «Харперс Базар» Уильям Херст так отзывался о художнике: «Чем бы был наш журнал без обложки Эрте?»

Стиль Эрте, разработанный художником в модных иллюстрациях и доведенный до своего апогея в его широко известном «Алфавите», неповторим. Совместно с другими талантливыми иллюстраторами, такими как Поль Ириб и Жорж Лепап, Эрте отразил в своих творениях саму суть стиля ар-деко. Модели Эрте необычайно оригинальны, и сегодня, перелистывая его модные иллюстрации, мы не перестаем поражаться изобретательности художника, его пониманию характера тканей и отделок, его пропорциям. Эрте рисовал дневные и вечерние женские туалеты, шляпы, украшения и иные всевозможные аксессуары.

Еще в начале своего парижского периода Эрте начинает работать и для сцены. Первыми его театральными костюмами были созданные в 1914 году для «Ревю де Сан-Сир». Затем он рисует костюмы для Маты Хари, выступавшей в спектакле «Минарет» в парижском театре «Ренессанс». Живя в Монте-Карло и будучи в гостях у княгини Тенишевой, Эрте познакомился с Сергеем Дягилевым, который предложил молодому, но известному уже художнику сделать костюмы к балету «Спящая красавица». Вот что говорил по этому поводу сам Эрте: «В 1922 году я с удовольствием принял от Дягилева предложение сотрудничать. Я тут же нарисовал два эскиза, а на следующий день получил телеграмму от импресарио, братьев Шубертов из Америки, с предложением выгодного контракта. Не зная, как поступить в подобной ситуации, я тут же отправился к Дягилеву, и он мне ответил: «Никогда от денег не отказывайся. Я сам-то никогда не отказываюсь».

Эрте выполнил несколько раз костюмы для великой Анны Павловой, в частности для ее известных балетных номеров «Гавот», «Дивертисмент», «Времена года». Иными словами, путь к славе был открыт. И когда в 1923 году Эрте выписал своих родителей из Советской России, его отец, адмирал Тыртов, признался: «Ты был прав, отправившись в Париж».

В двадцатых-тридцатых годах Эрте много работал в Америке. Он сотрудничал с известным нью-йоркским ревю Джорджа Уайта «Скандалы», работал в опере Чикаго и был первым парижским художником, приглашенным в Голливуд. Влияние Эрте на костюмы для кино в Америке было огромно в те годы. Он привнес в голливудские костюмерные дух парижских ателье мод, фантазию «Русских балетов» и искрящуюся театральность эстрадных ревю. Эрте рисовал костюмы беспо-

www.skladchina.com

добным звездам немого кино – Мэй Мюррей, Ален Прингл, Лилиан Гиш, Мэрион Дейвис, Паулин Старк и другим.

Во Франции Эрте успешно работал для различных эстрадных ревю, в числе которых знаменитое «Фоли-Бержер» и «Ба-та-клан», он изысканно одевал шоколадную Жозефину Беккер.

Начиная с 70-х годов, имя Эрте приобрело особую известность в связи с возникшим интересом ко всему, что было связано со стилем ар-деко и 1920–1930-ми годами. Многие рисунки Эрте той поры были переизданы и репродуцированы. Особую популярность приобрели его работы «Цифры» и «Алфавит». Выполненные еще в ранний период творчества художника, эти рисунки многократно переиздавались в Японии, Америке и Европе. Его афишами для ревю «Фоли-Бержер» заклеены стены парижского метро. В Америке рисунки

Эрте печатают на полотенцах, открытках, плакатах. Сегодня его тиражируют и размножают, превращая художника в настоящий поп-миф. На мой вопрос, над чем более всего нравится работать этому неутомимому артисту, он ответил: «Для сцены я больше всего люблю делать оперный костюм, балет меня больше сковывает».

В свои 96 лет Эрте проводит в своем доме в Булони под Парижем лишь полгода. Вчера Эрте был в Лондоне, послезавтра улетает в Америку, затем на Маврикий, где он ежегодно отдыхает. На море он плавает по четыре километра в день вместе со своей подругой кинозвездой Клодетт Кольбер. Свой последний спектакль он сделал в Лос-Анджелесе в 1988 году. В планах – серия скульптур на тему кошек. Эрте строен, словно юноша. Его квартира – смешение идей ар-деко и русского усадебного интерьера – живой музей. Светильники из кожи крокодилов, кресла, обитые пантерой, ампирные стулья красного дерева, книги 1910-х годов, купленные еще тогда, в первые парижские годы. Удивительный, талантливый соотечественник. Прекрасное здоровье. Счастливая судьба.

Через год после этого интервью знаменитого русского художника Романа Тыртова, известного под псевдонимом Эрте, не стало.

Во время своей поездки на остров Эрте внезапно заболел и был эвакуирован на частном самолете американских друзей в Париж, где и скончался.

Известный и почитаемый во всем мире русский художник, проживший в эмиграции 78 лет жизни, не удостоился при жизни признания на своей родине. В Советской России не было проведено ни одной его выставки, не было опубликовано о нем ни одной книги или статьи.

ДУХ ДИОРА

www.skladchina.com

Прошло шесть десятилетий со дня показа первой коллекции Дома Кристиана Диора, которую знаменитая Кармел Сноу, в те времена – главный редактор «Харперс Базар», окрестила «new look» – «новый образ». А публика назвала эту коллекцию «бомбой Диора».

Не многим домам моды, а если точнее – практически ни одному, не удавалось стать «классиком» прямо в день своего рождения. С Домом Кристиана Диора, распахнувшим свои двери на одной из элегантнейших парижских улиц – авеню Монтеня, произошло именно так. Есть дома старше, есть более молодые, но с могуществом имени «Кристиан Диор» тягаться невозможно. Диор – это символ: символ века, символ эпохи, символ женственности, наконец. В Каракасе или Риме, Токио или Сток-

гольме – везде при произнесении этого ставшего нарицательным имени перед глазами возникает Париж – залитый огнями ночной город, шикарные дамы, интригующие декольте, узкие талии, высокие каблуки, дурманящие ароматы – словом, все, что вечно, элегантно, изысканно и, увы, подчас недоступно многим.

Магия слова «Диор» сделала этот Дом синонимом элегантности высшего толка. Провозгласив линию и силуэт проводниками моды, Кристиан Диор смог научить женщин своей эпохи быть обворожительными без многословности (если считать, что мода тоже говорит – на своем языке). Оперировавший очень узкой цветовой гаммой, Диор был диктатором вкуса, «булавочным тираном», как назвали его современницы.

Кристиан Диор родился 21 января 1905 года в Гранвилле в семье промышленника. С детства он боготворил свою мать – элегантную чаровницу в стиле «бель эпок», сыгравшую огромную роль в становлении таланта будущего кутюрье. Ее образы наполняют коллекции Диора 1950. И именно от матери он перенял завороженное поклонение ландышу, незыблемому символу изысканной флоры ар-нуво, ставшему одним из неизменных атрибутов его будущей империи моды.

В годы юности Диор мечтал о дипломатической карьере, учился, путешествовал и обожал музеи. Вероятно, в истории искусства он и нашел квинтэссенцию линии, той самой знаменитой линии Диора, которая позже прославит его на весь мир. Духу же Диора было суждено родиться лишь после войны.

Его новое окружение, парижская богема 1920-х годов, увлекло юношу, который, к неудовольствию родителей, предпочел искусство дипломатической карьере. В 1928 году вместе с Жаном Болжаном

Диор открыл первую художественную галерею, а затем, в 1932-м, с Пьером Колем создал еще одну, уже в Париже. Там выставлялись многие знаменитые художники, среди них и друзья Диора – Сальвадор Дали и Кристиан Берар.

После продолжительной болезни в 1934 году Диор отправился долечиваться в Испанию, а вернувшись в Париж, впервые решил заняться иллюстрацией моды. Особенно хорошо у него получались эскизы шляпок – этого восхитительного дамского аксессуара, увы, навсегда изгнанного из повседневной моды низкими крышами современных автомобилей. Свои эскизы Диор продавал популярному в довоенном Париже дому «Аньес», несколько иллюстраций с трудом удалось сбыть журналу «Фигаро». Так более чем скромно начиналась карьера будущего великого кутюрье, покорителя континентов.

Собственно карьеру дизайнера Диор начал в 1939 году, получив свой первый ангажемент в качестве закройщика модного Дома Роббера Пиге (1898–1953), бывшего ассистента Поля Пуаре и истинного волшебника кроя, мастера конструирования линии, особенно преуспевшего в верхней одежде. Неудивительно, что кроме Диора в разное время у Пиге работали Пьер Бальмен, Юбер де Живанши и Марк Боан.

Вторая мировая война прерывает работу Диора, его призывают на службу во французскую армию. Отслужив год и возвратившись в Париж, Диор добивается места закройщика у Люсьена Лелонга (1889–1958), бывшего в те годы президентом парижского «Синдиката высокой моды». Неоспоримый мэтр элегантности, Люсьен Лелонг вторым браком был женат на княжне Наталье Палей, племяннице последнего русского императора, кото-

рая благодаря своей дивной красоте стала символом его Дома. Очевидно, от Лелонга Диор перенял искусство сочетания локальных цветов, мудрое отношение к текстильным фактурам и, что кажется особенно важным, эталон качества. Качество изделий Дома Диора. Дух Дома.

Работая у Лелонга, Диор создавал коллекции эпохи немецкой оккупации – широкие подкладные женские плечи (символ не только 1940-х, но и 1980-х, от которых, слава богу, нам удалось наконец избавиться), военизированные пояса и карманчики, короткие прямые юбки, туфли на пробковой или деревянной платформе, которым позавидовала бы и Кармен Миранда. И конечно, шляпы-тюрбаны а-ля Сара Леандер и шляпки-трапеции в духе Дины Дурбин. Изобретательность Диора, его идеи позволили ему выделиться и поближе узнать кухню модного бизнеса, что, несомненно, пригодилось ему в самом ближайшем будущем.

Вскоре после освобождения Парижа добрый приятель уже сорокалетнего Диора познакомил его с текстильным промышленником Марселем Буассаком, владельцем фирмы «Филипп и Гастон». Используя ткани и капитал Буассака, в октябре 1946 года Диор официально зарегистрировал собственную фирму. Но заговорили о Доме Диора только после первой коллекции, показанной в эпохальный день, 12 февраля 1947 года. Именно с этой даты начался отсчет моды нового, послевоенного времени. «Никому не известный 12 февраля, на следующий день – 13-го он стал притчей во языцех», – писали о Диоре современники. Первый показ произвел настоящий фурор, который довершила легендарная фраза Кармел Сноу: «Это настоящая революция, дорогой Кристиан, у ваших платьев совершенно «новый облик» (new look).

«New look» – так с легкой руки главного редактора «Харперс Базар» критики и окрестили линию Диора.

«Бомба Диора» разорвалась в чрезвычайно благоприятный момент. После окончания кровавой и изнурительной войны женщины всего мира ожидали какой-то новинки, созвучной времени. Диоровский силуэт в совершенстве отвечал этим требованиям.

Шедевром его первой коллекции, в которой нашли отражение все формулы классической элегантности 1950-х годов, стал знаменитый костюм «Бар», состоявший из приталенного, подчеркивающего грудь и ниспадающие плечи жакета из белой чесучи и расклешенной черной шерстяной юбки до икр. Именно этот костюм стал для многих женщин воплощением новой жизни. Тысячи портних и портных всего мира три следующих года копировали и тиражировали его как могли. Им восхищались. Его ненавидели. Толпы разгневанных американских домохозяек встречали протестами прибытие первой диоровской коллекции в Чикаго. На девушек в платьях нового силуэта с яростными криками нападали парижские консьержки. Слава и скандал родились одновременно. Дело в том, что «new look» был полной противоположностью военным силуэтам 1940-х, скрадывавшим и нивелировавшим женские фигуры благодаря подкладным плечикам. Диор потребовал забыть привычно висевший в шкафу облик войны. Теперь все свои сбережения женщины тратили на плиссированные юбки клеш, нейлоновые чулки со швом, модные туфли на шпильке, перчатки и шляпы.

Диор первым подчеркнул красоту женского торса, талию, а длиной своих широких юбок создал иллюзию некоего романтического флера. Кстати, одной из манекенщиц, представлявших эту триум-

фальную коллекцию, была княжна Татьяна Кропоткина-Кузьмина, представительница когорты русских красавиц, сиявших в те годы на парижском модном небосклоне. Следуя своей судьбе, она перешла к Диору от Люсьена Лелонга.

Предложенный в 1947 году ностальгический, женственный и романтический силуэт Диора задал тон всему модному рынку предстоявших 1950-х. Теперь, когда от этой даты нас отделяет шестьдесят лет, мы можем оглянуться и спросить: были ли силуэты Диора оригинальными и новаторскими? Безусловно, нет. Да он к этому никогда и не стремился. Он создал все победившую линию, став классиком в самом начале творческой карьеры. Сам кутюрье говорил: «Мы никогда ничего не изобретаем, мы всегда что-то заимствуем». Удивительно, но диоровский силуэт 1947 года, безусловно, напоминал платья, в которых уже за десять лет до этого изысканно страдала несравненно прекрасная Вивьен Ли в фильме «Унесенные ветром». Эта кассовая лента вышла в самом начале войны и обошла экраны мира. И какая женщина не мечтала стать чарующей Скарлет, надевая ее наряд, перефразированный Диором? В Большой моде конца 1930-х годов известны и другие примеры, например в коллекциях у Молине или Скиапарелли, когда силуэт, близкий к «new look», уже был создан, однако не прижился, изгнанный войной. Ностальгический романтизм конца 1930-х годов, взбудораженный историческими фильмами с Гретой Гарбо, Марлен Дитрих или Бетт Дейвис, был очень характерным штрихом довоенной моды, когда на вооружение брались элементы костюма Викторианской эпохи или гардероба императрицы Евгении. Диор развил эти идеи, дав им окончательные формы. Оттого он великий новатор и ретроград одновременно.

Мужской взгляд

Вводя в коллекции 1948–1953 годов нижние тюлевые юбки, корсеты, пояса – все то, что создавало строгий шарм наших мам и бабушек и от чего женщины пытались счастливо освободиться еще во времена Поля Пуаре и Шанель, Диор снова вернул старое в моду. В новую старую моду.

В первый же год существования «Дома Диора» еще одна русская девушка поступает к нему на службу и делает, таким образом, мировую карьеру. Кто из нас хотя бы раз в жизни не видел ее прекрасного лица с чуть раскосыми по-азиатски глазами, не сходившего в течение двух десятилетий со страниц журналов мод? Русская китаянка Алла Ильчун была не только символом коллекций, но и эталоном красоты. Именно из-за ее черных маньчжурских глаз модной стала «азиатская» подводка глаз в 1950-х годах. Иные ревнивые манекенщицы даже решались на пластические операции, чтоб хоть чем-то походить на Аллу.

Вот как Алла Ильчун описывала свой первый день у Диора: «Одна моя французская подруга, решив пойти наниматься к Диору дублершей, взяла меня с собой за компанию. Ожидая ее в вестибюле, я заметила, что занавески примерочных кабин то и дело раздвигались и любопытные взгляды обозревали меня с головы до пят. В конце концов мне надоели и эти взгляды, и само ожидание, и я решила подняться наверх, за пропавшей подругой. В этот самый момент некая дама сообщает мне, что Кристиан Диор чрезвычайно желает меня видеть. Нехотя я согласилась подняться на минуту. Меня завели в кабину, мигом стянули с меня мое платье, перечесали волосы на одну сторону наподобие большущей плюхи, подкрасили губы красной помадой, надели на меня новое платье и страшно неудобные туфли на шпильке и повели вниз, где во-

всю трудилась команда маляров в белых халатах. Ну вот, подумала я, разодели, как обезьяну, а потом привели в помещение к малярам. Как привели, так и увели, и Диора что-то я там не заметила. Потом та же дама сообщила мне: «Мадемуазель, вы ангажированы!».

«Но я уже даже прошла по конкурсу в Лидо, – заметила Алла. – И Диора-то я даже не видела». Дама рассмеялась: «Диор-то и был среди маляров, но с указкой в руке!»

Вряд ли предполагала Алла Ильчун, что, скрепя сердце по совету своей матери соглашаясь на эту работу, она останется в Доме Диора на 20 лет, будет работать в нем, как она выразилась в беседе со мной, «при трех режимах», то есть при Диоре, его преемнике Иве Сен-Лоране и следующем директоре Марке Боане?

Кристиан Диор обожал своих манекенщиц, баловал их, одевая их в жизни в свои платья. Алла Ильчун считала Диора своим вторым отцом, прощавшим ей проказы и шалости, когда та подсыпала прямо под нос противным клиенткам порошок для чихания.

Коллекции Диора 1950-х годов были необычайно популярны. Шляпы «Диор» делала румынка Брикар, а туфли, прозванные «хоть стой, хоть падай», испортившие ноги целого поколения женщин, так же, как и паркеты музеев всех стран, создавал знаменитейший Роже Вивье. Интересно, что уже с 1950-х годов вся гамма духов Диора – «Мисс Диор», «Диорелла», «Дориссимо» – была собственностью фирмы шампанского «Моет и Шандон».

Сегодня многие платья коллекций Диора хранятся в музеях Франции и США, а также в частных коллекциях. Маститыми покупательницами Диора были английская принцесса Маргарет и актриса

Лиз Тейлор; и та и другая часто выбирали платья с плеча Аллы Ильчун.

Ателье Дома Диора, прославившиеся изысканностью отделки салонов, мебелью в стиле Людовика XVI и серыми в белую полоску драпировками, работали первоклассно. Только за годы жизни основателя Дома, то есть в первые десять лет существования этой империи моды, они выпустили более 150 тысяч изделий под его маркой. Для каждой клиентки были созданы специальные манекены, хранящиеся теперь в Париже в музее Диора. Часто оперируя лишь тремя цветами – черным, белым и коричневым, Диор достигал в своих моделях невероятной гармонии пропорций и цвета.

В середине 1950-х годов ассистентом к Диору поступает юный Ив Сен-Лоран, именно здесь создававший свои первые модели. После внезапной смерти Диора в 1957 году Сен-Лорану было поручено руководство коллекциями Дома, а уже в 1958-м он поразил мир гениальным изобретением – силуэтом «трапеция» без талии, с более короткой юбкой. Париж вновь рукоплескал Диору. Однако следующая коллекция, 1959 года, была явной неудачей и стоила Сен-Лорану места. Он был призван в армию, а вместо него назначили Марка Боана, который руководил Домом около 30 лет – в три раза дольше, чем сам Диор. При Марке Боане «Дом Диора» одевал принцессу Грейс Монакскую, ее дочерей – Стефанию и Каролину, графиню Кристиану Брандолини, звезд кино Лесли Карон, Софи Лорен, Ингрид Бергман.

В течение некоторого времени с 1989 года компанию «Кристиан Диор», полностью принадлежащую вместе с «Живанши» и «Кристиан Лакруа» концерну «Луи Виттон–Моет–Хеннесси», возглавлял Джанфранко Ферре. Многие считают, что творения

Дух Диора

Ферре были лучшим из всего, что появлялось от имени Дома «Кристиан Диор» со времен его основателя. В каждом новом туалете, в каждом аксессуаре чувствовался дух Диора, стиль Диора. Та же красота и изысканность, та же утонченность. «Диор вернулся», – говорили после премьеры коллекции, вышедшей «из-под иглы» нового директора Дома. Уже на следующий день Ферре был отмечен высшей наградой в мире моды – «Золотым наперстком». В «Доме Диора» он проработал восемь лет, а в 1997 году неожиданно покинул прославленное здание на авеню Монтень. Джанфранко Ферре ушел от «Диор», чтобы вернуться к «Ферре».

После того как Ферре заявил о своем уходе, кому только ни прочили его место. И вот коллекции для Дома Диора стал делать Джон Гальяно, всего лишь год пробывший до этого главным стилистом «Живанши». Он дал этому респектабельному Дому второе дыхание. Продажи растут, бизнес процветает. А на показах в первом ряду – целая галерея звезд – от Николь Кидман и Деми Мур до Селин Дион и Кристин Скотт Томас.

Сегодня имя «Диор» – это символ, символ XX века, а возможно, и слава XXI? Дух Диора...

ОДЕВАВШИЙ КОРОЛЕВ. ПЬЕР БАЛЬМЕН

Мир Пьера Бальмена – это мир грез и фантазий, сновидений и желанной сказки, мир красоты, волшебства и той совершенно особой парижской элегантности, имя которой «Jolie Madame». Пленивший Париж 1950-х годов своими рафинированно-экзотическими вышивками, мехами и шелками, Бальмен стал, безусловно, эпохальной фигурой послевоенных лет, одним из главных соперников Кристиана Диора. Посвятив свою жизнь моде и костюмам, Бальмен создавал наряды, пленявшие цветом, отделкой, тканями, и, несмотря на многословность своих творений, всегда оставался проводником истинного парижского вкуса. Как автор восхитительных свадебных платьев для титулованных аристократок и знаменитых актрис, он привлек взоры всего мира в ту элегантную эпоху, когда женщина была

прежде всего дамой и предметом беспрекословного поклонения. Горячий поклонник искусства рококо, возрождавший традиции версальского вкуса эпохи Людовика XV, Бальмен в своих туалетах создал особый стиль аристократической роскоши и душистой элегантности. Слегка напудренный, пропитанный аурой томящих ароматов, стиль этот будто вырвался на волю из отделанных резными панелями салонов предместья Сен-Жермен, он был чем-то сродни драгоценным садовым цветам.

Женщина Бальмена – это Прекрасная Дама, чей образ возникает всякий раз, когда вы слышите шуршанье складок тугого шелка или муара «антик» в анфиладах комнат, где ее присутствие воспринимается как утренние капли росы на лепестках едва распустившихся роз. Тюль, органди, панбархат и гипюр, соединяясь вместе по велению талантливого художника, создавали творения, достойные лишь самых взыскательных клиенток. Королев моды. Королев мира.

Пьер Бальмен родился в понедельник, 18 мая 1914 года, в маленькой савойской деревушке Сен-Жан де Марьен в семье довольно известного в тех местах галантерейного торговца. Мать Пьера, урожденная Франсуаза Баллинари, в молодости слыла модницей, падкой до новинок из магазина «Парижские галереи», где одно время служила. В детстве, играя в куклы, Пьер одевал их в шелковые лоскутки, а сам любил наряжаться в театральные костюмы стиля Людовика XVI или в платья с фижмами. В доме его родителей была гостиная рококо и спальня в похожем стиле, популярном в буржуазных семьях начала века. Эстетические пристрастия родителей оказали большое влияние на вкусы Пьера, поскольку именно этому стилю он всегда отдавал предпочтение.

Семь лет Пьер провел в интернате, где впервые осознал мечту своей жизни. Он хотел одевать, создавать чудеса, быть творцом женской элегантности. Юношеское знакомство с Мадлен Преме, дочерью хозяйки известного в двадцатые годы модного дома, а также с мадам Бекер, директором парижского Дома «Бернар», окончательно определили его выбор. Но мать Пьера настояла, чтобы сын закончил архитектурную школу – эта профессия казалась ей наиболее перспективной для ребенка, тяга к искусству которого была столь явной.

В 1933 году, приехав в Париж, девятнадцатилетний Бальмен стал работать у архитектора Анри Шевалье, известного своими постройками на Колониальной выставке в 1931 году. Бальмен снимал маленькую комнатку в университетском городке, напротив парка Монсури. Париж поразил его, восхитил и пленил навсегда. Неслучайно Бальмен стал именно парижским кутюрье. В двадцать лет он получил первую настоящую работу – заказ на театральные костюмы для кабаре «Лидо» на Елисейских Полях. Увы, это были лишь эскизы, зато пресс-атташе «Лидо» рекомендовал Пьера в дом известного тогда модельера Роббера Пиге. Правда, Бальмен смог продать ему лишь три рисунка. Но судьба улыбнулась Пьеру. В 1934 году он поступил ассистентом к ирландцу Молине, прославившемуся строгостью линий созданных им силуэтов и тем, что никогда не употреблял черного цвета в своих творениях. Одной из ведущих манекенщиц у Молине была русская красавица с глазами прозрачней воды, графиня Лиза Граббе, в замужестве княгиня Белосельская-Белозерская. Бальмен вспоминал, как графиня-манекенщица, встречая в салонах Молине царственную клиентку, принцессу Марину Греческую, наполовину Романову, склонялась

перед ней в глубоком придворном реверансе. В ответ, следуя традициям Зимнего дворца, будущая герцогиня Кентская, сама одно время работавшая манекеном, целовала графиню в лоб.

Рафинированный стиль дома «Молине», его обтянутые серым шелком салоны, приказчицы в жемчужных ожерельях и эксклюзивная клиентура стали первой и очень эффективной школой Бальмена. Школой вкуса и школой жизни. Молине был знаменит своими приемами, ужинами с безукоризненно сервированным столом. Страсть к роскоши домашнего уюта, продуманного и аристократичного одновременно, осталась у Бальмена до последних дней его жизни.

В 1939 году Бальмен начал работать в Доме Люсьена Лелонга, чья репутация в те времена была беспрекословной. Эту работу прервала Вторая мировая война. Бальмен вернулся в деревню к матери, где впервые познакомился со знаменитой Гертрудой Стайн. В эпоху оккупации Лелонг, бывший в то время президентом Синдиката Высокой моды, решил вновь открыть свой дом. В 1941 году он пригласил на работу двух талантливых молодых стилистов – Кристиана Диора и Пьера Бальмена. Именно тогда началась эпоха их дружбы-вражды. Творчество Бальмена и Диора военных лет, их идеи, взгляды на жизнь и любовь были так схожи, что одно время они даже мечтали создать общий дом моды. Этой мечте не суждено было осуществиться, зато им удалось создать единую моду – моду 1950-х. В конце войны, ища место для будущего ателье, Бальмен случайно набрел на здание на улице Франциска Первого, недалеко от авеню Монтень, совсем рядом с домом, где некогда великая княгиня Мария Павловна устроила свое знаменитое на весь мир ателье вышивки «Китмир». Свой дом моды

Бальмен основал на деньги матери, а его первой клиенткой в 1943 году стала принцесса д'Эсслинг, заказавшая молодому кутюрье нечто «в стиле Молине, но более доступное по цене». 12 октября 1945 года Бальмен показал первую коллекцию, которую компаньонка Гертруды Стайн Адис Толкас назвала «новым французским стилем». Коллекция включала брючные ансамбли, узкие вечерние платья и широкие – для коктейлей. Бальмен показал модели, определившие стиль дома на много лет вперед.

Первый шаг был сделан – его заметили. Дом привлек взоры сразу нескольких титулованных клиенток: у Бальмена начали одеваться принцессы Радзивил, де Брой, Полиньяк; герцогини Кентская и Виндзорская заказывали ему свои туалеты. Тогда же Бальмен дебютировал как создатель сценических костюмов – в театре «Атене» он сделал платья для пьесы Жироду «Безумная из Шайо» и пьесы Мольера «Школа женщин». Позже Бальмен много и разнообразно работал для сцены; делал костюмы для двух актрис русского происхождения – Наташи Пари и Веры Корень, одевал таких прославленных звезд, как Бриджит Бардо, Ава Гарднер, Марлен Дитрих, Мишель Морган, Жозефина Беккер, Сид Чарисс, Сильвия Монфор и Кетрин Хепберн.

Бальмен никогда не был закройщиком. Он не накалывал свои модели на манекенах. Он рисовал. И его эскизы становились отправной точкой определенного стиля тех лет. Дела дома шли в гору. Пьер начал включать в коллекции меха: каракуль, норку, но особенно – мех экзотического колониального леопарда. Европа переживала эпоху сафари. Леопардовая отделка и аксессуары – муфты, горжетки и береты – стали визитной карточкой Дома Бальмена.

В 1947 году он решает выпустить свои первые духи: «Элизе 64–83», названием которых стал телефонный номер его дома моды. Но главный успех пришелся на созданные в 1949 году духи «Жоли Мадам» с восточно-цветочным ароматом, ставшим на долгие годы символом Дома Бальмена.

В начале 1950-х годов в Доме Бальмена работали знаменитые манекенщицы: Пралин, Мари-Терез, Соня, Женевьев, Полет, польская баронесса Данита Данжель. Шефом «кабины манекенов» служила русская эмигрантка Ариана Толоконникова. В 1948 году ассистентом к Бальмену поступил молодой датчанин, Эрик Мортинсен, ставший впоследствии не только правой рукой кутюрье, но и продолжателем его дела. В начале 1950-х годов в течение трех лет на Бальмена работал юный Карл Лагерфельд.

Карьера Бальмена неразрывно связана с кино. В 1950–1960-х годы киностудии по обе стороны океана использовали его костюмы в десятках фильмов. Международный триумф позволил Бальмену в 1949 году открыть магазин в Нью-Йорке, а в 1952-м в Каракасе. Успех в Южной Америке был неоспорим – его восхитительные создания покорили Лиму, Сантьяго и Буэнос-Айрес. Ему по праву принадлежал титул «одевающий королев» – клиентками Бальмена были бывшая королева Югославии Александра, бывшая королева Италии Мария-Жозефина, королева Бельгии Паола, королева Таиланда Сприкит, императрица Японии Нагако, принцессы Лихтенштейна и Люксембурга.

Реализуя невостребованный талант архитектора, Бальмен начал коллекционировать загородные резиденции. Помимо великолепной квартиры в Париже, с собранием статуэток «танагра», он владел виллой в Марокко, домами во Франции и на остро-

ве Эльба, постренными для него итальянским архитектором Леонардо Риеччи. Любитель ужинов, приемов и балов, Бальмен был истинным светским львом. До сих пор в Париже помнят его на балу у маркиза де Куэваса в камзоле а-ля XVIII век, сшитом в мастерских Дома Бальмена.

Ранняя смерть кутюрье 29 июня 1982 года прервала эту замечательную карьеру. Похороненный на родине, в Савойе, Бальмен остался жить в имени своего дома, руководство которым перешло к Эрику Мортинсену. Близкий друг Элизабет Тейлор, Джины Лоллобриджиды, Ингрид Бергман и Софии Лорен, Мортинсен руководил домом до 1992 года, когда был вынужден покинуть его, перейдя на работу к Жан-Луи Шереру из-за разногласий с новым владельцем «Бальмена» Аланом Шевалье.

Место Мортинсена занял дизайнер Оскар де ля Рента, с 1993 года работавший у Баленсиага. Оскар де ля Рента родился в Доминиканской Республике и добился громкого успеха в США, особенно среди богатых кубинских эмигрантов. В каком-то смысле он является продолжателем традиций Бальмена: его коллекции отличают чистота формы, качество шитья и абсолютный вкус цветовой гаммы. Теперешние создания «Бальмен» свидетельствуют о высокой культуре работы дома, где цитирование прошлого – символ великих традиций. Как-то Шанель сказала: «Лишь не обладающие памятью уверены в своей оригинальности».

ЖИВОПИСЕЦ МОДЫ ЛУИ ФЕРО

www.skladchina.com

Немногим парижским домам большой моды удалось так хорошо сохранить свое творческое лицо, как это сделал Дом Луи Феро, начавший свое дело в Париже в 1960 году.

Первый успех пришел к создателю этого дома в 1955 году, когда Бриджит Бардо зашла в его магазин и купила легкое летнее платьице из белого пике. «За ней по пятам шли фотографы и журналисты, – вспоминал Луи Феро. – В течение недели каждая женщина на Лазурном берегу купила у меня такое же маленькое белое платье. Мы продали около 500 таких платьев всего за несколько дней».

Однако подлинной причиной долговечного успеха Дома Феро в бушующем море парижского от-кутюр является, несомненно, сама личность его основателя. Начавший с небольшого модного бутика в Кан-

нах, Луи Феро «поднялся в Париж», как говорят во французской провинции, и выбрал для своего дома и магазина очень выгодное и престижное место – на рю Фобур Сен-Оноре, как раз напротив Елисейского дворца – резиденции французских президентов. Феро занял свое место в мире моды, конструируя яркие, графические модели – от консервативных костюмов до платьев с кружевами в испанском стиле. Его магазин хоть и небольшой, но всегда оставался заметным – в первую очередь своими вещами, цвета и рисунок которых стали торговой маркой, неповторимым лицом дома.

Сам Луи Феро был замечательным художником-колористом. Возможно, что он даже видел себя больше живописцем, чем создателем мод. Он автор многочисленных ярких полотен. Все они фигуративны и навеяны образами эпохи, которая наложила такой огромный отпечаток на характер его работ. Эпоха эта стоит на стыке дягилевских «Русских сезонов» с их колористическим многоцветьем и зарождавшегося ар-деко 1920-х годов. Все цвета, характерные для вкусов 1909–1922 годов, вписываются в его коллекции. Вовсе неслучайно, что наибольшего успеха его дом достиг именно в 1970-е годы, когда ретро, проведенное в моду через голливудские фильмы тех лет («Кабаре», «Смерь на Ниле», «Великий Гетсби», «Убийство в Восточном экспрессе»), стало символом пост-хиппистской эпохи.

Не будет большим секретом, если я открою имя кумира и вдохновителя творчества Луи Феро – знаменитого венского художника 1900–1910-х годов Густава Климта. Когда приходилось смотреть на дефиле Дома Феро, казалось всегда, что весь венский «Бельведер» с его роскошной коллекцией Климта приехал на подиум. То орнамент сецессиона, то ромбы «Венских ателье» Йозефа Хоффмана,

то дамы из кафе «Хавелка». Стеклярус, бисер и шитье, притом шитье такое, что невольно приходят на память работы ателье вышивок «Китмир» в Париже 1925 года.

В 1983 году родная сестра красавицы баронессы де Монтескье, тогдашней моей близкой приятельницы, – импресарио Сойо Грэхем Стюарт сделала мне протекцию в Дом Луи Феро, где требовался историк моды для описания и консервации коллекции моделей этого дома, оставшихся от прошлых лет. Я был любезно встречен семьей Феро, что меня крайне удивило, так как обычно создатели моды по известной причине семей не имеют. Тогда молодых русских в Париже было совсем мало, и к нам существовало совершенно особенное отношение – смесь интереса, страха и благоговения. Теперь, увы, не осталось ни первого, ни второго, ни третьего. Я захватил с собой папку с моими театральными рисунками и эскизами, которые с любопытством рассматривали супруга и дочь Феро. «Это как раз в стиле наших платков и фуляров», – уверяли они. А я, окрыленный неожиданными комплиментами, уже видел себя за столом бюро, окнами смотрящего на президентский сад, рисующим знаменитые платки Луи Феро.

Наконец появился и сам хозяин, как мне тогда казалось, очень пожилой, и повел меня к себе в квартиру, расположенную прямо над собственным магазином. Дома в этом старинном районе Парижа очень узкие и маленькие. Идем по лестницам и тесным переходам сквозь анфиладу маленьких комнат с низкими потолками и деревянными балками VII века. Приступки, опять ступеньки. Мебель поздняя, викторианская, провинциальная, южная. Помню фаянсовые кувшины, миски, и, наконец, вот он – многоуважаемый шкаф, набитый до отказа

бисерными платьями Дома Феро, от которых шел непередаваемый запах терпких духов, оставшийся от старых показов. Это-то мне и предстояло описать. Я с интересом рассматривал те чудеса парижской элегантности и вкуса, которые мне, новичку из России, казались в тот час настоящим волшебством.

У Феро я так и не поработал. Мы не сошлись в цене. Но встречу эту с его домом, которая имела продолжение, я запомнил навсегда. В 1985 году я выпустил свой первый спектакль вне Франции – «Дикий мед» по чеховскому «Платонову» в Национальном театре Исландии, в Рейкьявике. Именно там, в Исландии, я узнал о ближайшей сотруднице «Дома Феро», исландке Хельге Бьёрнсон, ведущей его стилистке в течение двадцати лет. Хельга Бьёрнсон для Исландии, население которой всего 250 тысяч человек, была незаходящей звездой на модном небосклоне. Тот факт, что она так долго и так успешно создавала модели и аксессуары для Дома Луи Феро, приводил исландцев в языческий трепет и наполнял их невообразимой гордостью. Неудивительно, что вещи от «Луи Феро» продавались в самом роскошном бутике Рейкьявика, ведь в них было нечто свое, исландское, кровное. Никто в Исландии тогда не мог тягаться славой с Хельгой. Именно в Национальном театре Исландии, уже в 1988 году, когда я создавал костюмы к опере Оффенбаха «Сказки Гофмана», я и познакомился с Хельгой Бьёрнсон, стилисткой Дома Луи Феро. Ранее она искала контакт лишь с моим ассистентом, Патриком Левеком, шившим для меня в Париже и Техасе. Она расспрашивала его о секретах театральных костюмов, которые мы, увы, по телефону не разглашали. Хельге были поручены костюмы к «Мизантропу» Мольера. Решенные в духе комедии дель арте, они поразили меня ее собст-

венным отождествлением со стилем Луи Феро. Более «Феро», чем Хельга, придумать было нельзя. Аппликации, выкладки шнуром, блестящие поверхности – они были модой, но не театром, подиумом, а не сценой.

Феро отошел от дел в 1995 году, после того как у него обнаружилась болезнь Альцгеймера. Делами дома стали руководить его единственная дочь Кики, жена Зизи и коллеги.

Луи Феро скончался у себя дома в Париже 28 декабря 1999 года в возрасте 79 лет.

www.sklad-china.com

ПЕРЕЛИВЧАТЫЙ ТАЛАНТ ДЖАННИ ВЕРСАЧЕ

www.skladchina.com

Он прожил бурную, стремительную жизнь, и еще при жизни его называли гением моды XX века.

Смерть от руки убийцы подстерегла Джанни у ворот его собственной флоридской виллы 15 июля 1997 года. В этот день трагически оборвалась жизнь художника, с именем которого так тесно связана итальянская и мировая мода последней четверти ушедшего тысячелетия. Настоящий художник византийских страстей, Джанни Версаче за короткое время добился того, чего иные творцы моды не бывают способны сделать за всю жизнь. Его пример стал легендой. Его имя – символ огромной империи моды и красоты, а талант – переливчатый, словно отблески венецианской мозаики на стенах собора Святого Марка.

Сын провинциальной портнихи Франчески из Реджио ди Калабрия, Джанни Версаче родился

в 1946 году и получил первые уроки шитья от своей матери. В возрасте 23 лет он отправился ночным поездом в Милан для работы в мире моды, а в 1978 году создал свою первую коллекцию прет-а-порте. Восьмидесятые годы, с их страстью к экзальтированному шику, вуайеризму и сногсшибательному блеску стали той благодатной почвой, на которой произросло и получило мировое признание творчество Джанни Версаче.

Империя Версаче ко дню смерти своего короля владела в разных странах мира триста одним бутиком его имени и капиталом, исчислявшимся 900 миллионами долларов. Лучшие манекенщицы Вселенной: Наоми Кэмпбелл, Линда Евангелиста, Клаудиа Шиффер, Надя Ауэрман – снимались в его рекламах и дефилировали на его показах. Звезды мирового шоу-бизнеса – Мадонна, Принц, Стинг и Элтон Джон были в числе его близких друзей. Быть рядом с Версаче, носить платье его марки, аксессуар с его именем считалось пределом мечтаний, символом высшего статуса в обществе. Никогда не скрывавший своих сексуальных привязанностей, Джанни Версаче сделал эротизм нормой современной моды. Соблазн – не греховным, а почти духовным действом человеческого общества. Его страсть к коже, золоту, ярчайшим сочетаниям провоцировала глаз, ставила под сомнение благочестие и создала особый вид «сексуального гламура». В России его тоже обожали. Стиль Версаче, узнаваемый издалека, пришелся как раз по вкусу новому поколению денежных русских, так как в большой степени его венецианско-византийский вкус в какой-то мере перекликался с красками и величием русского имперского стиля. По-своему – восточного, по-особенному – царского.

Джанни Версаче одинаково успешно руководил своими коллекциями моды, так же как и дизайном

своих многочисленных поместий и резиденций. Их интерьеры отчасти перекликались с татаро-бухарским вкусом танцовщика Рудольфа Нуреева. Коллекционер искусства мирового масштаба, Джанни Версаче собрал лишь в одной своей пятиэтажной нью-йоркской резиденции восемнадцать полотен Пикассо. Его миланский барочный дворец XVII века поражал роскошью отделки и изысканностью старинной мебели. Прибавьте к этому его трехэтажную очаровательную виллу с садом на озере Комо, ставшую печально известной виллу в Майами-Бич да еще несколько более мелких владений – и вот перед вами набросок портрета этого удивительного человека. Версаче жил не один. Свои резиденции он делил со своим аргентинским другом сердца Антонио д'Амико, своим старшим братом Санто, экстравагантной младшей сестрой Донателлой и четырьмя племянниками. Почти вся семья была вовлечена в огромный семейный бизнес. Санто занимался финансовыми делами этого процветающего дома, а Донателла была автором и создателем моделей молодежной линии «Версус». После смерти основателя дело перешло в руки брата и сестры.

Версаче создавал моду, аксессуары для интерьеров, парфюмерию. Но этого было мало. Его удивительное сердце требовало еще большей отдачи, и увлеченный балетом великого хореографа нашего времени Мориса Бежара, Версаче начал создавать также и балетные костюмы. Около десяти балетов было создано ими совместно. Вспоминаю, как в конце 1980-х годов Бежар представил в парижском Дворце конгрессов свою программу «Воспоминания о Санкт-Петербурге» в костюмах Версаче. Город на Неве назывался тогда еще Ленинградом, и Бежар предвосхитил своим балетом исторические перемены.

Связь Бежара с Россией берет свое начало в его молодости, когда молодой танцовщик, поменявший свою фамилию в честь актрисы Бежар, музы Мольера, брал уроки балета у несравненной петербургской примы Любови Егоровой, в замужестве княгини Трубецкой, и у талантливого Александра Волынина. Работа Бежара с Нуреевым и Плисецкой еще более приблизила великого маэстро к России, и его выбор Джанни Версаче в качестве создателя именно русских костюмов был точен и неслучаен. Огромные вышитые кринолины от Версаче, которые так умело использовал в своей хореографии балетмейстер, были новинкой 1980-х годов. От них веяло вятской игрушкой, композициями Судейкина и женскими фигурами Кустодиева. Образ России, царственной и по-народному нарядной, удался Версаче на славу. Известный русский киноактер парижских экранов Александр Арбат добавлял своим появлением на сцене ощущение русскости, яркой правды, услышанной в музыке и увиденной в костюмах.

Версаче был необычайно щедр с танцовщиками труппы балета Бежара в Лозанне. За некоторое время до премьеры он присылал из Италии большой фургон своих созданий, предназначенных для бутиков, и Бежар вместе с танцовщиками сам выбирал подходящие костюмы. А можно ли забыть работу Версаче для балета в память Фредди Меркьюри? Триумфом и кульминацией работы Версаче для Бежара явился балет «Барокко бельканто», показанный за год до смерти художника во Флоренции, в великолепном саду Боболи дворца Питти – резиденции князей Медичи. Для Бежара были созданы трико с геометрическим рисунком кубистского толка. Целая армия красавцев-манекенщиков была привезена на выстроенную в саду летнюю сцену.

Они выглядели греческими статуями рядом с подвижными и пластичными телами танцовщиц и танцовщиков. Наоми Кэмпбелл исполняла роль Дивы и была единодушно отмечена критиками.

Театральность была в крови у Версаче. Организация его шоу, дразнящие воображение тела манекенщиц были превращены в вереницу сценических образов. Помнится великолепный предпоследний показ Версаче в парижском отеле «Ритц». Тогда Джанни выбрал темой Испанию и искал своего вдохновения на Иберийском полуострове. Вся его очень интересная и тактично созданная коллекция была полна образами испанских и латиноамериканских женщин. Синтезируя испанский период живописи Пикассо, дягилевские балеты и портрет первой жены Пабло, русской балерины Ольги Хохловой, Версаче тогда умело выкроил совсем новое из совсем старого. Его ностальгические и театральные формы скорее 1930-х годов показали кутюр в своей обыденности, кутюр на каждый день, если, конечно, такое бывает. Испанские мотивы были подчеркнуты рубашками с декольте до пояса, красно-испанскими, красно-кровавыми. Это была настоящая Испания в своем театрализованном провинциализме.

Убийцей Версаче оказался 27-летний психически больной человек, уже совершивший ранее четыре убийства на гомосексуальной почве. В прошлом успешный и эффектный жиголо, вскоре после совершенного убийства Версаче он был найден мертвым на яхте возле Майами. Его смерть была объявлена самоубийством. Как объясняла американская полиция, безумец охотился за знаменитостями, и Версаче был одним из них. Таинственная история...

РОДНОЕ

www.skladchina.com

www.skladchina.com

МОЙ ПАПА

www.skladchina.com

Мой папа был замечательным человеком, большим художником и вечным тружеником. Искусство было для него смыслом, а не средством жизни. Он был художником искренним и плодотворным. Начав свою творческую карьеру в качестве театрального художника, оформил около трехсот спектаклей на сценах больших и малых. Он любил театр, как любят его лишь святые, одухотворенные создания. Отдавая свое сердце русскому драматическому театру в 1930–1980-е годы, мой папа прошел через множество стилей работы, методов оформления сценического пространства. Соединив в своем творчестве Запад и Восток, Север и Юг, он сумел зрительно воплотить себя в многочисленных стилях. От конструктивизма к реалистическому повествованию, от диапроекции до поворотного круга, от павильон-

ной конструкции к сценической живописи – папа в совершенстве овладел всеми секретами сцены, которую знал как свои пять пальцев, и ТЕАТР отплатил ему успехом, аплодисментами и славой.

Нет в искусстве ничего более эфемерного, нежели театральное зрелище. Сотни и тысячи людей порой мечтают хоть одним глазком увидеть на сцене творящееся артистами, режиссером и художником волшебство. Но вот тают огни рампы... Закрывают занавес, пустеет зал, и лишь иллюзорное воспоминание об увиденном остается жить с нами. Покуда мы дышим! Когда же пробивает наш час земной, мы уходим вместе с нашим поколением, и о спектакле остаются лишь восторженные воспоминания современников, стопка пожелтевших фотографий, несколько выцветших костюмов и в лучшем случае что-то из реквизита.

«Театр – это живое искусство», – часто говорил папа. Всегда памятуя об этом, он воссоздал в безликой социалистической стране особый тип театральных декораций, истоки традиций которых уходят в глубь XIX века. Он обожал Россию и ее замечательное, великое прошлое. И он сумел передать современникам эту любовь к людям и их одеждам, изысканным интерьерам, усадебной и столичной архитектуре и поэтичным пейзажам России XIX века и заставил зрителей своих спектаклей любить ушедшее время и страдать о нем. И вот его трепетные прочтения Гоголя, Тургенева, Островского, Достоевского, Толстого, Чехова и Горького стали хрестоматийными и непревзойденными. Секрет его таланта хранился, на мой взгляд, в той замечательной большой и традиционной русской культуре, которую передали ему по наследству его родители. Воспитанием, примером и поощрением.

Мой папа

Мой папа был совершенным продуктом царской эпохи. Он родился 11 января 1911 года (29 декабря 1910 года по старому стилю) в Самаре в семье статского советника и инспектора императорского судоходства по Волжскому и Симбирскому бассейнам Павла Петровича Васильева. Одновременно мой дед занимал должность начальника судоходного надзора на участке от Сызрани до Симбирска. Моя бабушка Нина Александровна была дочерью тульского генерала, героя Плевны, изобретателя нового вида ружья для царской армии, отставного надворного советника Александра Павловича Брызжева, скончавшегося в 1908 году. Нина Александровна родилась 13 июня 1884 года в Одессе и была близка морю, духу портовой жизни.

Родители моего папы были честными и добрыми людьми, влюбленными в искусство театра. Они венчались 16 июля 1907 года в Севастополе, на Корабельной стороне, где прошло детство моей бабушки. Поручителями (эквивалент современных свидетелей) с дедушкиной стороны были коллежские секретари Борис Евгеньевич Раздольский и Владимир Иоаннович Фомин, а со стороны бабушки – врач Александр Александрович Козловский и потомственный дворянин Станислав Иоаннович Годецкий.

Ко времени переезда в Самару, в 1910 году, моему деду было 34 года. Он родился в Мотовиловке под Киевом в 1875 году, жил с семьей в Казатине и учился в Киевском университете, на юридическом отделении. В Самаре многое привлекало его – казенный колесный белый однотрубный пароход «Александр», значительное жалованье, казенная же дача «Пост» на Волге с большим домом, службами, фруктовым садом и огородом, купальней и лодками.

Родное

Предком моего папы был знаменитый морской министр Екатерины Великой Василий Яковлевич Чичагов. Дедушка, Павел Петрович Васильев, был сыном дворянки Ольги Васильевны Чичаговой, воспитанницы Киевского сиротского института, жившей в Воронеже, потом в Москве и на Украине и скончавшейся от чахотки в Ментоне, возле Монте- Карло в 1892 году. Ее отцом был генерал Чичагов, а мужем – Петр Петрович Васильев, ревизор движения на императорских железных дорогах.

Наш род Васильевых берет свое начало от семьи купцов второй гильдии – от почетного гражданина Коломны Петра Павловича Васильева, бывшего начальником 1-го отделения по движению Московско-Курской железной дороги в 1869–1874 годах. Ольга Васильевна Чичагова венчалась с моим прадедушкой в Туле в 1869 году, там они и начали свою семейную жизнь. У них было шесть детей. Старший, Алексей Петрович, родился в 1870 году, второй, Георгий Петрович, – в 1873-м. Мой дедушка, Павел Петрович, родился в 1875 году, его сестра Наталья Петровна – в 1877-м, Екатерина Петровна (впоследствии – супруга художника Михаила Нестерова) – в 1879 году; а последней была Ольга Петровна, родившаяся в 1886 году. Вся эта большая семья жила в собственном особняке в Казатине, на Украине. Овдовев, Петр Петрович вышел в отставку в 1907 году и переехал жить в Умань.

Мой дедушка, Павел Петрович Васильев, окончил Морской корпус в Петербурге, некоторое время служил в военном флоте и вышел в отставку по семейным обстоятельствам. В свободное время он увлекался пением, был драматическим тенором-любителем с голосом редкой красоты и силы. Он был регентом хора в Самарской женской гимна-

зии, а бабушка принимала участие в любительских спектаклях. Ее излюбленным жанром была мелодекламация, столь модная в эпоху модерна, с ней она выступала на благотворительных концертах, публичных вечерах, в госпиталях, о чем свидетельствуют программки, сохраненные семьей. Бабушка часто репетировала дома при закрытых дверях – и дети запомнили это. Запомнили и то, что «рожденный ползать летать не может».

Чтение было любимым занятием в доме Васильевых, где религиозно уважали русский язык и литературу, боготворили книгу. Бабушка учила своих детей читать и писать задолго до школы, помогала запоминать стихи и молитвы, чтобы знать их на память. Обучала петь «Боже, царя храни!». Впоследствии папа учил этому старинному гимну и меня, а когда я ребенком сказал, что мелодия очень трудна, папа ответил: «Не трудная, а народная, для русского народа сочиненная!» В семье Васильевых был культ Дома Романовых, об этом пишет мой дядя в своих воспоминаниях. В январе 1913 года детей возили смотреть иллюминацию по поводу 300-летия Царского Дома.

Бабушка водила детей в самарский театр – и в зал и за кулисы. А его здание с башнями в псевдорусском стиле, в красно-белых шашечках, увенчанных изящными флюгерами (творение архитектора Чичагова), – великолепные ворота в тот волшебный мир, куда вошли и мой папа, и мой дядя. Куда вошел и я сам. И вот поворот судьбы – в этом театре потом будет работать художником мой папа, а главным режиссером, с 1938 по 1943 год, – мой дядя.

Жили Васильевы в Самаре в отличной большой и уютной квартире на Предтеченской улице, в доме 46, на втором этаже, квартира 7. В этот волжский город дед получил назначение после Крон-

штадта, где жил он на Новой улице, в доме Морозовой, и откуда уехал в 1910 году.

К нашему счастью, и дом в Самаре, и квартира деда пережили революцию и остались целы до сегодняшнего дня. Это краснокирпичный дом в виде терема псевдорусской постройки, с острыми башенками на крыше, которые часто потом появлялись в папиных сценических декорациях – то в «Снегурочке» в Большом, то в «Человеке, который смеется» в Малом театре.

Как часто увиденное раз в детстве западает нам в подсознание, и непроизвольно мы ищем это видение, когда уже становимся взрослыми. Боковая стена этого здания до сих пор хранит остатки старинной рекламы товарищества «Треугольник», производившего резиновые изделия в начале XX века. Об этой рекламе мне папа часто в моем детстве рассказывал. По этому знаку мне и удалось найти дорогое моему сердцу здание в Самаре, уже после кончины папы в 1990 году. Это было в середине 1995 года, когда меня пригласили в Самарский академический театр оперы и балета из Парижа для переговоров относительно оформления оперы «Сказки Гофмана», так и не увидевшей света рампы.

Эта большая семикомнатная квартира с окнами на улицу и во двор теперь нищая коммуналка. Подъезд заколочен, люди ходят по черной лестнице для прислуги, через кухню. Меня сразу не хотели впускать, потом сжалились и позволили. Я тотчас узнал квартиру по чертежам и планам, которые рисовали мне мой папа и его старшая сестра Ирина Павловна Васильева, родившаяся в 1909 году и запомнившая больше. Время и рушит, и хранит одновременно – выборочно, по своему усмотрению. В прихожей той квартиры в 1910-е годы стояла клетка с большим попугаем, серым, но говорливым. Как

часто папа в своих спектаклях или живописных работах рисовал попугаев. Запали они, эти чудные птицы, в его детскую память. В кабинете деда был большой кожаный диван, шведский шкаф для вновь переплетенных книг русской классики из приложений к «Ниве» и балкон на улицу – туда дед по-пластунски выполз, когда начались беспорядки на Предтеченской улице. А папа маленьким ребенком запомнил самосуд. Соседа из дома напротив выволокла на улицу толпа пьяной черни, разгромившей винную лавку на углу, и била ногами, пока он не превратился в красное месиво. И папа рассказывал мне в детстве об этих ужасах революции. Он помнил, как в феврале 1917 года вдруг стали снимать больших золоченых двуглавых орлов с аптеки, находившейся на первом этаже под квартирой Васильевых. Знали ли они, невежды, что в 1990-е им придется их вновь ковать и золотить?

Музыка жила в доме Васильевых. В большой зале с красивой и стильной мебелью конца XIX века, обтянутой гладким золотистым штофом, стояло пианино. Лежал горчичного цвета ковер, и стояли в вазах цветы, больше всего – гиацинты, любимые цветы бабушки. Это была музыкальная гостиная. Там играла бабушка, пел дед, который даже прошел пробу в Большой театр. Там учились музыке дети. Стоит ли удивляться, что сестра папы Ирина стала пианисткой и вышла замуж за хормейстера, профессора Московской консерватории Серафима Константиновича Казанского? Потом шла спальня родителей с венским креслом-качалкой и детская – с тремя кроватками для Пети, Иры и Шуры. Когда я зашел в детскую, потолок которой уже почти совсем обвалился, то взял оттуда и привез моей тете Ире, сестре папы, кусок штукатурки ее детства. Как она радовалась! Наш род очень сентиментален,

и это прекрасно. Вхождение в театр началось для папы в этой детской спаленке. Там его старший брат Петя, родившийся в 1908 году и ставший впоследствии замечательным театральным режиссером, начал ставить впервые детские спектакли. Инсценировали они рассказ Тургенева «Бежин луг». Вешали занавесочку на окна, из настольной лампы, прикрытой красной бумагой, делали костер в ночном... И мне передалось это, наверное, генетически. Я ведь не знал всего этого до последнего времени, пока не прочел воспоминаний о детстве в Самаре моего дяди, Петра Павловича Васильева. Я тоже в детстве играл в театр и строил декорации из диванных подушек и костюмы из маминых шалей. Удивительная вещь – генетическая память. Дети играли в шарады, устраивали карнавалы на Масленицу и «издавали» журнал «Детские грезы», в который моя бабушка написала им пожелание: «Любите искусство!» Ах, как любили его у нас в семье!

В детской в Самаре стояла и игрушечная лошадка-качалка. Когда в 1917 году пришли большевики с обыском, в нее через отверстие, куда вставлялся хвост, были спрятаны мамины драгоценности. При обыске ничего не нашли. А папа мой перед уходом большевиков заявил им смело: «Я вам никогда не скажу, что в лошадке спрятано!»

Ванна у Васильевых была большая, на львиных лапах, и папа львов ставил потом в декорациях – я помню это по эскизам к «Провинциалке», хранящимся у меня в Париже, по «Сказке о девочке-неудаче» в театре Моссовета, где папа долгое время был главным художником, при Юрии Александровиче Завадском. При кухне – комната для кухарки и ледник, доживший на своем старом месте до конца XX века! Ну не чудо ли?!

Мой папа

Семья Васильевых состояла из шести человек, а работал только Павел Петрович Васильев, и этого было достаточно, чтобы всех содержать, а детям бабушка для домашнего образования брала еще и бонну.

По ту сторону коридора шла большая столовая, где пили чай и обедали, справляли Рождество и Пасху, Троицу, Масленицу, Крещение, Ивана Купала, Петра и Павла. Потом – бабушкина комната с чуланом, куда Иру посадили на карантин, когда она заболела. Бабушка, вдова тульского генерала, Акилина Павловна Брызжева, была строгих «викторианских» правил, но замечательная «скопидомка», великая кулинарка. На старости лет она стала просвирницей в Предтеченской церкви в конце той улицы, где жили Васильевы, а до того была просвирницей Корабельского прихода в Севастополе. Бабушка Акилина была педантична в чтении газет, которые читала от корки до корки – включая все объявления, любила варить варенье. Она получала пенсию в шесть рублей, но часто ездила на извозчике и привозила внукам булочки с маком и изюмом. Хватало, значит!

Наступало лето – дачное время, когда все окна в квартире белили мелом, чтобы вещи не выгорали. Летом дети с родителями и бабушкой уезжали на казенную дачу на «Барбашину поляну» на Волге возле Самары, которую почему-то большевики нелепо переименовали в «Поляну Фрунзе». У меня сохранилось много фотографий тех дачных дней, когда к Васильевым приезжала сестра деда – изящная и кокетливая петербургская красавица, пианистка Ольга Петровна Васильева. Она была старейшей в нашем роду, которых я когда бы то ни было встречал в моей жизни, и родилась в 1886 году,

а с 1935 года жила в Саратове. Первым браком она вышла замуж за скрипача Дрябина, а вторым – за тенора Дягилевских сезонов в Лондоне Ивана Поликарповича Варфоломеева, впоследствии оперного режиссера и художественного руководителя Оперного театра при Железнодорожном собрании в Харбине. Театр и музыка, как видите, были сродни Васильевым.

У моего деда было всего три сестры, почти чеховский сюжет, и все они вышли замуж за удивительных людей. Тетка моего отца Наталья Петровна Васильева была в первом браке за офицером Хлевинским, а во втором – за хирургом-остеопатом Александром Александровичем Козловским. Он лечил ноги царевичу Алексею, а потом, в 1916 году, был хирургом в ставке государя в Могилеве. Сын от этого брака Саша Козловский, кузен папы, стал известным джазменом в оркестре Клавдии Шульженко.

Третья сестра породнилась с миром большого искусства, выйдя замуж в 1903 году за замечательного художника Михаила Васильевича Нестерова. Он писал ее неоднократно, и в Третьяковской галерее есть огромный великолепный масляный портрет Екатерины Петровны Васильевой в белой блузке в горошек с рукавами жиго. А у меня есть фотография ее в том же туалете во время позирования. Много других ее портретов находится в музее Нестерова в Уфе. Таким образом, мой папа стал племянником Нестерова, хоть родство было и не по крови, а по браку. Дочь Екатерины Петровны и Михаила Васильевича, кузина папы Наталья Михайловна Нестерова недавно скончалась в Москве. Она в свою очередь была замужем за Федором Сергеевичем Булгаковым, сыном знаменитого русского религиозного философа, отца Сергия Булгако-

ва, высланного во Францию Ильичом за ненадобностью таковых в Стране Советов.

После большевистского переворота Васильевы, собрав ценные вещи, но оставив пианино, мебель и книги, следы которых я ищу в Самаре, бежали за Волгу, в Уфу, потом на Урал, в Екатеринбург, далее в Сибирь, к Колчаку, в Омск, в Новониколаевск, но замерзли в пути и остались в Красноярске, находившемся в руках белых. Весной 1919 года Васильевы двинулись назад в Европу с Белой армией, но дальше Омска не добрались. Потом скитались в тобольской тайге по великим сибирским рекам. Дома своего в Самаре они уже больше не видели. По окончании Гражданской войны остались в 1920 году в Красноярске. Там правили Советы, и там впервые арестовали моего деда. Бабушка добилась его освобождения. В Красноярске в статисты городского театра поступил мой дядя.

Дед, специалист по лоции рек и автор книги на эту тему, поступил на советскую службу в отдел водного транспорта НКПС в Киеве, чтобы прокормить семью. Но чуть появилась оказия, семья перебралась в 1922 году в Москву, в коммуналку в Орликовом переулке, дом 2, квартира 12, на 8-м этаже, с видом на Сухареву башню, разрушенную в 1920-е го-ды. В Москве папа учился в 41-й школе, которой прошел семь ступеней – так тогда назывались классы – и поступил в Художественное училище имени 1905 года. Мой папа, по совету своего дяди, Михаила Нестерова, стал художником. А дед мой поступил на службу в Народный комиссариат путей сообщения, где работал в управлении водного транспорта. Дедушку Павла Петровича вновь арестовали зимой 1931 года, осудили на три года как «врага народа» и «бывшего статского советника» и отправили в мордовский лагерь «Потьму»,

а затем на строительство Беломорско-Балтийского канала. Это было страшное время травли русской интеллигенции большевиками. Семья, тяжело переживая этот арест, добилась через председательницу Красного Креста Е. Пешкову свидания с ним в Бутырке. Провели перед этим бессонную ночь на асфальте перед тюрьмой. Потом, узнав о вокзале, с которого пойдет этап заключенных, бросились туда в надежде хотя бы одним глазком взглянуть на него.

Весной 1933 года раздавленная несчастьем бабушка приняла яд и умерла в страшных мучениях как раз в тот день, когда деда после хлопот Пешковой освободили за «ударный труд» на лесоповале, и он приехал в Москву. Дедушка скончался от неизлечимой болезни, будучи в ссылке в Костроме, и даже неизвестно, где находится его могила. Впоследствии дедушку реабилитировали «за отсутствием состава преступления». Мои папа и мама, недавно скончавшаяся Татьяна Ильинична Гулевич, никогда не вступали в коммунистическую партию. Я эмигрировал из СССР во Францию в 1982 году. Следует ли объяснять более подробно – почему? Мы простили большевикам унижения, но не забыли их.

После долгого восьмилетнего перерыва, подорвавшего здоровье моих родителей, и кончины моего папы от инсульта в 1990 году меня вновь стали впускать в Россию. Теперь я тут знаменитость! Телевидение, газеты, журналы... По нашему с мамой решению мы подарили Самарскому художественному музею более тысячи предметов из собрания моего папы, народного художника России, члена-корреспондента Академии художеств, на сумму более полумиллиона долларов. Там же теперь хранится и содержимое его мастерской на Фрунзенской набережной в Москве. Музей Самары собирается

открыть постоянную экспозицию работ Александра Павловича Васильева; будут выставлены также и мои театральные эскизы. Для этого музея выделили бывший особняк купца-лесоторговца Н.С. Иванцова, так как коммуналку на Предтеченской оказалось очень трудно расселить, потому что жильцы, узнав о хлопотах по созданию музея, стали разводиться, чтобы получить больше квартир. Постоянная, я надеюсь, экспозиция была открыта с большой помпой, под звуки духового оркестра на улице Фрунзе (бывшей Саратовской), в доме № 106, в субботу, 11 июня 2005 года, при стечении большого народа.

Я тоже пошел по стопам папы и оформил более ста постановок в 25 странах мира. Яблоко от яблони недалеко падает! Даже оформил два балета – «Спящую красавицу» и «Лебединое озеро» в Самаре. Тут же шестой год я провожу осенью. Вот уже несколько лет я привожу «Поволжские сезоны Александра Васильева» – это конкурсы моды и театрального костюма. В Самаре уже прошли две большие выставки работ моего папы. В Художественном музее часто бывают выставки, посвященные нашей семье или моим коллекциям. А на доме, где жили Васильевы, теперь мемориальная доска, к которой я приношу цветы всякий раз, когда бываю в Самаре.

«ТРЕЛЬ СОЛОВЬЯ В ОПРАВЕ ФАБЕРЖЕ». О МАМЕ

www.skladchina.com

Моя мама была русской актрисой. России, ее театру и Москве она посвятила всю свою прекрасную, поэтичную жизнь. Мама родилась в 1924 году в Белоруссии, в Гомельском крае, где ее родители отдыхали на даче – дед был страстным охотником. С младенчества и до четырехлетнего возраста мама жила в Гомеле, где ее мама работала врачом в родильном доме. Затем училась в Москве и отдала этому городу свою жизнь.

Она была неудержимым жизнелюбом. А в жизни нашей, суетной и банальной, быту она предпочла Высокое. И этим Высоким было для нее искусство, театр – храм, которому она служила, который она боготворила, жрицей, весталкой которого она была.

Бабушка моя Мария Рылова родилась в 1892 году в деревне Карачи Вятской губернии. Шести недель

от роду она потеряла своего отца и была отдана на воспитание в семью адвоката Игнатовича. Окончила двухклассное сельское училище, а затем училась в женской гимназии в городе Малмыже Вятской губернии. По окончании гимназии в 1911 году бабушка проработала год учительницей в сельской школе. Затем, в 1913 году, поступила на медицинский факультет Высших женских курсов в Москве. В Первую мировую войну бабушка ушла сестрой милосердия на фронт. У мамы сохранились фотографии – бабушка в платье сестры милосердия с красным крестом на фартуке. В 1919 году бабушка служила врачом эвакогоспиталя, а уже в мирное время поступила в аспирантуру. Будучи доктором-гинекологом, Мария Григорьевна служила старшим инспектором управления родильных домов и женских консультаций Министерства здравоохранения и принимала участие в создании в СССР первых женских консультаций, за что получила ордена Ленина и «Знак почета».

Дедушка, инженер лесного ведомства, Илья Герасимович Гулевич был родом из Молодечно в Западной Белоруссии. Дворянский род Гулевичей происходит из Великого княжества Литовского, откуда в начале XVI века они переселились на Волынщину. В 1980-х годах, встретив своих родственников во французском городке Монталимар, мама узнала подробнее об общих предках. Так, в XIX веке один из Гулевичей, генерал-майор, был помещиком на Брянщине, владельцем замечательного ампирного дворца в Мирковых Утах, доныне сохранившегося. Другой Гулевич отличился в Отечественную войну 1812 года, и его портрет висит в галерее героев в Эрмитаже. Одна из очень дальних маминых родственниц, графиня Толстая, урожденная Гулевич, была даже гостьей на знаменитом балу 1903 года

в Зимнем дворце, где все костюмы – императора и императрицы включая – были боярскими. Герб рода Гулевичей – щит с вилами, над которым расположена рыцарская нога, создан, очевидно, в XVI веке.

Дед мой по маме, Илья Герасимович, – потомок бедной ветви этого старинного шляхетского рода. Его родители имели четырех детей и жили скромно, но сумели дать им хорошее образование.

Часть семьи Гулевичей, не вынеся невзгод большевистской революции, подалась на Восток, в Сибирь, затем в Благовещенск. Оттуда в Харбин, Шанхай и в Австралию, где до сих пор у нас несколько десятков родственников, причем некоторые на маму и внешне похожи. Я встречал их во время моей работы на этом континенте, а мама, увы, никого из них не видала, только слыхом слыхивала о них.

Дед Илья Герасимович вырос в Вильно, где его старший брат Митя был инженером, а потом и казначеем железной дороги. Вместе построили дом в предместье Вильно Павильнисе. Оно располагается напротив горы Бельмонт, окрещенной так Наполеоном во время кампании 1812 года, когда его армия разбила там бивуак. Выбрали братья Гулевичи для дома просторное имение помещика Миллера, называвшееся «Кривой погурек», купили частями землю и стали строить деревянную усадьбу в стиле классических дач чеховского времени – с большим вишневым садом. Двухэтажный дом с застекленной верандой, воздушным мостиком на второй этаж, уютной ковровой и бамбуковой мебелью, с кружевными ламбрекенами, с Брокгаузом и Ефроном, с печками, одну из которой Гулевичи прозвали «Черной Салли» из-за темных ее изразцов в стиле сецессион, был построен между 1906 и 1912 годами. Может, из этого дома произросло пристрас-

тие мамы к стилю модерн, которому она оставалась верна всю свою жизнь. В духе начала века она предпочитала сиреневый, серый, фисташковый и коричневый цвета, даже носила особенную прическу с пучком на затылке, как тогда было модно.

Супруга брата дедушки, Мария Андреевна Ященко-Гулевич, была преподавательницей женской гимназии в Ковно. Тетя Маруся стала для мамы любимой тетушкой, а для меня – единственной из бабушек, которую я знал. Она пекла хворост, пироги с брусникой и раскладывала пасьянсы – особенно «Могилу Наполеона», глядя при этом занятии через окна низенькой верандочки в цветах на наполеоновскую гору Бельмонт. И мама полюбила на всю жизнь пасьянсы, предпочитая всему их множеству ту же «Могилу Наполеона», а также «Шифрованную телеграмму» и «Дам в плену».

Проводя мои летние месяцы в детстве с мамой в фамильном имении в Литве, я наслушался преданий о прошлом, вошел в уклад стародавней жизни с прислугой и садом, ощутил всю прелесть старинного поместья, чудом сохранившегося в советскую эпоху, вероятно, оттого, что поздно Виленский край вошел в состав громадного СССР.

Мой дед учился в Варшавском военном училище, был офицером императорской армии и служил в 1910-е годы в Майкопе на Северном Кавказе по лесному ведомству. Во время Первой мировой войны дедушка встретил на фронте мою бабушку, и в канун революции они обвенчались и очутились в Москве, где воспитывалась моя бабушка.

После революции, когда Виленский край отошел к Польше, нашим соседом по имению был маршал Пилсудский. Рядом же, в имении Маркучай, до 1906 года жил младший сын великого русского поэта Григорий Александрович Пушкин со своей су-

пругой, виленской помещицей Варварой Мельниковой. Григорий и Варвара Пушкины часто принимали в своем просторном доме маминого дядю Дмитрия Гулевича с супругой. Подумать только – мама моя находилась на расстоянии двух рукопожатий от самого Пушкина. Это наложило на всю ее жизнь поэтический отпечаток: поэзию она обожествляла, Пушкина знала наизусть. Мне трудно оценить, что же больше всего мама любила – цветы или поэзию?

Наше имение в Павильнисе, законно возвращенное ныне семье Гулевичей, славилось лучшими розами в крае. Дом и сейчас, как прежде, утопает в зарослях столетней сирени и жасмина. Огромные липы создают живую изгородь нижнему саду. Свою версию зимнего сада мама пыталась создать и в московской квартире на Фрунзенской набережной, выращивая всевозможные сорта южноафриканских фиалок, восковой плющ и замечательные вьющиеся растения.

После революции у дедушки и бабушки Гулевичей родился первый ребенок – Дима, старший на несколько лет брат мамы. Он стал полковником, большим спортсменом, судьей и тренером ЦСКА по дзюдо. Единственная дочь его, Елена Хлевинская, – академик и хозяйка Школы бизнеса и экономики.

Дедушка Илья Герасимович Гулевич очень тяготился большевистским режимом и дважды пытался бежать из Страны Советов в Польшу – то северным путем, то через Маньчжурию. Правда, из этого ничего не вышло.

Мама жила маленькой девочкой в Москве 1920-х годов в Лефортове. Она часто бегала с подружками в деревянный «мамзалей» на Красной площади, пока не построили нынешний из камня. Была честной советской пионеркой 1930-х годов. Училась

в школе вместе с Юрием Никулиным, играла в теннис с Николаем Озеровым, занималась в танцевальном кружке Дома пионеров с Мартой Цифринович, ставшей ее подругой на всю жизнь. Война застала маму в Артеке, который вместе с отдыхавшими в нем детьми был эвакуирован на Алтай, в Белокуриху. Ныне это знаменитый горный курорт, славящийся воздухом, водами, кизилом и ежевикой. Дружбу с теми пионерками мама сохранила на всю жизнь.

После снятия осады Москвы мама вернулась в столицу и, желая служить Родине верой и правдой, решила стать авиатором и поступила в Московский авиационный институт – МАИ. Модно тогда это было! Но сердце ее, увы, не лежало к этому. Театр влек ее неутолимой жаждой большого искусства.

Как раз в военное время в Москве единственный из двух живых основателей Художественного театра Владимир Иванович Немирович-Данченко в своей гостиной в тихом переулке между улицами Горького и Пушкинской задумал создать Студию Художественного театра. Идея эта была для МХТ неновой – еще в начале века Художественный театр создавал актерские студии, откуда вышли и Михаил Чехов, и Ольга Бакланова, и Григорий Хмара.

Ко времени войны Художественный театр остро нуждался в молодняке, и вот почему в историческом здании в проезде Художественного театра (ныне снова Камергерский, как при Станиславском и Чехове), дом 3а, открылась Школа-студия МХАТ, руководителем которого стал бывший секретарь К.С. Станиславского Вениамин Захарович Радомысленский.

Учеба в Школе-студии была для мамы манной небесной. Общение с замечательными актерами старой школы – Качаловым, Литовцевой, Тархановым и Москвиным дало этому первому выпуску

1947 года особую закваску, которую теперь уже не повторить, потому что словами объяснить ее невозможно. Материальную культуру маме преподавал бывший директор Эрмитажа Сергей Тройницкий, манеры – княжна Волконская, историю театра – Дживелегов. Именно в стенах Школы-студии, своей альма-матер, мама познакомилась с будущим первым мужем, однокурсником Виктором Карловичем Франке-Монюковым. Впоследствии он стал не только режиссером, но и замечательным педагогом Школы-студии МХАТ, создателем Нового драматического театра в Москве, взрастившего целую плеяду знаменитых московских актеров.

По окончании Студии диплом маме, как и всем другим девушкам, подписала сама Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Но получила мама распределение не во МХАТ, как многие из ее соучеников, а в Центральный детский театр, бывший театр Незлобина, что располагался слева от Большого театра, если смотреть с Театральной площади. Вместе с ней в тот театр пришли и другие выпускники Школы-студии – Ольга Фрид и Лера Меньковская, бывшие закадычными подругами мамы всю жизнь, Геша Печников, Нелли Шеффер.

Мама попала в замечательную гримерную писаных красавиц послевоенной Москвы. Помню все в этой гримерной – тройные зеркала и лампочки, мамин грим, накладные ресницы, парики, «драгоценности» и костюмы.... И массивное театральное зеркало в золоченой раме, в которое, наверное, смотрелась сама Жихарева, прима театра Незлобина в 1900-е годы.

Мамины роли первых лет были под стать ее красоте и возрасту. Первым спектаклем стал «Город мастеров» – в красном платье и итальянской шапочке кватроченто она осталась на акварельном

портрете кисти актера ЦДТ Перова, хранящемся в нашей коллекции. Мама вышивает крестиком на этом портрете – страсть к вышиванию она сохраняла, пока глаза ее были молодыми. Потом мама играла Николь в «Мещанине во дворянстве», Софью в «Горе от ума», Мэри в «Снежке», Галю в «Где-то в Сибири». Ее известной ролью стала китайская девушка Сяо Лань в «Волшебном цветке» – в паре с Олегом Анофриевым, который играл Ма Ланьхуа, в постановке Марии Осиповны Кнебель. Потом индийская царевна Сита в знаменитом эпосе «Рамаяна» – в паре с Гешей Печниковым в роли принца Рама. Далее – Царь-девица в «Коньке-горбунке» – в паре с Олегом Ефремовым в роли Ивана. Мама играла положительных героинь и красавиц, но при этом была скромной женщиной и не была амбициозной актрисой. Одно время она также участвовала вместе со своей подругой Сусанной Серовой в спектаклях театра «Современник», тогда только лишь образовавшегося. Не все спектакли остались, увы, в моей детской памяти. Моя сестра, дочь Виктора Монюкова Наташа старше меня на несколько лет, она больше знает о маминых успехах 1950-х годов.

Бабушке отдавили в московском трамвае родинку на ноге, начался рак с метастазами. Сперва ампутировали ступню, потом ногу до колена. А затем уже, третьей операцией – до бедра. Она ходила на костылях и скончалась до моего рождения, в 1955 году.

Жизнь с первым мужем не заладилась, и мама познакомилась еще в конце 1940-х годов с моим папой, одно время также работавшим в ЦДТ, Александром Павловичем Васильевым. Он был уже тогда знаменитым театральным художником. Мама полюбила папу беззаветной любовью и писала ему стихи.

Мой папа работал поначалу в провинциальных театрах, а потом, во время войны, стал главным художником фронтовых театров ВТО, а после войны – главным художником Московского театра имени Ермоловой. Во время гастролей Центрального детского театра в Киеве образовался я, единственный сын их. Я родился в Москве 8 декабря 1958 года и, сколько себя помню, всегда был в кулисах театра. В то время мой папа работал уже со знаменитым московским режиссером Юрием Александровичем Завадским, став главным художником Театра имени Моссовета. Папа реже брал меня в театр, нежели мама. Все же я с детства помню встречи с Любовью Орловой, Фаиной Раневской и Верой Марецкой – ведущими актрисами театра, которым папа создавал костюмы и декорации. Мама с папой бывали в гостях на даче у Орловой и Александрова; Любовь Петровна подарила маме рецепт фаршированного сыром красного перчика.

В Детский театр, особенно когда нянек не было, меня брали чаще. Я помню себя в кулисах на маленькой табуретке – мама занята в спектакле «Один страшный день». Потом – «Забытый блиндаж», единственная ее маленькая отрицательная роль – немецкой шпионки. Изумрудно-зеленый «английский костюм» и белая кожаная шляпа – мама сидит в кресле в баре и курит! Курила она лишь в этой роли и только на сцене. Роли в «Питере Пене», «Сказках Пушкина», «Хижине дяди Тома», «Традиционном сборе», «Одолень-траве». Забытые названия, некогда гремевшие по Москве театральной.

Мама работала вместе с Георгием Товстоноговым, Марией Кнебель, Сергеем Михалковым, Виктором Розовым, но часто уступала свои роли другим артисткам. Славы земной она не жаждала ни-

когда. И в партию ни мама, ни папа никогда не вступали, а тогда это очень вредило карьере.

Внешняя и внутренняя красота мамы привлекали к ней художников и скульпторов. Ее фотографировал Наппельбаум; кроме ее собственного супруга, маму писали Татлин, Ромадин и Булгаков, лепили Никогосян и Яблонская.

Еще в 1960-е годы мама стала сниматься на телевидении и играть на радио, особенно в поэтических композициях. Помню ее в роли матери Герцена в телефильме «Былое и думы», большую роль в телеспектакле «Тещины языки», радиопостановки с режиссером Мариной Турчинович. Мама же и привела меня на телевидение – там я дебютировал в восьмилетнем возрасте в передачах «Театра «Колокольчик», потом в качестве ведущего воскресного «Будильника» – с маминой приятельницей и коллегой по детскому театру Надеждой Румянцевой.

Но маму уже тогда преподавание влекло больше актерства. В середине 1960-х годов она вернулась в Школу-студию МХАТ, будучи еще актрисой театра, и поступила в аспирантуру к своему любимому профессору сценической речи, немке из Эстонии Елизавете Федоровне Сарычевой. Отыграв на сцене ЦДТ двадцать пять сезонов, мама с радостью и легкостью исполненного долга в 1972 году ушла на пенсию, чтобы стать педагогом кафедры сценической речи в своей альма-матер, где в конце жизни была уже профессором. Со временем она стала преподавать сценическую речь и в цыганском театре «Ромен», в кукольном театре и в театре «Камерная сцена».

Еще один поворот судьбы – и в те же годы маму приглашают в Хореографическое училище Большого театра. Мама становится педагогом актерского

мастерства вместе с такими корифеями театральной педагогики, как Македонская и Недзвецкий. Много, ох как много замечательных русских балетных артистов училось у мамы. Приведу лишь неполный звездный список: Алла Михальченко, Владимир Деревянко, Нина Ананиашвили, Андрис и Ильзе Лиепа, Николай Цискаридзе.... Балет в ее жизни – волшебное искусство. В 1940-е и в 1990-е годы мама была знакома через одноклассниц сестер Щербининых с Майей Плисецкой, нашей соседкой по имению в Литве. Мой папа работал трижды над декорациями и костюмами Большого театра; им были оформлены «Лесная песня», «Мазепа» и «Снегурочка». А мамины ученики блистали на сцене Большого долго, блистают и теперь, когда ее уже нет.

Студия МХАТ была для мамы родным домом. С радостью шла она на занятия. Всегда приветливая, веселая, элегантная. Мода немного значила для мамы, но стиль одежды – все. Как она умела носить шляпы, подбирать тона блузок и шалей, закалывать старинные камеи, оттенять овал лица жемчужным ожерельем, подчеркивать тонкость удивительного профиля бирюзовых в серебряной филиграни серег. Мама была человеком утонченного вкуса, чуть-чуть старинного, но совсем русского и незыблемо классического, которого теперь в Москве начала XXI века и днем с огнем не сыскать. Она была запоздалым цветком Серебряного века – убежденной монархисткой, портреты августейшего семейства стояли в ее уютной спальне. Почитала поэтическое слово и сама писала стихи. Мама боготворила Марину Цветаеву, сердцем чувствовала ее дар и ее трагедию. Обожала Анну Ахматову; встречалась с ней самой в 1944 году и читала в студии ей же ее стихи. Дружила с Михаилом Светловым, Николаем Асеевым, Наумом Коржавиным

и Кариной Филипповой, сказавшей о ней: «Трель соловья в оправе Фаберже».

Как-то Михаил Светлов написал:

Что делать нам с Бибиком
в участи девичьей –
Поменьше бы в жизни
встречать нам Гулевичей!

Мама хоть и была Раком по гороскопу, но очень любила путешествовать. Особенно поездом. Ей нравилось мерное чередование пейзажей за окном – тогда она мечтала, тогда она молилась. Мы много ездили по стране, бывали в Закарпатье, в Крыму, на Днепре, в Ленинграде. Всегда мама хотела подарить нам, своим детям, Наташе и Сане, самое доброе и прекрасное, радостное и светлое, и ощущение счастливого детства было ее рук делом. Мама говаривала: «Сколько в детей вложишь, столько тебе и вернется!» И мы всегда старались вернуть свой долг сторицей. После моей эмиграции во Францию, более двадцати лет назад, я долго не мог встречаться с мамой: письма и телефон – все, что было между нами. Сестра тогда тоже жила с мужем журналистом Андреем Толкуновым и сыном Митей в Нью-Йорке. Так что в 1980-е годы мама оказалась в разлуке с детьми, хотя и с любимым мужем, которым восхищалась. Но как только ей позволили уже в эпоху Горбачева приезжать в Париж, она смогла часто бывать в прекрасной Франции и полюбила ее. До того она была там лишь однажды, в мае 1965 года, во время гастролей Театра имени Моссовета. Мама побывала и в Германии, и в Англии, и в Югославии, и в Чехии, а уже из Парижа нам удавались поездки в Андалузию, в Монте-Карло, в Бельгию, в Голландию и Италию.

С первого взгляда мама влюбилась в Константинополь – Стамбул, когда ездила на премьеру моего «Щелкунчика» в Анкаре. И всегда обожала Литву, родной Павильнис.

В Париже у мамы сложились замечательные, доверительные отношения с русской эмиграцией. Она любила и умела дружить как никто. Одаривала всех, словно добрая фея, и заботой, и теплотой. Во время увлекательных летних поездок во Францию мама познакомилась с замечательными женщинами: Натальей Петровной Бологовской – портнихой и актрисой, с балеринами «Ballet Russe» – Ольгой Старк, Татьяной Лесковой, Ксенией Трипполитовой, с певицей кабаре Людмилой Лопато, с хористкой «Русской оперы Елисейских Полей» Тусей Замчаловой, с чилийской художницей Ириной Петровной Бородаевской, брюссельской семьей русского графа Апраксина, с парижской графиней Жаклин де Богурдон. Но более всех в Париже ей были все же близки московские актеры Лев Круглый и Наталья Энке, с которыми путешествовала по Франции. Конечно, все эти впечатления и новые знания мама дарила затем своим студентам, как в Школе-студии, так и в Славянском университете в Москве, заведующей кафедрой сценической речи в котором она была в последние годы. Она составила удивительный «Словарь забытых и малоупотребляемых слов русского языка». Любовь к родному языку и речи она сумела привить и детям. А как она умела радоваться нашим успехам! Как принимала она новые статьи своей дочери Наташи, известной журналистки и преподавателя МГУ, комплименты в адрес моей книги «Красота в изгнании», а вместе с тем она могла быть и строгой, и требовательной, но всегда духовной, стоявшей выше мелочей жизни.

О маме

Дома мама была радушной, щедрой и хлебосольной хозяйкой. Родня, подруги детства, коллеги и добрые друзья – все стремились к ней в гости. Она умела дружить и одаривать подарками своих друзей, принимать в них самое сердечное и непосредственное участие. Долгие годы она старалась помочь семье графа Василия Павловича Шереметева, выходца из некогда богатейшей русской семьи, художника, влачившего нищенское существование при большевиках. Дружила с киноактером Петром Глебовым и его супругой, красавицей Мариной, нашими соседями, с кинозвездой Натальей Фатеевой, со старейшими актрисами МХАТа Кирой Николаевной Головко и Софьей Станиславовной Пилявской, историком костюма Марией Николаевной Мерцаловой. Она помнила все дни рождения – каждого из друзей и знакомых. Не пропускала ни праздников, ни тризн. Она была человеком большой русской души. Духовное играло огромную роль в ее жизни, оберегая от суеты мирской и готовя к жизни вечной. Уход ее из жизни в начале 2003 года был легким и светлым. Как и прекрасная жизнь ее, умевшей дарить добро и красоту стольким людям на земле.

www.skan-china.com

ЗАСТЫВШЕЕ ВРЕМЯ. ИМЕНИЕ ГУЛЕВИЧЕЙ В ЛИТВЕ

Волею судеб несколько лет назад я стал помещиком в живописнейшем предместье Вильнюса. По существующему в Литве закону дома и имения, изъятые в советское время у законных собственников, при наличии подтверждающих права документов могут быть возвращены законным владельцам или их наследникам, если они того пожелают.

Таким образом моя семья по материнской линии вновь обрела наше фамильное имение с вишневым и яблоневым садом, цветниками и плодоносными полями.

Обладать этой собственностью, возродить ее и заново декорировать в «бабушкином» стиле меня подвигли чисто ностальгические воспоминания и желание вернуть дому его законное значение родового гнезда, в котором протекало счастливое время моего детства.

Имение Гулевичей в Литве

В последние годы в нижнем этаже дома, представлявшем собой коммунальную квартиру, жили три семьи, а верхний этаж с тремя комнатами оставался во владении наших родственников – там стал жить после войны инженер Арсений Дмитриевич Гулевич со своей супругой, варшавской балериной Зофьей Верницкой и двумя детьми.

Впервые я попал в этот дом в возрасте одного года на руках моей мамы. Это было в 1959 году. В детстве, проводя летние месяцы в фамильном имении, услышал массу преданий, познакомился с укладом стародавней жизни более или менее состоятельных людей. В доме был даже старинный «домофон» – труба с воронками, установленная между этажами, позволявшая бабушке переговариваться с прислугой и заказывать обеды из верхней кухни.

Когда мне в начале 1990-х годов все же достались мои любимые комнаты в доме, вид их был, увы, неутешителен. В столовой располагалась мастерская по ремонту автомобилей, веранда была разрушена и заменена кирпичным подобием какого-то бункера. Будучи ярым идеологическим противником «евроремонта», я решил, руководствуясь сохранившимися архивными семейными фотографиями и воспоминаниями мамы, восстанавливать утраты в соответствии с принципами музейной реконструкции. Так, по старинным видам веранды удалось воссоздать в точности рисунок оконных рам и переплетов. Заказал двери – копии утраченных, в антикварных лавках Вильнюса купил старинные замки к ним и ручки 1906 года. Восстанавливая полы, поручил рабочим лишь снять слои масляной краски, чтобы вернуться к старым доскам. Именно эти изъеденные жучком, покрытые патиной времени полы и сохранили для меня дух усадьбы. Цвет стен мне подсказали картины, фотогра-

фии и назначение комнат. Фисташковый – для спальни, персиковый – для столовой, подсолнечный – для музыкальной гостиной со старинным петербургским роялем, соломенный – для веранды...

Сложности были и с мебелью. Лишь малая толика из нее сохранилась в сараях, да и та в убогом состоянии. Но и это мне все же удалось восстановить и дополнить. Впоследствии из антикварных лавок Вильнюса, Риги, Парижа и Москвы я привез необходимые элементы для реставрации веранды, двух спален, столовой, музыкальной гостиной и двух холлов. Дело было вовсе не в материальной ценности вещей, а в их соответствии времени и духу семьи. Так ко мне попал черный диванчик «faux renaissance», в точности такой, какой стоял в доме у Клавдии Васильевны Игнатович, воспитавшей мою бабушку Марию Рылову. Не удивительное ли совпадение! Особенно радостной находкой стал для меня бамбуковый гарнитур виленской фабрики «Микадо» 1880-х годов, который теперь стоит в столовой. Затем пришла серия венских стульев варшавской фабрики Войцеховского, черный гарнитур «фальшивый Людовик XVI» из Риги и кутаные кресла из подвальной котельной на Фрунзенской набережной в Москве.

Одной из уникальных вещей нашей усадьбы является секретер в стиле модерн работы моего деда. Он изготовил его сам в 1908 году по рисунку из журнала «Нива» и отделал выжиганием, что было особенно модно тогда. Еще до революции дедушка перевез его в Москву. Секретер-путешественник затем достался по наследству моей маме, но после развода ее с первым мужем Виктором Карловичем Монюковым-Франке остался у него. И вот наконец в виде подарка от третьей супруги Монюкова актрисы Любови Нефедовой вернулся в нашу семью.

Теперь он стоит на своем старом месте в моем доме в «Кривом погурке».

Особенное внимание в усадьбе я уделяю книгам и журналам – тут много польских и русских изданий 1900-х годов, эмигрантских – берлинских и парижских изданий 1920–1930-х годов, альбомов со старинными фотографиями и открытками. Граммофон с пластинками, коллекция силуэтов 1900-х годов.

Картины всегда были моей слабостью, и первое, что я привез в «Кривой погурек», были французские и бельгийские портреты в стиле бель эпок. Гордостью интерьера является плакат за 1927 год с портретом Халинки Дорсувны, бывшей тогда «лицом» «Фоли Бержер», моей парижской приятельницы и вдохновительницы журналистского творчества. Кроме этого, там собрано множество театральных работ и пейзажей кисти моего папы, но много и других русских работ. Особенно дорог мне автопортрет художницы-эмигрантки Веры Спичаковой, написанный ею в Кракове в 1936 году. После войны Вера перебралась в Венесуэлу, где подарила этот портрет своей приятельнице, другой художнице-эмигрантке Ирине Бородаевской, жившей затем в Чили. В мою бытность художником-декоратором оперы Сантьяго в Чили, когда там правил Пиночет, Бородаевская передала этот портрет мне. Он повисел у меня некоторое время в Париже, а потом нашел себе новый дом в «Кривом погурке». Или работы караимского художника Бориса Эгиза, жившего в Константинополе в 1920-е годы и писавшего портреты выдающихся представителей эмиграции – теперь и они в «Кривом погурке».

Страсть к путешествиям подала мне идею создания в доме китайской спальни на манер Пьера Лотти. Живя и работая одно время в Гонконге, когда он был еще английской колонией, я частенько наве-

дывался пароходом в португальское Макао на блошиные рынки и привез оттуда кое-что из красной лаковой мебели. Ею я и смог обставить эту маленькую комнатку, которую в начале XX века тетя Маруся сдавала белорусскому поэту Янке Купале. Кроме того, из Австралии я привез небольшую коллекцию ларцов и шкатулок 1890-х годов, выработанных в Индонезии на острове Медора. Их причудливый орнамент из игл дикобраза чем-то неуловимым напомнил мне литовское народное ткачество, и они органично вписались в сложившийся уже к тому времени интерьер.

Будучи от рождения человеком театра и закулисья, я долго коллекционировал фотографии с автографами звезд русской сцены Серебряного века и устроил из них выставку в усадьбе. Там соседствуют друг с другом Михаил Чехов и Евгений Вахтангов, Мария Кузнецова и Анастасия Вяльцева, братья Адельгеймы и Вера Каралли. Воспоминания о давно ушедшей эпохе, застывшей в нашей доме. Последняя удача – автографы Майи Плисецкой, оставленные ею на старинном гримировальном зеркальце на веранде, во время съемок документального фильма о ней французским телеканалом «Арте», тут же в доме Гулевичей. Часто собрание забавных редкостей нашего дома экспонируют в музее, расположившемся в бывшем имении младшего сына поэта – Маркучае. Вещи живут и вдохновляют многих, и это не может не радовать наш род.

Скрипят половицы, хлопают от ветра ставни, потрескивают дрова в печках, дымится кузнецовская чашка с «лапсанг-сушонгом», солнечный луч пробивается сквозь тафтяные или ситцевые занавески, поет Ханка Ордоновна о том, что «любовь прощает все», – и вы вновь в тех старых годах, остановить которые нам, кажется, удалось и без машины времени.

ЗАПИСКИ ИСТОРИКА МОДЫ

www.skladchina.com

www.skladchina.com

КАК ЭТО НАЧИНАЛОСЬ

www.skladchina.com

Коллекционерами не становятся – ими рождаются. Я всегда любил вещи, редкостные диковины. Это передалось мне от родителей – у нас в семье каждый был по-своему заражен «вещизмом». Для папы это были разнообразные предметы странной формы и назначения, которыми он украшал свою мастерскую в Москве. Для мамы – все ее платья и аксессуары, которые собрались у нее за долгие годы жизни актрисы.

Я же начал собирать очень рано спички – коробки со спичками, собрал их около трех тысяч из более полусотни стран мира. Мне было тогда 10–12 лет. А любовь к старине и вещам из прошлого пришла ко мне сама собой и, возможно, была формой эскапизма в той жестко отрегулированной действительности, в которой мы все жили.

А вообще моя коллекция началась в возрасте восьми лет, когда я после уроков во втором классе английской школы № 29 в Москве нашел во дворе дома в Нащокинском переулке икону Николая Чудотворца, как потом выяснилось, письма XVII века. Она была большой, стояла образом к стене, и на ней сохла половая тряпка. С этой иконы все и началось!

Ежедневно после уроков я прохаживался по помойкам во дворах старой Москвы. Тогда, как и сейчас, Москву уже нещадно рушили. Особняки и даже доходные дома расселялись, и жители коммунальных квартир, переезжая в малогабаритные «хрущобы» на окраинах города, выбрасывали на свалку все старое.

Время действия: конец шестидесятых – начало семидесятых годов, Тогда на всю Москву было лишь три антикварных магазина. Один специализировался на мебели, в другом продавалась живопись, а третий большой магазин торговал бронзой, фарфором и стеклом. Текстиль и кружева тогда ни в одном из магазинов на комиссию не принимали, к старинным альбомам и фотографиям относились брезгливо, а предметы быта или модные аксессуары – шляпы, зонты, сумочки можно было продать только по объявлениям – в театр или на киностудию. При этом денег давали так мало – от одного до десяти рублей за вещь, что часто от вещей избавлялись, просто-напросто вынося их на помойку.

Первое платье в свою коллекцию я купил за десять рублей. Сшитое из сиреневого фая, оно было 1886 года – из приданого калужской купчихи. Мне нашла его моя тетка, пианистка Ирина Павловна Васильева, знавшая о моей страсти и помогавшая чем могла. Рядом с нашим домом жила театральная художница Валентина Измайловна Лале-

вич, у которой тоже были старинные пальто и кружева, и она мне их с радостью подарила. Мой интерес к собирательству старинных костюмов привлек внимание еще одной знаменитой художницы по костюмам в кино – Лидии Ивановны Наумовой, она очень дружила с моим отцом. Когда она работала над «Иваном Грозным» Эйзенштейна, для нужд костюмерной были открыты запасники Оружейной палаты в Кремле, и у нее сохранилось много кусков очень старинной парчи, вышивок речным жемчугом, платков и накидок, часть из которых она подарила мне.

По линии своей тетки Екатерины Петровны Васильевой-Нестеровой мой папа был племянником знаменитого художника М.В. Нестерова, и его внучка Ирина Владимировна Шретер по-родственному подарила мне несколько вышивок и предметов туалета, принадлежавших знаменитой «амазонке» Ольге Шретер.

Подруги моей мамы тоже очень часто делились со мной – много любопытных старинных аксессуаров подарила мне сопрано Светлана Давиденко, а замечательные кружева и накидки перешли в мою коллекцию от художницы Гагман. В детстве я обожал проводить лето вместе с мамой в Литве. Там сохранился загородный дом нашей семьи постройки начала века, и я самозабвенно рылся на его чердаке и в подвале, где стояли сундуки со всякой старинной утварью.

ЭПОХА В ВОЛШЕБНОЙ ШКАТУЛКЕ

www.skladchina.com

Есть в Петербурге одно заветное местечко. Редкостный антикварный магазин, полный чудесных находок и сюрпризов. Даже тех, кто хорошо знаком с антикварными рынками Старого Света, может удивить этот магазин на улице с нелепым названием «Третья Советская», что в Песках, недалеко от Московского вокзала. Раньше все эти улицы назывались Рождественскими, но старые названия почему-то упорно не возвращают.

Магазин этот похож скорее на склад мебели – как на киностудиях и в театрах. Склад старого реквизита отыгранных эпох? Часто – поломанного, пыльного и сильно пахнущего советским прошлым, но от этого вовсе не менее привлекательного.

Но давайте заглянем внутрь этой волшебной шкатулки.

Эпоха в волшебной шкатулке

Очень темная лестничная клетка, заставленная шкафами, кроватями и трюмо. Ни зги не видать. Ощупью поднявшись по ступенькам, подходим к двери. Оценивающий взгляд охранника, и вот мы в райских кущах старины. Витрины с безделушками, немного живописи, фарфора и бронзы, и даже «тайная» комнатка для сведущих коллекционеров с хорошими бисерными вышивками, табакерками из слоновой кости, финифтью и черепаховыми лорнетками. На всем – печать увядающего аристократизма; дух безвозвратно ушедшей эпохи ощущается здесь невероятно отчетливо.

Что мне особенно нравится в этом магазине, так это высочайшая профессиональная осведомленность его персонала. Именно она дает нам уверенность в верности выбора вещей. И еще – просите скидки, и к вам отнесутся с пониманием и сочувствием, а купленную вещь по вашей просьбе доставят куда надо, например в Москву.

Теперь о моих покупках в этом магазине. Ломберный столик анатолийского ореха 1830-х годов с очень потертой и частью недостающей резьбой и треснувшей крышкой после долгой и великолепной реставрации, обошелся мне в сумму около 500 долларов и стал чудесным дополнением моей зеленой спальни. Диванчик красного дерева «кудрявого стиля» эпохи Николая I с просиженной мягкой частью, обитый советской тканью неудачного дизайна, с расколотой в щепу ножкой, перебинтованной скотчем, оказался, судя по остаткам этикетки, частью послепожарной «новой обстановки» Зимнего дворца 1837 года. За диванчик отдал 700 долларов, реставрация стоила еще 1200, а вещь вышла музейная и чудесно встала в гостином эркере дома. Шкатулка красного дерева 1850-х годов с бисерной вставкой «лира с цветами» обошлась в 400 долларов.

Рокайльный несессер из серебра, покрытого акульей кожей «галюша», помнящий еще самою маркизу де Помпадур, стоил 500 долларов.

Можно было бы еще купить пару кресел с этикетками дворца в Петергофе, стол с треснувшей столешницей, где пастой наподобие мозаики выведены попугай и виноград в стиле 1840-х годов. Хороши предметы китайской, скандинавской, голландской и английской мебели, золоченые французские стулья «Наполеон III», венские качалки, редкие табуреты под фортепьяно и серии великолепных стульев модерн.

Но на вкус и цвет, увы, товарища нет. Как нет советов, пригодных для каждого кошелька. Все же не было случая, чтобы я, побывавший в антикварных рынках и магазинах полусотни стран мира, не приглядел бы себе там чего-нибудь самого достойного даже на мой, вполне придирчивый взгляд.

О чем я сожалею? О том, что упустил разбитую чугунную кровать немецкой работы времен борьбы за объединение Италии. О том, что не сторговал еще один из видов милого моему сердцу города Вильно, и о том, что нет у меня больше места нигде, чтобы ставить новые покупки, а в два ряда уже не хочется.

Для каждого коллекционера и декоратора приобретение новых предметов – это наша личная терапия. Делая покупки, мы лечим себя, строим радужные планы на будущее, тем самым продлевая себе жизнь. Вот на этом кресле мы будем сидеть, за этим столиком пить чай. А на этом диване «самосоне», развалившись, листать номер «Мезонина». Чему я бываю рад? Ну, тому, например, что, обставляя великолепные особняки моих петербургских клиентов, могу всегда рассчитывать на редкостные вещи, которые дожидаются сведущего покупателя

в этом магазине. Имея при этом в виду, что магазин располагает своими реставрационными мастерскими. Конечно, починка мебели требует времени, но и в ожидании есть своя радость. Ведь не все мы и жить торопимся, и чувствовать спешим.

www.skladchina.com

БИСЕР В СТАРИННОМ И СОВРЕМЕННОМ РУКОДЕЛИИ

www.skladchina.com

Из всех старинных видов рукоделия вышитые бисером различные предметы в России отчего-то полюбились пуще других. И цены на антикварном рынке на бисерные вышивки сегодня совершенно поднебесные. Впрочем, чувство справедливости требует признать, что бисерное шитье высоко ценилось во все времена и повсюду использовалось в моде.

Совершенно точно известно, что в сегодняшний день бисер пришел из Венеции, с острова Мурано. Венецианские модницы XV–XVI веков были первыми на европейском континенте, кто взял декоративные свойства бисера на вооружение. Из Венеции его странствие пошло повсюду, но более всего привилось не в одежде, а поначалу в аксессуарах. Так, во Франции еще в эпоху Людовика XIV существовала техника «сабле», в которой очень мелким бисером

расшивались вещи – женские туфли, мешочки, шкатулки для карт, игольницы и даже пудреницы. Впоследствии в моду порой приходили и бисерные украшения в виде серег и ожерелий, но с ними успешно конкурировал речной жемчуг. Вообще, ювелирные изделия из бисера более всего распространены в среде не самых богатых сословий и даже в народном костюме, и оттого не слишком хорошо он сохранился в образцах, несмотря на свою, казалось бы, физическую неистребимость – он не выцветает, не боится сырости и тепла.

В России бисер – тот, что покрупнее, – шел порой на отделку кокошников и кичек – в моей коллекции есть такие русские головные уборы XVIII века, в которых встречаются вкрапления бисерной работы. Бисером в России шили также девичьи накосники, делали бисерные шнурки.

Все же взлет любви к бисерным работам повсюду в Европе приходится на эпоху романтизма. Начиная с наполеоновских времен в моду входит граненый богемский бисер, который составляет заметную конкуренцию круглому, венецианскому, и дополняется металлическим бисером – стальным и бронзовым. Именно металлический бисер первым находит путь к применению в мире моды эпохи романтизма. Пока же, в эпоху наполеоновских войн, платья были полупрозрачными и муслиновыми, бисер их лишь утяжелял, его не использовали. Но вот после 1815 года, когда платья стали укорачиваться для удобства при вальсировании и расширяться книзу, утяжеленные валиками, в моду входят вообще вышивки и отделка и пайетками, и бисером – в обоих случаях металлическими. Затем в качестве аксессуара к этим платьям очень популярными стали и бисерные сумочки, ридикюли, вышитые бисером. Число кошельков, бумажников, портмо-

не, очечников, украшенных бисером и сделанных в ту пору, вовсе не счесть. В каждой цивилизованной стране мира была такая мода, но большинство рисунков к этим изделиям печаталось в Берлине, и это объясняет общность сюжетов на бисерных изделиях, изготовленных в 1820–1830-е годы, например, в Костроме и, скажем, в Буэнос-Айресе. Огромная частная коллекция бисерных изделий той поры хранится в Москве, у крупнейшего из современных знатоков бисера Елены Сергеевны Юровой.

Все же, правду сказать, легкость дамских нарядов не способствовала отягощению их бисерными расшивками, а вот мужчины даже очень часто их применяли. И кроме бумажников и кошельков в обиходе мужчин той нежной поры много украшенных бисером чубуков, подтяжек и домашних фесок, правда, последние более подходят ко временам повального увлечения ориентализмом, то есть к 1830–1840-м годам, да и бисер на них крупнее. В моей коллекции находятся широкие мужские подтяжки санкт-петербургской работы, сплошь расшитые бисером, и причем очень мелким, что всегда хорошо говорит о возрасте вещи – чем крупнее бисер, тем моложе вещь.

Королева Виктория, рано потеряв любимого мужа, принца Альберта, ввела в моду траур, и в середине XIX века траурные вещи очень часто отделывают не только бисером, но и стеклярусом. Хороший тон викторианской поры запрещал ношение драгоценностей при трауре, но разрешал бисерные черные аграманты и другие отделки. Особенно бисерное шитье характерно для верхних женских вещей 1860-х годов – визиток, бурнусов и казакинов, где часто встречается стеклярусная бахрома в виде длинных трубочек, бисерные отделки на швах и эполетах.

Бисер

Интерес к фольклору, который также проявился в моде 1860–1870-х годов благодаря английскому движению Arts & Crafts и русскому славянофильству, вызвал всплеск интереса к цветному бисеру. Он, впрочем, постоянно и до того использовался в народном костюме в Польше, Моравии, Венгрии, где жилеты крестьянок, их головные уборы – коруны часто шились бисером, и это считалось очень престижным в Восточной Европе.

Вышитые бисером блузы характерны для этого периода, и в них нельзя не заметить влияния народных орнаментов, цветовых сочетаний и узоров. Орнамент все больше встречается в модной одежде 1880-х годов – ориентализм и, в частности, японизм тому виной.

Бисерные вещи стали заметно проще и грубее, но в расшивку декоративных рисунков одежды они все чаще вкрапляются. Однако настоящим триумфом «бисерной моды» стали два последующих стиля – модерн и ар-деко. В первом случае модным стал как раз контраст прозрачного шелка и тяжелой бисерной и стеклярусной вышивки, особенно часто встречающейся после 1905 года, когда о творчестве Поля Пуаре заговорили в полный голос. Потом в моду стали входить троакары и туники, обремененные тяжелыми бисерными узорами, как будто устало оттягивавшими вниз ткань. Прямой силуэт стал популярным как дань неоклассицизму и под влиянием фокинских балетов 1910-х годов.

Серебряный век был немыслим без бисерного рукоделия, которое из разряда любительства перешло в профессиональное ремесло больших парижских домов моды – Ворта, Пакена, сестер Калло, Дреколя и других. Но Первая мировая война прервала это пиршество для глаз в 1914 году, и бисерное

увлечение вернулось в моду лишь после 1918 года. Тут, конечно, большую роль сыграли беженки из России. Множество дам, хорошо образованных, элегантных и одаренных вкусом, искали работы в Константинополе, Берлине и Париже; они стали поначалу брать на дом отдельные заказы на бисерные вышивки на платьях прямого силуэта, а потом и открывать свои собственные дома мод. Так, баронесса Елизавета Врангель, урожденная Гойнинген-Гюне, открыла в Париже дом моды «Yteb»; это название составлено из ее имени – Бетти, прочтенного наоборот. У нее делались многочисленные бисерные вещи, судя по сохранившимся розовым платьям ее работы. Или, например, знаменитый дом вышивок «Китмир», который был создан в Париже великой княгиней Марией Павловной и тоже специализировался на бисерных работах, в основном для дома моды «Шанель». Можно даже сказать, что все вышитые бисером платья от Шанель в 1920-е годы исполнены руками русских беженок.

Особенный всплеск бисерного вышивания на платьях-туниках приходится на период 1924–1925 годов, когда после открытия англичанином Картером гробницы фараона Тутанхамона вспыхнула египтомания. Бисерные работы, копирующие древнеегипетские сетки в оплечьях, называемые «маниакис», пришлись по вкусу требовательной публике в послевоенное время джаза, шампанского и роллс-ройсов. Часто бисер сочетали с блестками и пайетками.

Однако с кризисом 1929 года на Уолл-стрит мода на ручные работы прошла, и о бисере забыли. А вспомнили лишь в эпоху хиппи, когда, после 1969 года, не иметь бисерных, нанизанных на леску цветных бус и браслетов было просто неприлично. Этника вошла в моду, и бисероплетение стало ассо-

циироваться с фольклором, но и оно тоже было предано анафеме в эпоху диско! И вот, в конце XX века новый директор Дома моды «Кристиан Диор» Джон Гальяно, создав коллекцию на африканскую тему, заставил всех доверчивых модниц вновь увлечься бисерными отделками – ошейниками и ожерельями и вышитыми бисером платьями. Ну а будущее покажет, следует ли нам и дальше метать бисер.

www.skladchina.com

ПАЛЬМЫ НА ПАМЯТЬ, ИЛИ ЭТНИЧЕСКИЙ ИНТЕРЬЕР ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

www.skladchina.com

Путешествия – божественный подарок для человеческого глаза и интеллекта. И с той самой незапамятной поры, как у людей появилась такая возможность, они полюбили привозить сувениры на память. Сувениры бывают разными – от кукол в испанских костюмах до венецианских масок. А вот те, кому посчастливилось какое-то время пожить в далеких краях, почти всегда, полюбив чужую страну, стараются взять с собой на память что-то и посущественнее – афганский ковер, египетский кожаный пуфик с верблюдами, японскую шелковую ширму или мексиканское глиняное божество.

Сувенир для туриста – это всегда то, чего на своей родине не встретишь.

Никто из парижан не держит дома миниатюрную Эйфелеву башню, из венецианцев – пластмассовую

гондолу с электрической лампочкой, а из японцев – глянцевый календарь с раскосыми красотками. Сувенир из экзотических стран чаще всего предмет китча, а этника все же относится к народному искусству. В лучшем смысле этнический интерьер – это знак понимания и уважения к чужой культуре, признак толерантности и широты кругозора. И интерес к этнике в истории интерьера можно проследить с античных времен. Хорошим примером тому служат напольные римские мозаики, имитировавшие коптские и персидские ковры. Но настоящая волна тотального увлечения этническим пришла в Европу в эпоху раннего Средневековья, во времена Крестовых походов. Именно этим контактом с Ближним Востоком мы обязаны возникновению готического искусства в Европе. Так, элементы этнической и религиозной мусульманской архитектуры минаретов и мечетей стали основой готической стрельчатой арки. В употребление вошли также витражи, ковры, подушки и знаменитые кровати под балдахином. Этническая культура Востока осветила жилища средневекового рыцарства, сделала его более комфортабельным и благородным.

Вместе с предметами искусства с Востока пришли новые шелковые ткани вроде муслина, имя которого происходит от названия города Мосула в нынешнем Ираке, или дамасского шелка. В письменности и коммерческих расчетах распространились арабские цифры взамен бытовавших до этого римских.

Позднее, в эпоху Ренессанса, Восток подарил Италии искусство инкрустации мебели слоновой костью или ценными породами деревьев и складную мебель – она ведь тоже аравийского происхождения. Такой модной мебелью в интерьере стали

знаменитые складные флорентийские кресла «Савонарола», их форма была продиктована ближневосточными прототипами.

Открытие Колумбом Америки в 1492 году привело к некоторому охлаждению в отношении к мусульманскому прикладному искусству. Однако искусство ацтеков, майя и инков не смогло его все-таки заменить в Европе, поскольку было признано, по незнанию, варварским. Большинство храмов индейцев были разрушены конкистадорами, и скульптуры из них не стали украшением Эскуриала, толедских и гранадских дворцов. Однако золото Мексики и Перу, которое было перевезено испанскими каравеллами в Антверпен, сильно увеличило богатство Европы и породило ее страсть к роскоши.

И тем не менее Америка подарила Европе огромное количество этнического в европейской кухне. Но так давно это было, что многие наши соотечественники, например, с гордостью называют родиной картошки Белоруссию, а не Боливию, кукурузы и подсолнухов – Украину, а не Мексику, помидоров – Испанию, а не Колумбию, табака – Турцию, а не Гватемалу. Но на самом деле и картофель, и помидоры, и подсолнечник, и кукуруза, и табак были привезены конкистадорами из Америки. Так же, между прочим, и «рождественская» птица индейка завезена испанцами из Южной Америки.

Но вернемся к убранству интерьеров. В XVII веке была создана голландская Вест-Индская компания. Она занималась торговыми операциями с заморскими странами и делала это весьма успешно. Именно голландцы впервые стали привозить в эпоху Людовика XIV китайский фарфор из Макао, чаще всего белый с синим. Это привело позднее к возникновению дельфтского бело-синего фаянса, португаль-

ской бело-синей глазурованной плитки и русской сине-белой гжели.

Фарфор был безусловной новинкой и недосягаемой роскошью, так как секрета его изготовления не знали в Европе до начала XVII века. Раскрыли его самостоятельно алхимики в саксонском городе Мейсене уже в эпоху рококо. А до того Европу захватило необъяснимое увлечение всем китайским, названное «китайщиной», а по-французски это стиль шинуазри. Из Китая было взято очень много для интерьеров галантного века – гнутые ножки мебели, лаковые поверхности, перегородчатая эмаль, шелка, фарфоровые медальоны, а также пудреные парики с косичками. Этот стиль оставил значимый след в убранстве императорских летних дворцов под Петербургом – в Ораниенбауме, Царском Селе, Петергофе. Вообще ни один уважающий себя парк не обходился в то загадочное время без скрипучей китайской беседки, китайской чайной комнаты, декоративной пагоды или даже целой «китайской деревни». Подражание китайскому в интерьере 1740–1760-х годов стало излюбленной темой музейных выставок, познавательных книг и научных изысканий.

Но человек, особенно такой ветреный, как француз, или такой пытливый, как англичанин, в конце концов всем пресыщается. И настал черед турецкого – оттоманской этники. Войны, которые вела Россия в эпоху Екатерины Великой с Турцией, заставили обратить усталый взгляд европейцев в сторону царственного Константинополя и его гаремов, и эта тема взбудоражила умы эстетов эпохи Просвещения. Так в европейском интерьере появились первые диваны – знак расположения к гаремной неге. Эти диваны, составленные из мягких тюфяков и подушек, стали крыть чаще всего поло-

сатой обивочной тканью, также оттоманского происхождения. И из типичной этнической экзотики диван превратился в частицу европейской, а затем и русской бытовой культуры. Вместе с диванами прибыли с берегов Босфора и пуфики, без которых мы теперь ни один будуар не мыслим.

Еще два знаменитых проявления оттоманской экзотики в европейской культуре – это киоски и турецкие бани. В нашем современном восприятии слово «киоск» чаще всего сочетается со словами «газетный» или «цветочный». Однако в переводе с турецкого оно означает одиноко стоящий небольшой павильон. Что касается турецких бань, то они так сильно взволновали европейцев в то время, что даже заклятый враг турок Екатерина Великая заказала их себе для парка в Царском Селе.

Но вот грянула Французская революция 1789 года, была низвергнута монархия, власть отошла к Наполеону Бонапарту. Он-то любил все военное и древнеримское, а к этнике относился скептически. Зато его первая супруга Жозефина Богарне была креолкой, родом с Мартиники, и, видимо, поэтому она, любя тропические сады и фрукты, ввела в интерьерную моду пальмы в кадках, которые сто пятьдесят лет спустя доживали свой век в «красных уголках» при домоуправлениях. Ее любимым фруктом был ананас, и она привила к нему интерес сначала во Франции, потом повсюду в Европе. В моду вошли беседки в форме ананаса, вазочки-конфетницы также в виде ананаса, вышивки и сумочки тех же очертаний.

Английский романтик и поэт лорд Байрон своими произведениями вроде «Корсара» и «Чайльд Гарольда» еще более популяризировал путешествия, чему, впрочем, способствовали и наполеоновские войны, ведь французская армия дошла до Москвы.

Романтическое послевоенное время всколыхнуло вновь интерес к турецкому экзотизму, связанному в высшей степени с освободительной войной в Греции. Вновь в моду вошли полосатые ткани для будуаров, задрапированных в виде шатров и киосков, мягкие ковры и подушки.

Все же, однако, век XIX тяготел более к историзму, чем к экзотизму, чередуя попеременно любовь к готике, Ренессансу, барокко, рококо и многим другим удачным или не очень репликам стилей прошлого.

Но вот пришла Викторианская эпоха и с нею век колоний. В Англии более всего он проявился в экспорте резной индийской мебели из эбенового дерева, ковров и бронзовых Будд.

В 1860-е годы Япония открыла для торговли с иностранцами свои ранее закрытые порты Кобе и Иокогаму. И на Америку и Европу обрушился целый шквал японских безделушек и предметов мебели – ширмочки, шкатулочки, веера, вазочки, столики. Почти все они были богато орнаментированы или расписаны от руки рисунками с асимметричной композицией. Это подтолкнуло к настоящему перевороту в европейской эстетике. Так ненароком в 1870–1880-х годах возник модный стиль японизм, который в интерьере проявился в большом количестве бамбуковой мебели, фарфора и лаковых шкатулок. Японизм стал отчасти предтечей нарождавшегося тогда стиля модерн, или ар-нуво, и выразился очень сильно в любви к цветам и прочим растениям.

Что же все-таки объединяет японское искусство и европейский модерн? Гастроли дягилевского балета в Париже, начавшиеся в 1909 году, всколыхнули небывалую волну ориентального экзотизма балетами Фокина «Шахерезада» и «Синий бог». Так, Леон

Бакст стал невольно изобретателем оранжевого абажура и «гаремных» подушек для диванов, турецкое и сиамское вновь вошло в большую моду.

Эпоха 1910-х годов породила и еще один новый тип этнического интерьера. Появился так называемый национальный романтизм. Он был особенно ярок в странах, которые образовались после Первой мировой войны в результате распада империй. Интерес к своему историческому прошлому и традиционным формам дизайна или орнамента создал экзотизм финский, румынский, сербский, чехословацкий, польский, латышский, а раньше всех них – «неорусский стиль», в котором былинное довлело над современным.

Но вот пришли шумные 1920-е годы, и в моду вошел черный джаз, который странным, опосредованным образом спровоцировал интерес к африканскому туземному искусству. В моду вошли маски из Конго, шкуры зебры из Родезии, посуда с Занзибара и мебель из Кении. И фикусы повсюду! Интерес к африканской этнике достиг своего пика на Парижской колониальной выставке 1928 года.

Тоталитарные, но стильные по-своему 1930-е годы тяготели к греческим и римским формам и пропорциям в дизайне. А вот на 1940-е пришелся всплеск интереса к странам Карибского бассейна. И не только мебель, циновки, посуда оттуда, но и сомбреро, и танцы вроде самбы и румбы стали очень типичными для эпохи радио и музыкальных комедий с Кармен Мирандой.

Послевоенное время отмечено интересом то к тихоокеанской экзотике, связанной с испытанием атомной бомбы на атолле Бикини, то к корейской, то к вьетнамской.

Но самым решительным и роковым образом экзотизм вошел действительно в каждый дом лишь

в эпоху хиппи, в начале 1970-х годов. Вот когда индийские и непальские вещи – зеркала с вышивками, покрывала и табуреточки стали неотделимым украшением самого модного дома и самого светского человека. Эпоха хиппи не ограничилась одним регионом – ее интересы распростерлись на все континенты, и повсюду находились статуэтки, ткани, подушки, керамика, плитки, ковры и масса другого экзотического хлама, тогда очень ценившегося.

Но геометрические 1980-е годы исправили вкусы в интерьере в сторону простоты и нового японизма, со стилем зен и фэн-шуй и ресторанами суши.

Каким экзотическим поветрием будет отмечен наступивший век? Никто этого сказать с уверенностью пока не может. Но все же некоторые тенденции в сфере этнического экзотизма уже проявились. Очень заметным стал стиль фьюжн, проявляющийся в эклектическом смешении различных направлений, например в модных московских ресторанах в наши дни. Еще очень моден австралийский и новозеландский дизайн – в нем есть много простоты и новизны, связанной с необычностью орнамента народа маори и новыми для европейского глаза породами дерева. Еще сильнее мусульманские мотивы, вызванные обострением религиозного экстремизма. Многим нравится оформить кухню, ванную или всю дачу в магрибском стиле, а уж ресторанов и дискотек в стиле «1001 ночь» и вовсе не счесть.

Вещи в этническом стиле можно найти повсюду – на блошиных рынках, в специализированных магазинах и, разумеется, во время поездок в заморские земли. И цены тут совсем ни от чего, казалось бы, не зависят. Какая-нибудь африканская маска стоит дорого в Бенине – на своей родине, но дешевле на парижском рынке. Или индийскую шаль

порой дешевле купить в Сингапуре, чем в Бомбее. Логики тут не ищите, а покупайте по собственному чутью и усмотрению, но опираясь на стилистические рамки каждого интерьера. Экзотизм живет и побеждает, и этническое, как всегда, доставляет много радости дизайнерам и их счастливым клиентам – путешественникам в собственной квартире.

www.skladchina.com

КИТАЙЩИНА

www.skladchina.com

Увлечение китайским, или китайщина, именуемая в моде французским термином «шинуазри», впервые проявилось в Европе в годы правления короля Людовика XIV. Известно его увлечение китайским фарфором, а именно фарфором синим с белым. Оттого все европейские производные этой нежной керамики – португальские плиточки «азулехос», голландский дельфтский фаянс и даже русская гжель – все это ответвления шинуазри XVIII века.

Самый большой подарок Европе из Китая – стиль рококо, в котором асимметричная композиция орнамента, решетки в рисунке и изгибы ножек кресел и столиков – все пришло из Китая в эпоху галантного века, когда пудрились китайской рисовой пудрой, ели китайский фрукт мандарин, носи-

ли маленькие китайские туфельки, обмахивались складными китайскими шелковыми веерами, рисовали на китайской рисовой бумаге. Помимо того, стреляли китайским порохом, пили китайский чай из китайских чашек и играли с домашними китайскими собачками – мопсами. Это увлечение китайским длилось около тридцати пяти лет, а потом было вытеснено сперва турецким влиянием, а затем увлечением античностью.

В XIX веке китайское временами тоже бывало в моде. Особенно в Европе и России в 1820-е годы, а потом первенство перехватил в 1860-е годы японизм – японское искусство было более новым и совершенно неизведанным. Япония только что впервые открыла тогда свои порты для международной торговли. Что из этого вышло, мы знаем из постановки Бобом Уилсоном оперы «Мадам Баттерфляй» в Большом театре. Ясно одно – последний большой стиль XIX века и первый стиль XX века – модерн, как его называют в России, или ар-нуво – во Франции и Бельгии, взял много из японского изобразительного искусства.

О Китае чуть позабыли. Но не в России. В конце XIX века в Маньчжурии был основан русскими переселенцами город Харбин – порт на реке Сунгари. Именно через Харбин направился в Россию эпохи Николая II поток китайских лаковых изделий, фарфора, вышивок, мебели и костюмов.

В 1920-е годы интерес мира, как и сегодня, был обращен к Шанхаю, где экономика развивалась очень быстро и пороки западного общества были сконцентрированы, словно в лабораторной колбе.

Мода на китайские мотивы в дамских платьях, зонтиках, сумочках и длинные бусы с кисточками на концах была велика в период 1922–1924 годов, когда стиль ар-деко только набирал свои силы.

Шелк стал самой модной материей, китайские рисунки на нем и стиль вышивки «китайским швом» были писком моды в Европе по окончании Первой мировой войны.

Потом, уже после Второй мировой войны, отголоски этой моды ар-деко пришли и в СССР. Поначалу в виде того, что приходило еще до войны из Харбина, потом как знак «нерушимой китайско-советской дружбы». Китайские зонтики и китайские габардиновые пальто, сандаловые веера и вышитые крестиком сумочки, махровые полотенца и перегородчатая эмаль. Даже в театре ставили китайские пьесы, в Центральном детском театре в Москве в пятидесятые годы, например, шла китайская сказка «Волшебный цветок». Все это очень нравилось советским людям на бытовом уровне. Но политическая напряженность в отношениях между двумя странами привела к охлаждению интереса к Китаю.

И вот прошли годы, наступило новое тысячелетие, и, осмотревшись кругом, статистики подсчитали, что каждый третий человек на планете – китаец. Сегодня Китай выпускает огромное количество одежды и ширпотреба, заполнившего все магазины мира. Порой мы и не подозреваем об истинном масштабе китайского влияния на мировую культуру. А теперь ко всему этому прибавилась мода на красную китайскую лаковую мебель, резьбу, бронзу и светильники. Интерьеры сегодняшнего дня невозможны без китайской нотки в курительной комнате, ванной, гардеробной, гостиной или спальне. В коллекциях модных дизайнеров в Париже и Милане китайское чувствуется очень сильно. А мы ведь с китайцами соседи, и отношения между нашими странами вновь вполне наладились. А что из этого должно бы следовать?

КОРСЕТЫ

www.skladchina.com

Модницы бель эпок сравнивали объем своей талии, утянутой в корсет, с объемом шеи их поклонников! Проведите, уважаемые читательницы, сегодня подобный эксперимент, и сразу поймете, как туго они утягивались. А ведь некоторые ложились даже на операционный стол, чтобы удалить пару нижних ребер и стать еще тоньше, а значит, и еще краше, и это в эпоху, когда полного наркоза еще не применяли, а была лишь местная анестезия.

«Чтобы быть красивой, надо родиться красивой, а чтобы казаться красивой, надо страдать!» – гласит старинная французская поговорка, и страдания красоток извечно были частью их судьбы. Слишком тонкая талия от природы – явление достаточно редкое, а вот мода на ее утягивание широкими поясами из кожи со шнуровкой была впервые

замечена на острове Крит в VI веке до нашей эры. Это была местная мода острова, на котором царил матриархат и где мужчинам отводилась чисто декоративная функция. В Древней Греции моды на корсет не было, носили драпированные хитоны и талию часто отмечали поясом или лентой под грудью, то есть делали ее завышенной.

Мода собственно на корсеты в нашем европейском понимании пришла к нам в эпоху Крестовых походов, когда множество мужчин отправилось на Ближний Восток для участия в религиозных войнах. Женщины остались без мужчин, и, естественно, среди них обострилось соперничество. Разумеется, побеждала та, что была покрасивее и обладала более привлекательной фигурой.

Первые корсеты напоминали двухслойные корсажи, или «брассьеры», которые главным образом поднимали грудь, и стягивались они шнуровкой. Их родиной французы считают Англию, а временем возникновения – вторую половину XIV века. Кстати сказать, в ту пору талию еще не утягивали узко. Средние века знамениты своей модой на беременных женщин, и округлый живот тогда даже имитировался подложенными под платье «коттарди» – жестким корсажем на костях из китового уса. Мода на поднятую грудь и высокую талию продержалась весь XV век, и лишь после открытия Америки Колумбом стала потихоньку отступать.

Зато в следующее, XVI столетие, когда эпоха Возрождения вполне вступила в свои права повсюду в Европе, а не только в Италии, где она началась гораздо раньше, пришла мода на классическое тело и интерес к сексуальной жизни, любовным утехам очень поднялся. Так, в моду вошли корсеты, которые стягивали талию и поднимали грудь единым массивом, благодаря вшитому в них широкой

пластиной китовому усу. Те корсеты напоминали панцири и в эпоху конкистадоров даже изготавливались порой из железа. Прибавим к ним еще и также железный, запираемый на ключ пояс верности – и вот перед нашим воображением женское «исподнее» времен Инквизиции.

Правительница Фландрии эрцгерцогиня Изабелла Клара Евгения, инфанта Испании, потеряв своего супруга, дала обет носить многолетний траур и не менять корсета и нижнего белья, отчего все это стало у нее грязно-желтым, прозванным теперь цветом «изабелла». Но это уже было в начале 1600-х годов.

В эпоху барокко корсеты становились то короче, как при Людовике XIII, то длиннее – это уже при его наследнике, Людовике XIV. Желание менять форму и длину корсетов зависело всецело от прихоти версальских могущественных фавориток, от которых зависело очень много во Франции.

В Россию корсеты пришли в царствование Петра I, в 1700-е годы, вместе с голландским и немецким платьем. Характерными терминами того времени были слова «утягиваться» и «шнуроваться». Поскольку надеть на себя корсет самостоятельно возможности не было, дамы прибегали к помощи прислуги.

Первая отмена корсетов произошла после Французской революции 1789 года. Это случилось оттого, что корсеты связывали со старым режимом Бурбонов. Но, увы, длилась революционная мода недолго. Уже к 1800-м годам, то есть ко времени Наполеона, модницы вновь стали носить их, но с высокой ампирной талией а-ля Нинон.

После окончания Наполеоновских войн талии корсетов стали постепенно опускаться и в 1825 году оказались на своем естественном месте.

Корсеты

В эпоху королевы Виктории девочек приучали носить корсеты с трехлетнего возраста, но здравомыслящие медики воспротивились этому в печати. Постепенно корсеты старались делать более гуманной конструкции, хотя кокетки сплошь мечтали об осиной талии. Тогда же популярностью пользовались и мужские корсеты. Франты и денди их часто носили для подчеркивания стройности стана, и корсеты даже были частью военной формы для офицеров армии.

В период 1870–1880-х годов появились очень длинные корсеты – кирасы, которые опускались до бедер и вынуждали дам садиться в кресла боком, как бы полулежа, что было очень пикантно и напоминало отдых русалок. Ги де Мопассан рассказывал о манере завязывать корсеты сзади на особые сложные бантики, чтобы мужья имели возможность вечером проверить, снимался ли корсет днем его супругой.

Главный удар по корсету был нанесен англичанами в конце XIX века группой художников «эстетического движения», которые ввели в моду платья под названием «реформ» – без талии вовсе, что позволило нескольким «эмансипе» вздохнуть спокойнее. Но вот с приходом бель эпок, в 1900-е годы, дамы вновь бросились туго шнуроваться, особенно в этом преуспевали знаменитые демимонденки Клео де Мерод и Лина Кавальери. А вот испанке Каролине Отеро, известной своей красотой и пышным бюстом, приходилось часто прибегать к ретуши фотографий, чтобы убрать несколько сантиметров в объеме своей талии.

Первым модельером, решившимся снять с дамы корсет, был «император парижских мод» Поль Пуаре. Его работы 1907–1908 годов уже без корсетов! В это движение влились и гастроли «Русского

балета» Сергея Павловича Дягилева – в костюмах для его спектаклей работы Леона Бакста корсеты не предусматривались На этой волне балетного ориентализма и другие модные дома Парижа, такие как «Сестры Калло», «Дреколь», «Пакен», сняли корсеты со своих моделей и заменили их «грациями» с резиновыми боковыми вставками, снабженными держателями для чулок, как на поясах более позднего времени.

Может быть, корсеты и продержались бы дольше, но разразившаяся в 1914 году Первая мировая война поставила дам в очень трудное положение. Лишенные помощи мужей и прислуги, большинство европеек перестали шнуроваться и постепенно перешли на лифчики, появившиеся еще в 1903 году.

Межвоенное и военное время корсетов не знало, и вот Кристиан Диор показал в 1947 году коллекцию от-кутюр, названную «new look», в которой вновь появились тонкие утянутые талии – с корсетами, но уже эластичными, а не на китовом усе. Дамы так истосковались по тонким талиям, что стали с радостью носить новомодные корсеты. Но к 1955 году интерес к «бомбе Диора» стал падать, так как в моду вошли костюмы от «Шанель». Самой знаменитой русской корсетницей в Париже в эти годы была грузинская балерина Тамара Гамсахурдиа, главный модельер Дома моды «Лор Белен», прославившаяся своими корректирующими фигуру каучуковыми корсетами для несравненной Марлен Дитрих.

В последнее десятилетие XX века корсеты снова вошли в моду, но уже не как средство стягивания талии, а как модный аксессуар, запущенный в этом качестве Кристианом Лакруа в 1990 году. Но это было лишь романтическое воспоминание обо всех столетиях мучений, которым подвергались жертвы моды, желавшие казаться стройнее.

ВЕЕРА
В РОССИИ

www.skladchina.com

В допетровское время, когда складных вееров в Россию не привозили, в боярском быту пользовались опахалами. Были они разных типов – русские, делавшиеся в Москве, в мастерской Оружейной палаты, и привозные, обыкновенно с Востока. Например, опахала царя Михаила Федоровича или царицы Евдокии Лукьяновны были «турской», то есть турецкой работы. По большей части это были «перейные» опахальца на деревянной, костяной или филигранной с каменьями ручке со вставленными в нее павлиньими или страусовыми перьями. Иногда экран этих опахалец делали матерчатым. Известно конфискованное у князя Василия Голицына в XVII веке опахало – «атлас алой, рукоять деревянная», оцененный царской казной в десять алтын.

У ВЕЕРОВ БЫЛИ СВОИ ПРЕДШЕСТВЕННИКИ

Подобного рода восточные опахальца на ручках – ровесники истории нашей цивилизации. Китайские поэты относят возникновение веера в форме опахала к эпохе императора У Вана, то есть ко второму тысячелетию до Рождества Христова. В Древнем Египте опахало из страусовых перьев было одним из атрибутов величия фараонов. Большие опахала, прикрепленные к длинной ручке, носились часто лицами царской фамилии, имевшими специальный титул «носителя веера с левой стороны». В Индии и Персии опахала тоже известны с древних времен, судя по дошедшим до нас изображениям.

В Древней Греции, на Крите и в Римской империи опахала восточных форм из листьев, перьев, тонких деревянных или костяных пластинок были также в широком употреблении. В Древнем Риме, например, состоятельные дамы имели опахала на длинных ручках, называвшиеся по-латыни флабеллум, и обмахивали ими своих хозяек молодые невольники – флабелеферы. Овидий упоминал и о маленьких римских опахальцах табеллэ, которыми римские денди обмахивали своих дам.

В Византии опахала на ручках вошли поначалу в обиход христианской церкви. Такого рода опахалами – рипидами два диакона отгоняли мух от святых даров. Из Византии опахала начали распространяться в варварскую, а затем и в раннехристианскую Европу. Опахало рипида, одно из старейших, дошедших до нас, хранится сейчас во Флоренции во дворце Бартелло. Рукоятка его сделана из резной слоновой кости, а сам веер складной формы в виде кокарды выполнен из тонкого пергамена,

расписанного евангельскими сюжетами. Он датируется IX веком и был выполнен во Франции в районе долины Луары.

ПЕРВЫЕ ВЕЕРА В ЕВРОПЕ ПОЯВИЛИСЬ В XVI ВЕКЕ

Складные же веера полукруглой формы, необычайно распространенные в Европе и России в XVIII и XIX веках, появились еще ранее, примерно и XVI веке. Как пишет крупная американская специалистка по этому вопросу Нэнси Армстронг, складной веер, состоящий из ряда ребер, покрытых пергаменом, бумагой или материей, или же из деревянных, черепаховых, перламутровых и костяных пластинок, был около 1517 года привезен в Европу из Макао португальцами вместе с иными дальневосточными редкостями. Именно из Португалии складные веера были доставлены ко двору Тюдоров в Англию, а через Испанию этот тип вееров проник и в Италию.

В XVI веке, в эпоху Ренессанса, многие итальянские города выделывали веера, подобные китайским. Генуя, Сиена, Венеция и Милан изготовляли изящные подделки под восточную работу, а также и веера, покрытые ажурным пергаменом, имитирующим геометрический рисунок итальянского кружева «ретичелла» или испанского кружева «соль».

Во Франции первые веера появились в эпоху Екатерины Медичи, ставшей французской королевой в 1549 году.

Во второй половине XVI и в начале XVII века веера часто использовали мужчины, употреблявшие их и в летнюю жару, и при защите от огня каминов.

В допетровской России складные веера были практически неизвестны. Отдельные экземпляры подобных изделий, привозимых иностранцами, назывались в России «опахало харатейное сгибное». Термин «харатейное» означал тогда пергаменное.

Веера стали расписывать. Расцвет расписных вееров в Европе приходится на эпоху Людовика XIV, то есть на вторую половину XVII века, и Людовика XV – это середина XVIII века. Роспись вееров по пергамену производилась в основном гуашью, при этом тематика изображаемого была чрезвычайно разнообразной. В XVII веке в росписи вееров преобладали китайские, галантные версальские и греческие мифологические сюжеты. В начале XVIII века появилась масса изящно трактовавшихся библейских и пасторальных сюжетов. Во многих собраниях мира встречаются довольно часто сюжеты, приписываемые кисти Ватто, Буше, Фрагонара и других значительных художников «галантного столетия». Были такие веера и в утраченной коллекции Эрмитажа. Но, к сожалению, обычно подобные веера были по большей части всего лишь работой специальных живописцев второстепенного значения, пользовавшихся гравюрами с известных произведений.

В описываемый нами период над производством каждого драгоценного веера трудилось несколько мастеров различных профессий – среди них резчики, позолотчики, ювелиры, живописцы и прочие.

Значимость веера как предмета изысканного быта и костюма времен мольеровских «Смешных жеманниц» объясняет созданный предусмотрительными дамами специальный «язык вееров». Это был секретный код дам и их кавалеров, в котором, казалось бы, невзначай переложенный из одной руки

в другую веер решал судьбу возлюбленного. Случайно оброненный, поднесенный к губам, открытый на четверть, резко сложенный веер передавал разнообразные состояния души, скрытые желания, мог предостеречь или назначить свидание с указанием точного часа и места. «Язык вееров» так же, как и язык мушек на лице, цветов на платье или в букете, был необходимым элементом кружевной жизни в фарфоровых салонах.

С введением европейского, немецкого и голландского платья во времена Петра Великого такие веера появились и в России. Вееров подлинно русской работы XVIII века сохранилось крайне мало. В большинстве своем тогда распространялись изделия привозные – саксонской, итальянской или французской работы. Из статьи В.А. Верещагина «Веер и Грация», опубликованной в журнале «Старые годы» в апреле 1910 года, мы узнаем, что один из пропавших вееров Эрмитажа был подписан «веерным мастером Морозовым».

В конце XVIII века в «Петербургских новостях» публиковались порой объявления о продаже атласных вееров новейшего изобретения с изображением «аллегорического путешествия любви через море надежды», что ярко указывает на их иностранное происхождение.

Уникальным собранием вееров русской и иностранной работы было бесследно пропавшее в 1925 году собрание Государственного Эрмитажа. По изданному в количестве тысячи экземпляров каталогу 1922 года и по личным воспоминаниям бывшего хранителя отдела вееров Дмитрия Дмитриевича Бушена, скончавшегося 6 февраля 1993 года в возрасте 99 лет в Париже, собрание это состояло из 27 вееров. Из них двадцать пять принадлежали к старой коллекции, один был получен

в 1912 году, а последний, двадцать седьмой по счету, поступил в ноябре 1922 года из Металлфонда РСФСР и ранее входил в состав коллекции коронных бриллиантов.

КОЛЛЕКЦИЯ, КОТОРАЯ БЕССЛЕДНО ИСЧЕЗЛА

Редкость, историческая и материальная, этих вееров заключалась в том, что они принадлежали русским императрицам. Они упоминались, например, в списке древностей Елизаветы Петровны, составленном в 1761 году. Все веера были украшены бриллиантами, изумрудами, рубинами. Девять вееров из этого уникального собрания имели остовы из чистого золота, вспоминал Д.Д. Бушен, и императрица Елизавета Петровна жаловалась на тяжесть вееров и неудобство их в связи с этим. Некоторые остовы пропавшей бесследно коллекции были прорезными – перламутровыми и позолоченными.

Помимо ценности материалов, из которых изготавливались и которыми украшались веера, огромный интерес представляли живописные сюжеты шести вееров русской работы. Один из старейших русских вееров данного собрания назывался «Триумф императрицы Анны Иоанновны». В центре композиции была изображена императрица, одетая в немецкое платье с фижмами, окруженная римскими богами, а также рог изобилия и богиня Правосудия с весами.

Другой веер елизаветинской поры на черепаховом, украшенном бриллиантами остове был расписан по мотивам мифа о Диане, которая была изображена с группой обнаженных нимф. На обратной

стороне было изображение Ариона, плывущего на дельфине. Веер был подписан художником Василием Николаевым в Санкт-Петербурге, в 1752 году. Особенную группу составляли два русских веера, прославлявшие битвы и победы. Первый – пергаменный, на золотом остове – был сделан в 1735 году, то есть в эпоху Анны Иоанновны. Рисунок на веере представлял собой сражение русских и турецких войск на фоне пейзажа с крепостью. Другой – бумажный, с золотым резным и гравированным остовом – времен «Очакова и покоренья Крыма». Он был выполнен в Петербурге и подписан Г. Козловым. На веере было изображено нижнее течение и устье Днепра. На переднем плане – русский лагерь, а с другой стороны – крепости с надписями Белгор, Килия, Бендеры, Измаил и Хотин, а далее, на заднем плане, Яссы, Бухарест и Дунай. На обороте этого веера были в перспективе изображены Сицилия и южная оконечность Апеннинского полуострова со стоящими на рейде русскими кораблями с Андреевским флагом.

Еще два интересных веера были с архитектурными перспективами. Один – на золотом, украшенном бриллиантами остове. На нем нарисован был вид Большого Царскосельского дворца со стороны двора, с подъезжающей к нему каретой Елизаветы Петровны. Оборотная сторона веера изображала царскосельский Эрмитаж и боскетный сад с гуляющими там придворными. Второй веер – тоже на золотом остове с бриллиантами и двумя камеями, подражающими античным; он изображал перспективный вид дворца Пелла – загородную мызу императрицы Екатерины Великой, начатую строительством по проекту архитектора Старова в 1784 году. Дворец этот до кончины императрицы завершен строительством не был, и при Павле его разобрали

для постройки Михайловского замка и Казанского собора. Веер был уникальным сувениром этой забытой царской затеи.

Среди французских вееров середины XVIII века особенно ценным Верещагин считал один – с изображением пасторальных сцен. Веер этот, на перламутровом остове, украшенном бантами из мелких бриллиантов, считался долгое время принадлежащим кисти Франсуа Буше, хотя Д.Д. Бушен в этом сомневался.

КАК УКРАЛИ УНИКАЛЬНУЮ КОЛЛЕКЦИЮ

Вся коллекция вееров российских императриц, выставленная в громадной витрине, была украдена из Эрмитажа в 1925 году. «Когда я узнал об этом варварском преступлении, – рассказывал мне бывший хранитесь коллекции Д.Д. Бушен, – я был уже в Париже. Зал, в котором веера были выставлены, закрывался печатями на ночь. Вор спрятался на ночь в громадном футляре напольных часов зала. Вынув из витрины ценнейшие веера русских императриц, вор через окно во двор спустился на Канавку, где его и след простыл». По-видимому, преступник не понимал ни художественной, ни исторической ценности эрмитажных вееров. Как выяснилось позднее, веера эти были все сломаны – вор интересовался лишь золотыми остовами и драгоценными камнями, в первую очередь бриллиантами, украшавшими их. Как рассказал мне Д.Д. Бушен, несколько месяцев спустя в районе станции Бологое по Николаевской железной дороге найдены были обрывки пергамена с живописью, сорванные с веерных остовов. Трагически погибла уникальная

коллекция из Эрмитажа, но чудом сохранились другие коллекции. Крупным было, например, собрание Ф.Е. Вишневского, выставлявшееся в подмосковном дворце графов Шереметевых в 1956 году. Собрание это, судя по имеющемуся каталогу, охватывало екатерининскую и павловскую эпохи, то есть 1770–1790-е годы. Остовы вееров в коллекции Вишневского были костяными и позолоченными, а английская, немецкая и французская живопись на них ограничивалась пасторальными и мифологическими сюжетами. Всего на выставке было показано пятьдесят восемь вееров, из них пятьдесят из собрания Ф.Е. Вишневского, а восемь – из коллекции графов Шереметевых. Кстати, в самом дворце и театре в Останкино веера-опахальца были необходимой принадлежностью для защиты от жара каминов.

В описании Мраморного дворца, составленном в 1785 году, при упоминании почти каждого камина было указано на имеющееся при нем «опахальце бумажное, на живописный манер печатное, с ручкой деревянной, у сей ручки половина вызолочена, а другая половина обшита тафтой». Среди других крупных собраний вееров в России следует упомянуть коллекцию Л.И. Якуниной, описывать которую в данной статье не представляется возможным.

ВЕЕРА ВДРУГ СТАЛИ МАЛЕНЬКИМИ И ЕЛЕ ЗАМЕТНЫМИ

Несмотря на посвященную веерам наполеоновской поры апологию, принадлежащую перу мадам де Сталь, веер в начале XIX века большой роли уже не играл, о чем свидетельствует факт появления

вееров-лорнеток. Известная писательница, мадам де Жанлис, писала в связи с этим: «Раньше, когда краснели, когда хотели скрыть застенчивость или смущение, носили большие веера. Веер был защитой, обмахиваясь им, можно было прикрыться. Теперь мало краснеют, не смущаются, не имеют никакого желания скрывать и носят неприметные веера».

XIX век – пора упадка культа веера. В эпоху Первой империи во Франции, так же, как и в России «дней Александровых прекрасного начала», веера вдруг стали малюсенькими и еле заметными. Их делали сплошь из прорезной кости или черепахи. Во время расцвета тульских златокузниц, в 1810–1920-х годах, исполнялись в России даже веера из стали с алмазной огранкой. Такой веер, подписанный тульским мастером Брянцевым, хранился до революции в собрании М.А. Олив.

www.sklad-china.com

КАКОЙ ВЕЕР БЫЛ У ТАТЬЯНЫ ЛАРИНОЙ?

С легкой руки Вальтера Скотта в эпоху романтизма началось увлечение рыцарским бытом. С ним возобновился интерес к вееру, имитирующему опахала времен Ренессанса или складной тип веера времен Екатерины Медичи. В пушкинскую пору, в 1820-е годы, доминировал тип маленьких прорезных вееров, затем появились более крупные, с литографированными изображениями. Поэтому странно мне видеть оперную Татьяну Ларину на балу у Гремина с громадным черепаховым веером из белых страусовых перьев, появившимся в Европе лишь в конце 1880-х годов.

Веера в России

Грустный факт упадка веерной технологии знаменует начало употребления кружева для их отделки. В России особенно в 1850–1860-х годах часто использовались привозные кружева «шантильи», брюссельская аппликация или тонкое елецкое кружево.

С самого начала XIX века все чаще стали употреблять в отделке вееров и стальные блестки. В моей коллекции хранится такой веер из резной кости, крытой лиловой тафтой с вышивкой блестками. Он был куплен моей прабабкой О.В. Чичаговой-Васильевой в 1860 году в Москве на Кузнецком Мосту, в магазине Море, специализировавшемся на веерах.

Судя по «языку вееров», употреблявшемуся в России в XIX веке, лиловый цвет веера означал искренность, вышивка серебром – скромность, блестки – твердость и доверие. Другие цвета в русских веерах прошлого столетия означали следующее: белый – невинность, черный – печаль, красный – радость, желтый – отказ, голубой – верность, зеленый – надежду, коричневый – недолговременное счастье. Черный с белым веер означал нарушенный мир, а розовый с голубым – верность и любовь.

Полное описание секретного «языка вееров» было опубликовано в 1913 году в книге «Самый полный и верный оракул», выпущенной книгоиздательством Е. Коноваловой в Москве. В этой книге среди прочего говорится: «Чтобы веером сказать «Мои мысли всегда с тобой» – наполовину открыть веер и провести им несколько раз по лбу; «Будьте осторожны, за нами следят» – открытым веером дотронуться до левого уха; «Я сделалась недоверчива» – барабанить закрытым веером по ладони левой руки; «Я к вам не чувствую приязни» – открыть и закрыть веер, держа его перед ртом» и т. д.

В этом же ценном руководстве сообщается: «Веер собеседнику следует подать верхним концом, что означает не только симпатию, но и любовь. Для выражения презрения подать веер нижним концом. Подавать же веер открытым не следует, так как это означает просьбу или же просто напрашивание на любовь».

Открытие торговли с Японией, ввоз в связи с этим в Европу привлекательных и недорогих дальне-восточных безделиц, в том числе и вееров, появление керосиновых ламп, а затем и электрического освещения без жара окончательно подорвали производство вееров в Европе и России. Из необходимого женского аксессуара веер превратился в претенциозное излишество. Свидетельство тому – появление в России во времена Александра II и Александра III огромных, непрозрачных, крытых кружевом «блонды» вееров системы «кабриолет», то есть с продернутой ленточкой. Подобный экземпляр русской работы 1870-х годов имеется в моей коллекции; веер этот декоративен, но не дает необходимого веющего эффекта.

Конец века, рождение стиля модерн, огромный поток колониальных товаров – все это дало повод к появлению сравнительно недорогих, но очень эффектных перьевых вееров. В России большим успехом – в столицах и усадьбах – пользовались цветные страусовые веера, а затем, в начале прошлого столетия, веера из перьев орлов, воронов, райских и других экзотических птиц. Подобные зоологические чудачества часто украшались головками или целыми чучелами редких птиц.

Так как роль веера постепенно сходила на нет, эти аксессуары, сделанные из бумаги, стали использовать в рекламных целях. Так, в Петербурге и в Москве некоторые кондитерские фабрики

и чайные дома – Сиу, Абрикосова, Эйнема, Динга, Бормана – выделывали подарочные бумажные веера. В эпоху триумфов «Русских сезонов» в Париже появились веера на темы Шахерезады бакстовских расцветок.

Так втихомолку закончилась удивительная история веерного производства. В эпоху чарльстона вычурные и несоразмерные страусовые веера мелькнули и вновь скрылись за горизонтом.

В Советской России 1950-х годов, во времена песни «Сталин и Мао слушают нас», вдруг вновь появились небольшие китайские веера из резного сандалового дерева, покрытого расписным шел-

www.skladchina.com

ком, но и они пропали совершенно, превратившись, очевидно, в японские складные нейлоновые зонтики.

ЭЛЕГАНТНЫЙ ТАЛАНТ ДМИТРИЯ БУШЕНА

www.skladchina.com

Дмитрий Бушен происходил из старинного французского протестантского рода, покинувшего Францию в 1685 году. Предок художника, Николай Бушен переехал в Россию еще во времена Екатерины II. Дед, Дмитрий Христианович Бушен (1826–1871), служил директором Пажеского корпуса в Петербурге, а бабка – Екатерина Нелидова, была племянницей знаменитой «смолянки» (воспитанницы Смольного института благородных девиц) фаворитки Павла I Екатерины Ивановны Нелидовой,

воспетой Пушкиным и увековеченной Левицким в знаменитом полотне.

Родился Дмитрий Бушен 26 апреля 1893 года в Сен-Тропезе, его мать, А.С. Михальцева скончалась через два года после родов, и врачи предвещали раннюю смерть младенцу. Отец будущего художника, выпускник Пажеского корпуса и полковник Царской армии Дмитрий Дмитриевич Бушен отдал ребенка на воспитание своим сестрам, сначала Анне, а затем Екатерине Кузьминой-Караваевой (урожденной Бушен). В этом большом доме и прошло его детство. Первой женой его двоюродного брата была Елизавета Кузьмина-Караваева, в те годы увлекавшаяся живописью и поэзией. Позднее она эмигрировала во Францию и вошла в историю под именем Матери Марии. С ней Дмитрий Бушен сошелся более всего. Позднее он вспоминал: «Я был мальчиком, а она обращалась ко мне как к взрослому, хотя разница у нас и была всего 2 года. Я был этим страшно горд. Не помню, есть ли в ее первой книге «Скифские черепки» ее второе послание ко мне: «В безумных днях моих скитаний я встретила тебя, мой милый. И я, несущая отравы древних знаний и скорбь давно исчезнувших годин...» Лиза была первым браком за моим двоюродным братом Митей. Он был лет на 10 старше меня. Так что Лизу я увидел первый раз, когда она еще была невестой. Митя ввел ее в известные литературные круги, на «Башню» Вячеслава Иванова, но, если судить по ее воспоминаниям о Блоке, она ощущала себя там чужой. То, что казалось «блеском эпохи», ее не интересовало! Почему она посвятила стихи именно мне? Может быть, потому, что не нашла тогда во взрослых того, что искала всю жизнь в человеке, – готовности к подвигу. И обратилась к мальчику. В наших отношениях была существен-

ная связь – она рисовала, и ваш покорный слуга, который художник, тоже рисовал. И это нас страшно сблизило. Летом мы жили в имении Борисково. У нас была общая мастерская. Она живописала, и я тоже живописал... А рядом было имение Гумилевых Слепнево. Тогда я впервые увидел и поэта, и его юную красавицу жену Анну Ахматову. Помню, как Лиза читала стихи и Гумилеву что-то в них не понравилось...»

Кажется, Дмитрий Бушен был в каком-то дальнем родстве и с Гумилевым, во всяком случае, с Ахматовой он встречался именно тогда, во время во время летних каникул в усадьбах Слепнево и Борисково Бежецкого уезда Тверской губернии.

Много позднее, когда Ахматова в мае 1965 года была в Париже проездом из Оксфорда, именно Бушен и его близкий друг, историк искусств Сергей Эрнст (1894–1980), встречали поэтессу и показывали ей на машине город, ездили по тем местам, которые она помнила по прежней своей жизни. Уже на вокзальном перроне, провожая Ахматову, Эрнст поцеловал ее в щеку: «Это не мой поцелуй, это поцелуй Олечки Судейкиной, которая, умирая, завещала мне вас поцеловать, от ее имени...»

Рано увлекшийся рисованием, после окончания гимназии совсем юным Дмитрий Бушен поехал в Париж, где стал посещать академию Поля Рансона, одно из модных учебных заведений этого периода. Там он познакомился с Морисом Дени и Анри Матиссом. Это знакомство впоследствии оказалось очень полезным. По возвращению из Франции в 1913 году он поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. (Кстати, дожившая до ста лет и скончавшаяся в Петербурге его сестра училась в те же годы в Патрио-

тическом институте, а после окончания Консерватории стала музыкантом.)

Параллельно с обучением в университете Бушен начинает заниматься в рисовальной школе Общества поощрения художеств (ОПХ), где обращает на себя внимание ее директора Николая Рериха. Тогда же, в 1915–1917 годах, Бушен работает помощником хранителя музея ОПХ. Александр Бенуа, благоволивший молодому «мирискусснику», всячески помогает ему в первые послереволюционные годы, предоставив даже в качестве убежища собственную квартиру. Бушен занимается станковой живописью, книжной графикой, исполняет эскизы декораций. С 1917 года по приглашению того же Бенуа принимает участие в выставках «Мира искусства» в Аничковом дворце.

В 1925 году Бушен получил разрешение на трехмесячный отпуск за границей, откуда не вернулся в Россию никогда. Вместе с Эрнстом через Таллинн он попадает в Париж, где уже в 1926 году рисует костюмы для великой Анны Павловой. В Париже, подобно Эрте, он начинает пробовать свои силы в области моды и делает модели для известных домов – Пату, Риччи, Ланван и Лелонг (жена последнего, княжна Наталья Палей, была его родственницей).

В те годы Бушен находится в гуще артистической жизни алмазного века русской эмиграции, дружит с Александром Бенуа, Константином Сомовым, Зинаидой Серебряковой, Тамарой Карсавиной. Начинает активно оформлять театральные постановки Жана Жироду и делает костюмы для Иды Рубинштейн в балетах «Диана де Пуатье» и «Вальс» (1934 год). Три года спустя, в Лондоне, Дмитрий Бушен создает декорации и костюмы для спектакля Балета Монте-Карло «Элементы» в хореогра-

фии Михаила Фокина. Также в предвоенные годы он работает с известным немецким хореографом Куртом Джоссом.

Во время войны Бушен и Эрнст – активные участники французского Сопротивления. А после войны Дмитрий Дмитриевич сотрудничает с Роланом Пети и в 1948 году создает декорации и костюмы к постановке Сергея Лифаря «Дивертисмент» для балета парижской «Гранд-опера». Бушен и позднее много работал с Лифарем, последней их совместной постановкой стала «Жар-птица» в балете Гульбенкяна в Лиссабоне в 1969 году. В эти годы Бушен оформляет особенно много спектаклей в Италии: для легендарной оперы Ла Скала, для оперы Рима. Его приглашают в оперу Амстердама, где он выпускает «Лебединое озеро», «Евгения Онегина», «Фауста» и другие постановки. Секрет творческого успеха Бушена – поэтичность его живописных работ, разливающиеся баркаролой сочные краски и таинственное волшебство его архитектурных композиций, навевающих воспоминания о старых венецианцах. Последней большой работой этого замечательного мэтра явились иллюстрации к «Поэме без героя» Анны Ахматовой (Париж, 1977 год).

Мне доводилось подолгу засиживаться в уютной квартире Дмитрия Бушена в самом центре Парижа. Кроме разговоров о балете, в котором он прекрасно разбирался, наши беседы касались самых разных тем. Например, его любимой актрисы Греты Гарбо. Бушен учился в одной гимназии с известным русским антрепренером Георгием Шлеем, с которым продолжал дружить и в эмиграции.

Подругой Гарбо по Нью-Йорку еще с 1920-х годов была русская создательница моды, уроженка Киева Валентина Николаевна Санина, в замужестве Шлей. Актриса театра в Харькове, роковая любовь

Александра Вертинского, Валентина Санина была очень талантливым модельером, и образ Греты Гарбо в жизни во многом был создан именно ею. И у нее же Гарбо увела мужа, специально купив квартиру в доме, где жила чета Шлей. Валентина страдала, и пока Грета путешествовала с Георгием на Ривьеру, сама отправлялась в Венецию... Надо сказать, что у Гарбо был вкус! Этот отменный вкус выверялся во всем – в ее потрясающих и по сей день ролях, в ее загадочных романах с актером Джоном Гилбертом, с писательницей Мерседес д'Акоста, с фотографом и дизайнером Сесилом Битоном и с Георгием Матвеевичем Шлеем.

Гарбо бывала у Бушена в гостях в Париже и сидела на диване в стиле ар-деко, на котором позднее сидел и я. Грета обожала Бушена и собирала его картины. На аукционе, последовавшем после ее смерти, было продано немало его работ. Загадку Гарбо отмечал и Бушен: вечно прятавшаяся в ресторанах на самых последних столиках в глубине, Гарбо любила сидеть в шляпе спиной к залу. И конечно же, в темных очках... Ее гардероб – нескончаемая вереница тренчей и плащей, свитеров и беретов, полуспортивный-полушпионский стиль, который она ввела в моду в 1930-е годы и которому оставалась верна до самого конца, судя по немногим фотографиям папарацци, всю жизнь преследовавших звезду.

«Вы, наверное, вообразить себе не можете, как бедствовала русская эмиграция до Второй мировой войны. Порой мы с Эрнстом обедали одним апельсином, – рассказывал Бушен. – Однажды Сергею Эрнсту удалось на дешевой распродаже найти холст Делакруа, на эти деньги мы купили трехкомнатную квартиру в центре Парижа. Но деньги быстро кон-

чились, и я был вынужден выполнять любую работу, даже росписи ванных комнат для богатых людей».

С уходом Бушена оборвалась последняя нить мирискуснических традиций русского театра и живописи. Похоронен Дмитрий Дмитриевич на кладбище Монпарнас в Париже, рядом с Сергеем Ростиславовичем Эрнстом, архив же его по желанию художника был передан в Нидерландский институт.

ЖИЗНЬ СРЕДИ ЛИСТЬЕВ

www.skladchina.com

Из всех англичан Викторианской эпохи Вильям Моррис оставил в мире интерьеров самый значительный след. Его любовь к готике и раннему Возрождению указала путь, который привел мир дизайна прямой дорогой к главному стилю рубежа XIX и XX веков – модерну.

Жизнь среди листьев

Надо быть истинным англичанином, чтобы так полюбить и возвысить орнамент, как это сделал Вильям Моррис. В стране дождей и ветров всегда существовал культ сада – из вьющихся роз, ирисов, пионов, лилий, люпинов. В XIX веке королева Виктория, в душе своей романтик, увлекавшаяся Вальтером Скоттом, возвела садовое искусство в ранг культа. В Англии и теперь нет домика, перед которым радивая хозяюшка не развела бы маленький цветущий эдем. Герой же нашего рассказа Вильям Моррис перенес эту «садовую» страсть в интерьеры – он украсил стены английских домов обоями, а окна – занавесями в этом замысловатом и неповторимом цветочном стиле, который сегодня ассоциируется исключительно с его именем.

Вильям Моррис родился в 1834 году и вырос в лесу, на великолепной вилле палладианского стиля, которую его отец, промышленник, разбогатевший на добыче меди, купил в 1840 году. Семья Морриса была увлечена историей – и отца, и сына притягивали к себе готические руины, старинные аббатства, монастыри и кафедральные соборы. В пору, когда романтизм был неотделим от восхищения Средними веками, это было неудивительно. Удивительно то, что именно юный Вильям Моррис извлек из увиденного в детстве. Местность, где жила его семья, называлась Вудфорд Холл, неподалеку от графства Эссекс, как раз и была полна такой готической старины.

Англия – самая консервативная и традиционная из всех западноевропейских держав. Подданные этого королевства чрезвычайно бережно относятся к своему прошлому; и сносят когда-то построенное в этой стране очень редко. В детстве Вильям влюбился с первого взгляда в Кентерберийский кафедральный собор, знаменитый своей величест-

венной, ставшей канонической готической архитектурой. Его также поразил визит в охотничий домик королевы Елизаветы Тюдор в Чингфорд Хатч, замечательный нетронутостью своих исторических интерьеров эпохи английского Ренессанса.

Королева Елизавета I, современница Шекспира и Марии Стюарт, была неравнодушна к природе. И неслучайно, что вышивки на растительные темы были такими популярными в Англии в XVI веке. Эта страсть к детализированному, реалистичному и чуть наивному изображению цветов, фруктов и даже насекомых очень привилась в вышитых женских корсажах, чепцах и на шкатулках для рукоделия. Вот маргаритка, к которой ползет медлительная улитка. А вот ягодка земляники, на которую садится мотылек. Такой живой неживой мир стал составной частью английского материального мира и интерьера в эпоху Тюдоров. И он поразил будущего художника и поэта в самое сердце!

Вильям Моррис влюбился в искусство убранства интерьеров и пронес эту любовь через всю жизнь. В детстве он зачитывался, как и сама королева Виктория, романами Вальтера Скотта, скакал на лошадке в стальных игрушечных латах. Он создал для себя, ребенком еще, особый мир детского Средневековья, который стал духовной базой для дальнейшего его развития.

После кончины отца в 1848 году Вильям Моррис хотел принять духовный сан и даже учился теологии в Оксфорде, в колледже Эксетер, но недолго. Но там-то и произошла его встреча с человеком, радикальным образом повлиявшим на ход его жизни.

Этим человеком был Эдвард Берн-Джонс, учившийся в этом же колледже и впоследствии ставший не только выдающимся художником, но и одним из лидеров движения прерафаэлитов в английской

живописи. О творческой силе этого движения можно судить по полотнам входивших в него художников. Оно оказалось способным оттолкнуть художественный мир Англии от викторианской эклектичности и направить его в сторону поэтической стильности, основанной на обожании Средних веков и природы.

Вместе Моррис и Берн-Джонс путешествовали в Бельгию и Францию и открыли для себя удивительный мир бургундской и фламандской готики. Целую Атлантиду тончайших миниатюр, загадочных цветовых сочетаний и тонкости видения ранних художников. В середине 1850-х годов два друга познакомились еще с одним выдающимся художником-прерафаэлитом Данте Габриелем Росетти. Все вместе они поселились в городке Блумсбери, а потом так же вместе работали над большой настенной фреской в Оксфорде. Именно настенная живопись подтолкнула Морриса к идее создания мебели и обоев. Тогда же он познакомился со своей музой и будущей женой, рыжеволосой красавицей Джейн Бурден, образ которой остается незабвенным для всех тех, кому посчастливилось видеть ее многочисленные масляные портреты, оставленные нам прерафаэлитами.

После свадьбы в 1860 году молодожены поселились в графстве Кент в доме из красного кирпича. Этому дому суждено было стать главной сценой для экспериментов Морриса с орнаментом и дизайном интерьеров. Так как викторианский механический стиль совсем не соответствовал артистическим амбициям молодой четы, Моррис решил сам взяться за оформление интерьеров «Красного дома». Обои были самым популярным средством для оформления комнат, но тот «дежурный» рисунок, который предлагали тогда магазины, совершенно шел враз-

рез с мечтами молодого художника, и в то же десятилетие он начал создавать свои собственные рисунки для обоев, вдохновляясь средневековыми орнаментами и миниатюрами.

Работа увлекла Морриса настолько, что его друзья и коллеги, Росетти и Берн-Джонс, тоже приняли участие в декорировании этого исторического интерьера. Окрыленный зримым успехом своих творческих идей, Моррис создал совместно с друзьями фирму «Моррис и Ко», которая изначально специализировалась на продаже мебели простых форм во вкусе раннего Средневековья, расписных керамических плиток, вышивок и чугунных решеток. В годы, когда процветала серийность изготовления предметов убранства интерьеров, вещи ручной работы от Морриса выглядели ново и заманчиво. И кстати, новизну эту в некотором роде они донесли и до нашего времени. Художника влекли расписная персидская керамика, венецианские ткани XV века с гранатовым рисунком, затейливые хитросплетения чертополоха на полях средневековых шотландских манускриптов.

Постепенно – от рисунка к рисунку, от плитки к плитке – к Моррису пришла слава. Вещи его фирмы, для которой рисовали уже несколько художников, стали экспортировать в США и в британские колонии – Канаду, Австралию, Новую Зеландию и Африку. Его новации вызывали восторг у современников, любивших и ценивших красоту в эпоху Оскара Уайльда.

МОДА
НА ТЕЛО

Что такое «тело» и что такое «мода»? Тело – изначальное пространственное очертание человека, оно постоянно, и в то же время тело – носитель его сознания, а оно изменчиво. Изменчива и мода, которую, собственно, и определяет тело.

Любование формами тела, обожествление всего телесного – это стержень культуры греческой античности. Ценилось только то, что было связано с телом, – скульптура как высшее искусство, театр как телесное представление, гимнастика на виду у прохожих, обнаженные тела участников Олимпийских игр, публичное произнесение человеком речей (в ораторское искусство входило умение показать всем, кто не слышит в задних рядах, смысл речи жестами).

На Ближнем Востоке все обстояло по-другому. Тело ощущалось изнутри как носитель духа, как то,

что исчезает, как временная оболочка вечного. Значимы были мысли и письмена – тело было прахом.

Вся нам известная европейская история тела – это перемежающиеся взлеты и падения духовности и телесности. Античность и Средневековье, Ренессанс и новое время, современность – все эпохи нашей цивилизации свидетельствуют об этом.

В процессе разворачивания спирали моды XX века трактовка и образ женского тела беспрестанно менялись. Не только из десятилетия в десятилетие, но даже из года в год. Важно, однако, при этом отметить, что тело как таковое, то есть женская нагота, вовсе не было в моде. Женщина сохраняла таинственность до конца Первой мировой войны. Начав свои трансформации в 1900-е годы, женский силуэт XX века подвергся сначала очень сильному влиянию стиля модерн, который отождествлял женщину с неземным существом. Важной особенностью было представление женщины в образе насекомого или цветка. S-образный силуэт, который сильно выпячивал грудь, утягивал талию и округлял бедра, являл собой полную противоположность готическому силуэту с изогнутой назад спиной и поданным вперед животом – мода, связанная с популярностью вида беременной женщины в эпоху Крестовых походов, эпоху отсутствия мужчин. Новый силуэт в стиле модерн был вызван в первую очередь структурой белья того времени и особенно выгнутой формой корсета, поднимавшего грудь и акцентировавшего узость талии, объем которой в экстремальных случаях доходил до 37 сантиметров.

Особенные перемены в женском силуэте произошли после 1906 года в эдвардианскую эпоху, когда более выпрямленный неоклассический силуэт, связанный со вкусами английской аристократии тех лет, вошел в моду. Он был более респектабелен по

отношению к французскому модерну и более прямолинеен. С другой стороны, сама цветовая гамма нарядов, часто черно-белая или полосатая, делала их более вытянутыми, геометрическими.

Со времени успеха дягилевских «Русских сезонов» в Париже, с 1909 года, восточное направление, принесенное русскими художниками, в первую очередь Головиным и Бакстом, породило волну интереса к гаремной тематике. В большую моду пришли женщины в виде полунагих одалисок, без корсетов, флегматично и плавно возлежащие на оттоманках. Более цениться стали округлые, мягкие формы, восточная нега – особенно в очертаниях груди, довольно пухлых рук и упитанных ног. Вполне восточное отношение к предмету обожания, о котором турки до сих пор говорят: «Женщины – для удовольствия, мальчики – для счастья, а дыня – для экстаза».

Первым в моде это дыхание уловил французский модельер Поль Пуаре и ввел бескорсетные платья, прозрачные ткани и первые женские шаровары-панталоны, которые особенно привились среди исполнительниц танго на сцене. Это была первая в XX веке попытка демонстрировать женское тело как таковое, обнажая сладостно возбуждающие красоты.

В Первую мировую войну женщины приняли на себя общественную функцию мужчин, особенно в тылу, работая в магазинах, на фабриках, в больницах и на транспорте, что вызвало эмансипацию женской моды. Силуэт полностью выпрямился и стал соответствовать ритму трудовой деятельности, застежка переместилась со спины на грудь, поскольку некому уже было застегивать бесконечное множество крючков и затягивать и распускать длинные шнурки корсетов. Стало легче не только одеваться,

но и причесываться – женщины начали стричь волосы. Тело не играло какой-либо особой роли в связи с отсутствием мужчин. В самоощущении женщины произошли большие перемены. Появился новый тип женщины – американская кинозвезда Тэда Бара стала первой актрисой-вампирессой и создала тип женщины-соблазнительницы с очень характерным гримом – черными веками, сильно подведенными глазами и бешеным взглядом.

По окончании Первой мировой войны, в 1918 году, когда мужчины стали возвращаться с фронта и многих недосчитались, конкуренция между женщинами возросла настолько, что идея соблазнения, демонстрации своего тела заняла существенное место в мыслях дам того времени. Эпоха 1920-х годов, связанная с новым стилем ар-деко, представила образ женщины-полумальчика, подростка, что было совершенно новым отношением к женскому телу. В это время Виктор Маргерит написал знаменитый роман «Ля гарсон» («Мальчишка»), и в моду вошли мальчиковые формы женского тела, без груди, без бедер, с довольно широкой плоской талией.

Если в 1900-е годы женщины стремились развивать свой бюст, кушая пилюли и посещая массажистов, то в 1920-е им пришлось утягиваться в специальные плоские лифы, как бы «размазывавшие» грудь. Стараниями Пуаре корсет вышел из употребления, что было поддержано Шанель, которая ввела в моду очень простую форму трикотажных костюмов и платьев. Женский силуэт, выпрямляясь, позволял теперь показать те части тела, которые раньше никогда не обнажались, – например, спину. На протяжении веков эта часть женского тела не привлекала к себе никакого внимания, потому что корсет носили с конца XIV века, и как только женщины лишились его, они решили, что спина как

раз и есть та самая часть тела, которую следует показывать как можно чаще. Единственным разочарованием стал тот факт, что спина была белой, и в это время появились первые смешанные пляжи, где женщины принимали солнечные ванны, чтобы потом с загорелыми спинами предстать перед обществом в вечерних платьях. Одновременно с оголенной спиной подчеркнуто демонстрировались и оголенные руки.

До 1924 года доминировал длинный силуэт платьев при низкой талии – на бедрах, которая создавала прямые очертания для груди. В это же время поменялось и отношение к мужчинам. При недостатке представителей сильного пола, убитых или покалеченных на войне, появились мужчины – соблазнители-профессионалы, так называемые жиголо. Платные любовники состоятельных дам, обычно старше среднего возраста, пользовались популярностью. И тогда, когда своих оказывалось недостаточно, они импортировались из-за границы. Южноамериканские жиголо – бразильские, аргентинские и чилийские – хлынули потоком в Европу, чтобы красотой тела доказать свою мужественность. Мужской грим – тон загорелой кожи вошел в моду, появился новый модный тип мужчины, называемый «латинский любовник».

Знаменитый итало-американский киноактер этого времени Рудольф Валентино, а также его близкий друг Раймон Наварро стали образцом такой южной красоты, отмеченной загорелым телом, черными волосами и тонкой ниточкой усов над верхней губой.

Женщины, показав руки и спину, решили, что борьбу надо продолжить дальше, и стали показывать наконец свои ноги. В 1924 и 1925 годах дома моды Шанель и Пату показали укороченные юбки,

которые доходили только до колена, открывая тем самым икры и щиколотки, а при посадке в низкое кресло – ненароком панталончики и комбинацию, что было особенно пикантным и привело к тому, что цвет чулок стал телесным. Самые популярные танцы этого времени были созданы для того, чтобы женское тело показывалось все больше и больше – танцы под джазовую музыку, такие как чарльстон, эксцентричные движения при которых прекрасно демонстрируют и женское, и мужское тело.

Все изменилось в 1929 году, когда началась Великая депрессия. Люди на время одумались, и с ошибками прошлого решено было покончить раз и навсегда. Вместо того чтобы предаваться любовным усладам 1920-х годов, нюхать кокаин, кататься на роллс-ройсе и слушать музыку в исполнении негритянского оркестра, танцевать в блестках и ни о чем не думать, люди выбрали теперь совсем другие ценности. В моду вошел упорядоченный силуэт неоклассической красавицы; образцовыми стали формы Венеры Милосской с заметной грудью, утянутой талией и выраженной линией бедер. Особенно проявилось это в модном силуэте того времени; и большие парижские дома, такие как Мадлен Вионне или Эльза Скиапарелли, стали безусловным эталоном вкуса, который пропагандировал не только женское тело, но и драпировку в античном стиле, чтобы складки плавными линиями мягче обрисовывали женственность силуэта.

Это сумасшествие, связанное с удлиненными платьями, которые вновь вошли в моду в 1929 году, длилось до 1935 года, пока под влиянием европейского тоталитаризма не вошел в моду военизированный образ женщины-матери и патриотки. В это время тело начало скрываться под строгими формами пиджаков, костюмов и пальто с первыми подкладными

плечами, которые, утратив женственную покатость, обрели квадратную мужественность. Эта каркасная одежда, скрывающая формы тела, развивалась и достигла своего апогея в 1943 году, во время Второй мировой войны, когда эти подушки на плечах стали невероятным подобием крыльев самолета и по форме могли сравниться только с китчевой одеждой, вошедшей в моду позднее – в конце 1980-х годов. Военное положение не позволяло женщинам показывать фигуру, и они уподоблялись бойцам. Такая мода поддерживалась военными режимами, особенно в Германии, стремившейся, начиная с Олимпийских игр в Берлине в 1936 году, монополизировать моду, дабы продемонстрировать свою доминирующую позицию в европейской культуре.

Изменения произошли в 1947 году, когда в феврале Кристиан Диор выпустил новую коллекцию, которую стали называть «бомба Диора». Она возродила абсолютно женственный силуэт. Диор вновь вводил корсет, от которого женщины с такой яростью отказались в эпоху Пуаре. Очень важным является тот факт, что утягивание талии и округление бедер с помощью нижних юбок и отказ от подкладных плечиков создали силуэт более историчный, возвращающийся к традициям викторианской моды, воспетой фильмом «Унесенные ветром», сделанным в 1940 году. Кринолины и корсеты очень импонировали женщинам после тягот войны, и поэтому новый силуэт, несмотря на удлиненность – до щиколоток – более соответствовал загадочному женскому облику, который трактовался как утонченная статуэтка.

Новые линии, созданные Диором в 1950-е годы, продолжали сохранять похожий силуэт. Он сделал коллекции, которые назывались «тюльпан», «буква А» и «буква Н», все они подчеркивали та-

лию и поднимали грудь. Из антиподов этой моды следует упомянуть Жака Фата, который занимался созданием узкой моды, одевая женщин в элегантные, утягивающие талию и бедра, длинные платья.

Эти тенденции закончились взрывом молодежных страстей в начале 1960-х годов, когда такие знаменитые группы, как «Битлз» и за ней «Ролинг Стоунз», обратили внимание на молодежь, интересы которой мода в 1950-е годы не учитывала, отдавая дань только дамам, женщинам среднего возраста. В 1960-е годы из-за полетов мужчин, а затем и Валентины Терешковой в космос в Париже поднялась целая волна космических мод, связанных с появлением первых металлических и пластиковых скафандров, которая началась со сногсшибательной новинки 1961 года, созданной в Англии, в Доме Мери Куант, – мини-юбкой. Эта вещь, может быть, сродни только женским модам эпохи ар-деко 1925 года. Так, сорок лет спустя такой же «смазанный» силуэт, без груди и бедер, вошел в моду. Мальчиковое женское тело воплотилось в типе новой английской манекенщицы Твигги, которая представляла собой длинные-длинные ноги и маленькое плоское тельце. Такого рода паукообразные тела были особенно популярны до революции хиппи в 1968 году, и знаменитые дома Пако Рабанн, Курреж и Карден стали безусловными апологетами космических мод в 1960-е годы, когда алюминий, пластик, блестящая бахрома заменили традиционные шелк, хлопок и шерсть.

Когда пришли хиппи – «дети цветов», появление которых неразрывно связано с войной во Вьетнаме, то отношение к телу полностью изменилось. Ряд рок-опер, созданных в это время, подтверждает особый интерес к женскому и мужскому телу. Примером этого могут служить не только знаменитые

«Волосы» и «Иисус Христос – суперзвезда», но и более ранние, например «О, Калькутта!», где все действующие лица оставались совершенно голыми на протяжении всего спектакля. Унисекс как таковой и родство полов, на которое молились хиппи, нашли свое отражение в модных тенденциях – многие женщины вдруг решили, что между ними и мужчинами разницы нет никакой, только у одних волосы чуть длиннее, чем у других. Таким образом, унисекс в моде – то есть одинакового покроя джинсы, одинакового покроя майки, рубашки и жилетки определили развитие моды с 1968 по 1972 год. Это было заметно и по одинаковой длине волос. Многие из племени хиппи проделали длинный путь, маршируя от Сан-Франциско до Калькутты, а затем, переселившись в столицу Непала Катманду, где и обитают до сих пор, променяв паспорта на опиум и вполне слившись с природой. В это время стали распространяться всякого рода татуировки и наклейки на тело, особенно в виде цветков, сердечек, знаков «Peace and Love»...

Все это могло бы продолжаться и дальше, если бы не появление нового стиля ретро, который женщин порядком приодел. Он возник в начале 1970-х годов и был связан с большой любовью к 1920-м и 1930-м годам, довоенной моде. Утянутые талии, узкие плечи, длинные юбки – макси и миди, облегающие наряды и особенно платформы, изменившие пропорции женского тела, очень сильно повлияли на развитие моды. Надо отметить появление первых порнографических фильмов в это время, которые возобновили интерес к женскому телу. Одним из эпохальных примеров можно назвать фильм «Эммануэль», в котором, как известно, нет ни секса, ни поэзии. Болезнь СПИД еще не обнаружилась в то время, и поэтому мужчины

и женщины предавались свободной любви повсеместно. Отношение к телу было самое бросовое; для женщины 1970-х годов раздеться было то же самое, что поздороваться. С этим же временем связан поток порнографических журналов, заполонивших рынок.

В начале 1980-х годов СПИД разрушил эту «идиллию», придя из Африки в Америку и распространившись по всему миру. Появление СПИДа отразилось на моде и отношении к телу, его стали больше ценить в том смысле, что в нем заключается жизнь, которую можно легко потерять. Модельеры, подвергшись влиянию японских дизайнеров, таких как Ямамото, Кумагай и Кензо, начали создавать коллекции вещей черного цвета, состоящих из наслоений ткани, запеленавшей женское тело, словно мумию, превратив его в кокон из различных частей одежды. При этом ни о талии, ни о груди, ни о бедрах говорить не приходилось. Кроме того, после успешных показов Тьерри Мюглера и Клода Монтана плечи вновь вошли в моду, как в 1940-е годы, и размах женского силуэта опять стало возможным сравнивать с дверным проемом. Таким образом, и мужчины, и женщины уподобились мраморным стелам, лишь немного раскрепостившись около 1989 года под влиянием домов моды Жан-Поля Готье и Лакруа.

Лакруа вновь ввел женские талии и поднятую грудь, что явилось французским ответом на засилье кимоно. Яркость цветов этих коллекций и особенно сексуальное отношение к женской груди привели к тому, что американская суперзвезда Мадонна стала демонстрировать себя всегда в полуоголенном виде, подчеркивая грудь. Она, безусловно, пытается подражать, в том числе и формами своего тела, таким звездам, как Мэй Уэст в 1930-е годы

или Мерилин Монро в 1950-е, что обусловило новое направление в моде, которое продолжалось на протяжении первых трех лет 1990-х годов, когда особенная женская сексуальность подчеркивалась благодаря корсетам или глубоким декольте. Если бы не кризис, последовавший за войной в Кувейте и падением Берлинской стены, может быть, оргия безопасного секса продолжалась бы и далее. Однако тотальное влияние борцов за экологию, а также финансовый кризис в Европе не повернули моду в направлении новых стилей, которые возникли в 1993 году, таких как гранж, экологический и этнический, испытывающий интерес к тропикам, Индонезии, Индии и Таиланду. В этническом стиле интерес к женскому телу трактуется с азиатской точки зрения в более скромных формах и более удлиненных пропорциях.

Новый интерес к телу связан прежде всего с именем Жан-Поля Готье, который ввел в моду татуировки. Это не городские татуировки европейских бандитов или алкоголиков, они скорее напоминают ритуальные тату бразильских индейцев. Им были созданы обтягивающие водолазки телесного цвета, имитирующие кожу с уже напечатанной татуировкой, чтобы не проводить экспериментов с собственной кожей. Мода циклична, и, возможно, в не так уж давно наступившем новом тысячелетии наше восхищение опять будет вызывать «исчезающий силуэт» затянутых в корсет дам или жизнелюбивые формы, продиктованные все возрастающим мусульманским влиянием.

ПЛЯЖНАЯ МОДА

www.skladchina.com

Пляжная одежда как таковая появилась относительно недавно, около ста лет назад. В древности люди купались нагишом, не стыдились ни своего тела, ни загара, хотя таких обустроенных пляжей, какие нам известны сейчас, не существовало. Христианская мораль подвергала гонению нагое тело, как и все связанное с плотью.

Мода на купание завезена была в Европу в эпоху Крестовых походов из Ближнего Востока под влиянием «турецких бань». Появление интереса к морским ваннам относится только ко второй половине XVIII века, когда возникли раздельные купальни для смельчаков. В терапевтических целях польза морских купаний была открыта лишь в XIX веке, и они были уделом только мужчин. Дамы ограничивались прогулками по пляжу, вдыхали целебный

морской воздух и страшились при этом загара – ведь смуглость кожи была уделом простолюдинов. В Германии, например, курорты стали появляться в 1820-е годы на Балтийском побережье Восточной Пруссии, и одним из первых таких модных мест для лечения морским воздухом и водой стал курорт Кранц.

Но вот в викторианской Англии начинается движение в поддержку купаний. В обиход второй половины XIX века входят первые купальные костюмы. Это были очень закрытые и довольно тяжелые, напоминающие комбинезоны из синей шерсти с буфчатыми панталонами купальники. В моей коллекции есть образец такого пляжного костюма, сшитого из синей шерсти в США во второй половине XIX века.

Пляжные кабины вывозили в море, на мелководье, лошадьми. Кучер оставлял кабинку в воде, дама переодевалась в ней в купальный костюм и чепец, плавала, потом вновь переодевалась. Таким образом, эти купальники были скрыты от людских глаз максимально.

В России стало распространяться среди дам купание в Черном море – в Крыму, а также в озерах и прудах в специально отведенных купальнях. Появившиеся купальные костюмы походили на комбинезоны из легкой шерстяной или хлопчатобумажной ткани с панталонами длиной по колено, темных расцветок. Они застегивались спереди или сбоку на пуговицы и отделывались матросским воротником или кружевным воланом английского шитья. К ним в 1880-е годы стали делать специальную круглую сумочку для купальных принадлежностей из камыша, покрытого тамбурным вязаньем. К купальным костюмам полагался и купальный плащ с купальной же шляпой, отделанной суровым

кружевом. В 1886 году «Новый русский базар» писал: «Очень холодная вода слишком раздражает тело, а всякое сильное раздражение вредно отзывается на организме и влечет за собой ослабление. Полезнее всего купаться, когда в воде не более 18 градусов Реомюра, хотя здоровые личности могут купаться на вольном воздухе и при 16 градусах Реомюра в воде».

В середине 1880-х годов большой популярностью пользовались также костюмы для прогулок у моря – из синей шерсти с белым кантом и вышитым якорем на груди.

Только в начале XX века в обиход стали входить трикотажные шерстяные купальники, часто в горизонтальную полоску, практически одинаковые для обоих полов; мужчины никогда не купались с открытой грудью – это казалось срамным.

Дамы в России в дачный сезон чаще всего купались в прудах и озерах, в специально построенных для этой цели деревянных купальнях. Дамские купальные костюмы делались в виде коротких, до колена, комбинезонов из трико или легкой льняной, а также и шерстяной ткани в полоску или синей однотонной. Талия подчеркивалась нешироким пояском, застегивавшимся на пуговку. Очень популярной была морская тематика, в соответствии с которой купальной одежде придавали внешнее сходство с матросками посредством напоминающего форменный воротника и вышитого якоря на груди. Панталоны у купальных костюмов делали достаточно пышными, чтобы избежать конфуза при намокшем костюме. В довершение этого туалета носили купальный чепчик, мало изменивший с тех пор свою форму, о чем напоминают все современные чепчики для душа. Шапочку отделывали шитьем или рюшью. На ногах купальщицы носили

плоские туфли мюли, без пятки, часто вышитые от руки. Для купальщиц был создан также длинный халат из махровой полосатой ткани с капюшоном.

В 1900-е годы костюмы для купания делались из темной саржи и имели поверх панталон расклешенную юбочку до колена. Юбки чаще всего отделывали узкими белыми ленточками. Лиф шили с коротеньким буфчатым рукавчиком, и у горловины ставили отложные матросские воротники. Талию всегда украшали узеньким пояском. После 1905 года в моду входят трикотажные полосатые женские купальные костюмы с застежкой спереди на пуговицы.

Первая мировая война и связанная с ней женская эмансипация внесли много изменений в характер костюма вообще – женская одежда постепенно обузилась, стала более привлекательной и не толстила фигуру, как ранее. В 1920-е годы стали проводить-
ся конкурсы купальных костюмов – к купальникам полагались чулки, шапочка и купальные тапочки. Как ни странно, и резиновая шапочка, и тапочки дошли до нашего времени почти без изменений и являются ценным напоминанием о той, давно ушедшей джазовой эре.

В конце 1920-х годов Эльза Скиапарелли утвердила моду на пляжные брюки клеш из джерси, а русские эмигрантки Мария Новицкая и Соня Делоне считались самыми авторитетными создательницами купальных костюмов в стиле ар-деко. Даже звезды кино стали фотографироваться в модных купальниках.

В 1930-е годы появились раздельные купальники для дам, часто ситцевые. В СССР к разряду спортивной одежды относились тогда и купальные костюмы, бывшие как цельными, так и составными из двух частей, которые часто комбинировались с са-

рафанами, пижамами и пляжными халатами изо льна или хлопчатобумажной материи. Затем под американским влиянием в моду вошли купальные шорты и брюки бермуды.

Вехой в создании пляжных купальников стали бикини, появившиеся после Второй мировой войны почти одновременно во Франции и в США. Свое название они получили в честь тихоокеанского атолла Бикини, на котором прошли испытания американской ядерной бомбы. Бикини преобразили женщин на пляже, сделав их более секси и заставив постоянно обращаться к эпиляции для создания пресловутой bikini-line. Бикини произвели такой фурор, что знаменитая франко-итальянская певица египетского происхождения Далида даже спела песнь во славу маленьких бикини, красных в белый горошек. О, как это, должно быть, будоражило!

В нашей стране к началу 1950-х годов все еще ощущалась острая нехватка большинства предметов одежды. И проблема летних туалетов сильно огорчала советских женщин. Для решения ее конструктор дамского платья К.И. Бойкова разработала выкройки пляжных туалетов. Вот как их описывала сама автор в журнале «Советская женщина» в начале 1952 года: «Мы хотим порекомендовать нашим читательницам нарядный и удобный костюм для пляжа: «платье-халат» и платье строгой формы с трусиками и лифчиком из однородной ткани».

Фасоны мини, возникшие в мировой моде в 1961 году, окончательно получили права гражданства в быту СССР лишь десять лет спустя. Так, мини-платье с запахом, напоминающее модели довоенного времени, стали новинкой летнего сезона аж 1969 года! В фильме «Бриллиантовая рука» есть

эпизод с показом мод, снятый с едкой иронией по отношению к этому странному занятию. В этом эпизоде «модель пляжного костюма мини-бикини-69» вызывает общий смех зрителей.

Сегодня купальники составляют особую статью доходов многих домов моды. И цены на них не знают верхнего предела.

www.skladchina.com

ЛЕТНИЙ ЗАГАР

www.skladchina.com

В последние десять лет быть загорелым в России стало проявлением большого шика. Особенно в городе. Вот представьте – все вокруг бледные, измотанные изнурительным трудом, а вы хвастаетесь ровненьким, бронзовым загаром, особенно не в летний сезон.

Загар в России стал чем-то вроде формы снобизма. Загорают обеспеченные россияне чаще всего на тропических островах – Сейшелах, Мальдивах, Бали, Фиджи и прочих, но можно и на Майорке, Кубе, Цейлоне или Мальте. Загорев сильно, мы подчеркиваем наши финансовые возможности, помноженные на время, потраченное на лежание на пляже или в солярии. Хорошим загаром мы демонстрируем заботу о нашем теле и любовь к самому себе. К тому же загар создает интересный контраст

с блеском глаз. Загорев, мы непроизвольно напрашиваемся на комплимент.

Однако так было не всегда. Было время, когда загар вовсе не воспринимался как проявление шика и считался уделом кухарок да скотниц. В самом деле, дама из общества на солнце не сидела. На прогулках она пряталась под кружевным летним зонтиком, на пляже не загорала, и лишь дворовые девушки и прислуга, работавшие на воздухе, бывали загорелыми, чем и выдавали свою пролетарскую сущность, хотя даже крестьянки во время полевых работ мазали лицо белилами, чтобы не превратиться в чернушек.

На протяжении веков мертвенная бледность считалась у дам каноном красоты. В наполеоновскую эпоху дамы пили даже толченый мел или уксус, чтобы выглядеть побледнее. Подрисовывали голубым карандашом вены на руках, чтобы подчеркнуть беломраморность кожи и болезненный вид. В те годы бытовали пудры зеленоватого, сероватого и сиреневого оттенков, а темных, «загорелых» сортов просто не встречалось.

Переломным моментом в истории загара стали «Русские сезоны» балета Сергея Павловича Дягилева в Париже в 1910 году. Именно тогда смуглая кожа гаремных одалисок с легкой руки Бакста стала новым символом женского совершенства. Однако лишь после окончания Первой мировой войны загар стал обычным явлением, а отмена женских корсетов Полем Пуаре позволила женщинам впервые оголить спину в платьях. Однако ведь загорелая спина смотрится гораздо лучше, чем бледная, да еще и с прыщиками, не правда ли? И оборудованные пляжи позволили женщинам придать своим спинам, а заодно и другим доступным посторонним взорам частям тела привлекательный вид.

Самым знаменитым смешанным пляжем, который основали в 1920 году русские эмигранты в Константинополе, был пляж «Флория». Именно обгорев на нем, знаменитый косметолог Анна Пегова запатентовала первый пилинг кожи. Смуглость стала цениться и у женщин и у мужчин. Появились пудры, затем румяна цвета загара и даже фильдеперсовые чулки цвета «кубинского загара». Так как купальники оставались все-таки не слишком уж открытыми и не позволяли полностью загореть, то стали практиковаться «интегральные» загары в соляриумах, и Лазурный Берег Франции стал первым местом, где в 1923 году был создан такой солярий. Потом, в 1930-е годы появились первые раздельные купальники и мужские плавки. До этого, как правило, мужчины ревностно скрывали свою грудь на пляжах, и обнажаться по пояс считалось верхом неприличия.

Прошли десятилетия, пока нудизм хиппи не ввел свои коррективы в процесс загорания. В 1968 году появилось увлечение загорать топлес, что немало шокировало общественное мнение, но стало нормой сегодня на множестве пляжей в мире. И теперь ровненьким загаром уже никого не удивишь.

СТИЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ВЧЕРА И СЕГОДНЯ

www.skladchina.com

Все стили прошлого неоднократно возвращались в моду, как в одежде, так и в интерьерах, и переживали новое рождение. Начнем с Египта, не правда ли? Мощный и величественный стиль архитектуры фараонов, барельефы и скульптура, красавица Нефертити, оппортунистка Клеопатра и утопающий в роскоши молодой Тутанхамон всегда были и будут примерами для подражания. Египтомания, то входящая в моду, то выходящая из нее, очень стильна. Отразилась она в архитектуре эпохи ампира и в мебели со сфинксами, в настольных обелисках, саркофагах, моде на бирюзу, лазурит и сердолики. Очень заметна она до сих пор и в прическах каре с челками, и в париках, и подводке глаз стрелочками, в не теряющих популярности скарабеях и даже в вяленой ветчине, изобретенной

египтянами. В СССР самыми яркими примерами египтомании стала приземистая пирамида Мавзолея Ленина и убранство станции метро «Кропоткинская» в Москве с египетскими дворцовыми колоннами.

В смысле популярности самым живучим и вечно молодым стилем осталась древнегреческая классика, которая, несмотря на свой преклонный возраст, навсегда останется мерилом красоты. А волновать человечество классика начала со времен Древнего Рима, который использовал в своем имперском стиле множество черточек, созданных эллинами. Эпоха Ренессанса, начавшаяся в Италии в XIV веке, обратила вновь интерес европейцев к классическим канонам, которые затем еще раз вернулись в моду уже в XVIII веке, после открытия во время археологических раскопок двух древнеримских городов – Геркуланума и Помпей, погребенных под пеплом, извергнувшимся из вулкана Везувий две тысячи лет тому назад.

Наполеоновский стиль ампир, очень нравившийся России вчера и продолжающий нравиться сегодня, был также порождением классики, свободной переработкой Греции и Рима в начале XIX века. После Отечественной войны с Наполеоном 1812 го-да послепожарная Москва застраивалась особняками по проектам архитектора Бове и его коллег исключительно в стиле ампир. Много таких построек радуют нас и теперь – вдоль Садового кольца, в районе Староконюшенного переулка и Поварской улицы. Теперь в этих дворянских гнездах любят селиться банки, портя при этом исторические здания уродливыми стеклопакетами и новыми дверями и, что особенно некрасиво, вывешивают кондиционеры, ничуть не смущаясь, прямо на фасады зданий.

Мебель ампир также очень модна в России, особенно если она изготовлена из истинно русского

материала – карельской березы. Теперь образцы такой раритетной мебели искусно копируют в массовом количестве две мастерские в Петербурге, продавая затем через антикваров как оригиналы не слишком сведущим, но богатым клиентам. Особенно любят у нас черных и золоченых лебедей, как на подлокотниках кресел Жозефины, супруги Наполеона Бонапарта.

Непосредственно в моде классика отразилась в высокой талии женских платьев, в асимметричных драпировках, сандалиях и босоножках, камеях и цепочках, прическах с пучками. Тут наследие огромно – от венецианского мага Мариано Форуни до «императора парижской моды» начала XX века Поля Пуаре. Не забудем и Эльзу Скиапарелли, Люсьена Лелонга, Нину Риччи, мадам Гре, Кристиана Диора и Ива Сен-Лорана, Иссеи Мияки и Доминика Сиро. Множество выдающихся дизайнеров моды прошли испытание классикой, пытаясь переработать и перефразировать ее по-своему.

Еще один вечный пример вдохновения для современности – Византия, знаменитая своей непревзойденной роскошью, мозаиками, тонкой иконописью и золотыми иконостасами, шапкой Мономаха, великолепием императрицы Федоры, подарившей европейцам первые шелковые мастерские. Византийская роскошь очень нравилась европейцам во второй половине XIX века, а у нас в стране пышно расцвела в сталинскую эпоху «головокружения от успехов», когда золочеными мозаиками и бронзовыми люстрами, лепниной и барельефами, коврами и фресками украшалось все, что только более или менее подходило для этого, – от холлов знаменитых высоток до вестибюлей интерьеров гастрономов.

Величественная гигантомания Византии сегодня отражается в названиях французских духов, укра-

шениях от Шанель, в показах моды Джанни Версаче, Кристиана Лакруа и Джона Гальяно, в помпезной архитектуре особняков на Рублевском шоссе.

Средневековье подарило нам два главных стиля – романский и готический. Первый особенно проявился в асимметричной замковой архитектуре, которая и по сей день привлекательна для состоятельных любителей острых ощущений, или, как их теперь называют, экстремалов. Как правило, они предпочитают строить для себя дома за высокой стеной с зубчатой башней, узким, словно бойница, окном в ней и винтовой лестницей, тяжелой, кованной из железа мебелью, отделанной кожей и огромными гвоздями или заклепками. При этом хозяева таких новодельных замков предпочитают во имя аутентичности есть руками, как в раннем Средневековье, чавкая при этом, и бросать кости сторожевым псам. А одеваются они в кольчуги от Пако Рабанна и любят, когда им жарят дичь в ресторанах в открытых очагах прямо посередине зала.

Готика более изящна и стильна. Она дошла до нашего времени в архитектуре западноевропейских соборов и церквей, но была с успехом копируема в 1820-е годы под маркой «рыцарского стиля». Затем, в Викторианскую эпоху, псевдоготика вновь стала модной в Англии. Нередко она копируется и сегодня. Взять хотя бы новомодное течение молодежной моды – стилистику так называемых готов. Они одеваются во все черное и длинное, как в средневековых монастырях, выбеливают лица и густо подводят черным глаза, как в комиксах о похождениях вампиров.

О Ренессансе кое-что уже было сказано выше, а посему несколько слов о барокко, которое любят все бонвиваны и гурманы. Пышные рубенсовские

формы, массивные завитки, скульптура, театральные драпировки, бархат и парча, пышные натюрморты с дичью и фруктами, вино и смех – вот это и есть барокко! В эпоху эклектичного XIX века барокко любили, а в XX веке многие формы барочной одежды блистательно интерпретировал великий Кристобаль Баленсиага, отчасти также и Жан-Поль Готье. У нас в России необарокко проявилось в творчестве Валентина Юдашкина, а также в нескольких постановках Большого театра. А в женских и мужских фигурах барокко у нас встречается повсеместно, особенно на пляжах.

Стиль рококо предпочитают по сей день ценители будуарной жизни и любители галантных интриг. Вспомним квартиру балерины Анастасии Волочковой в Петербурге. Розовато-пудреные тона, рокайльные завитки на мебели и амурчики, как у маркизы Помпадур, на потолке спальни. Правда, сама балерина, кажется, называет это стилем «Помпиду». Рококо приходило в моду трижды – в 1730–1760-е годы, потом с 1850 по 1860 год под названием «второе рококо» и в 1880–1890-е годы, уже как «третье рококо». Сегодня его наследие широко эксплуатируют неутомимая историческая стилизаторша Вивьен Вествуд и элегантный Карл Лагерфельд. Мебельные репродукции рококо изобилуют в Италии, фарфор рококо копируют в Германии, рокайльные пирожные с кремом любят дети, а музыку Моцарта слушают все.

Оторвемся немного от хронологии и вспомним еще один великий стиль конца XIX и начала XX века. Это модерн или, как его называют по-французски, ар-нуво. Тягучие линии из жестких материалов, витражи и мебель светлого дерева, бронза и серебро, эмали и керамика переплелись в этом декадентском стиле в сложный клубок.

www.skladchina.com

Замечательно представленный в России архитектурой Федора Шехтеля и рисунками Льва Бакста, стиль модерн обожают просвещенные нувориши. Его эталоном всегда будет служить отель «Метрополь» в Москве и «Елисеевские» магазины в Москве и Петербурге. А также изысканные ювелирные украшения от Рене Лалика. В эстетику модерна прекрасно вписывается японское декоративное искусство, вот почему японизм популярен и сегодня.

Следующий большой стиль XX века – ар-деко, названный так по названию выставки 1925 года в Париже. Этот стиль тяготел к геометрии и новому, ускоренному ритму жизни в Европе после Первой мировой войны. Он навсегда запомнится нам по лентам немого кино, роману Фицджеральда «Великий Гетсби» и модам на платья с низкой талией. Множество современных гостиниц и особняков выбирают именно ар-деко для своих интерьеров, а звуки фокстрота и чарльстона необычайно гармонично аккомпанируют им.

Это ретро 1920-х и отчасти 1930-х годов можно, конечно, обнаружить в творчестве великой Шанель, в бисерных вышивках от «Китмир», в живописи Тамары Лемпицкой, рисунках Эрте, а также в светильниках и даже в дизайне автомобилей и ювелирных украшений. Ар-деко и сейчас вдохновляет многих творцов моды.

НАРЯДЫ НОВЫХ БОГОВ. МУЖСКАЯ МОДА 1990-х

www.skladchina.com

1990-е годы, как, впрочем, и водится в новых десятилетиях, были для всех большим сюрпризом. Многие к ним не были готовы – а некоторые даже и не пришли в себя от шока. Сытые 1980-е годы последних мгновений холодной войны нравились многим. Жили мы богато, стреляли пушного зверя, пили шампанское, носили подплечики, превозносили Майкла Джексона, танцевали угловатый брейк-данс, одевались во все черное, прожигали жизнь и боролись с коммунистами. Как хорошо и поверхностно жилось нам в этом легковесном, выдуманном мире маклеров, банкиров, галерейщиков и манекенщиц: ну прямо-таки сериал «Даллас» воочию. Даже и я сам, грешным делом, просиживал часы напролет в знаменитом парижском кафе «Кост», оформленном архитектором Филиппом Старком в виде

мавзолея, или, если хотите, храма, посвященного этим самым, ушедшим в никуда 1980-м годам. Кафе это не так давно сломали.

Два больших и неожиданных события вмиг повернули ход дел и бросили тень на самую святую истину нашего мира – необходимость моды вообще как таковой. Я говорю о падении Берлинской стены и о Кувейтской войне. Первое – стерло эфемерную черту между Востоком и Западом. Второе – возвело зримую стену между Западом и Востоком. Когда Альфред Хичкок снимал свой эпохальный фильм «Разорванный занавес» с Полом Ньюманом и Джули Андрюс в 1966 году, никто не мог и вообразить, что Берлин не будет больше разделен бетонной ширмой-шторкой.

Эйфорические настроения побратавшихся через ту самую стену жителей Востока быстро сменились меланхолическим разочарованием. Живя в нашей неприступной, как нам тогда казалось, западной крепости, мы имели слабое представление о том, что делается там, на заснеженном Востоке. Но вскоре стало ясно, что Восток ждет от Запада помощи. И не какой-то там «гуманитарной помощи» в виде посылок с мылом, маслом, аспирином и куклами. Нет, Восток требовал от Запада большего – он хотел денег. И тогда в восточном направлении потекли потоком миллиардные суммы, которые успешно разворовывались с обеих сторон, как по отдельности, так и совместными усилиями.

Эта противоречившая элементарным законам экономики акция привела в итоге к серьезному дисбалансу мировой финансовой системы, и в начале 1990-х годов разразился кризис.

А тут еще откуда ни возьмись – маленький комарик – Саддам Хусейн. Размахивая своим красненьким фонариком, он разъярил далекие США, тоже

желавшие кувейтской нефти. Началась, казалось бы, «легкая» война – бомбардировки песчаных пустынь. Но тут мы, на Западе, сильно перепугались. Страшась террористов, перестали летать самолетами, например. Я жил в те дни во Флоренции и прекрасно помню, что, когда улетал в Лондон, нас в целом самолете бывало, скажем, трое. Недостаток денег и девальвация валют привели к массовым увольнениям на производствах. Пустовали рестораны, магазины и такси. И, будучи верным зеркалом истории, мода зашла в тупик. Кризис 1990-х годов вполне можно сравнить с кризисом 1929 года, когда мода также пережила великую пертурбацию.

Все мы – и создатели, и жертвы моды – страшно растерялись. Что ж нам делать, как нам быть? В мгновение ока, как сон, исчезли богатые клиентки домов моды – арабские принцессы, эксцентричные толстые американки и неутомимые японки. Один за одним дома стали закрываться.

«Бабушка» парижской моды, недавно скончавшаяся мадам Грэ, продала свой дом. Ее примеру последовали Пер Спук, Андре Курреж, Жан-Луи Шерер, и даже непоколебимый Жан Пату свернул свои коллекции.

Это было очень трудное время. Разом и вмиг мода стала немодной. Многие колледжи моды даже и не знали – кого и чему им теперь обучать. Как прогнозировать и во что одевать? Откуда-то на улицах Лондона, Нью-Йорка и Парижа появилась вдруг, как тогда нам казалось, очень немодная молодежь. Растянутые свитера, тусклые или, наоборот, слишком блестящие волосы, военные ботинки с высокой шнуровкой, шапки из искусственного меха, вельветовые штаны, неопределенного цвета рубахи канадских лесорубов навыпуск и «козлиные» бородки ничего пикантного не предвещали. Все мы,

жертвы моды 1980-х годов, пребывали в растерянности. Что делать теперь с пиджачищами с огромными подкладными плечами и металлическими бляшками, с белыми вышитыми рубахами и тупоносыми ботинками из Дома «Саша»? Вообще, как быть с самим контекстом моды, требовавшим от нас одного – выглядеть богато, модно и снобистски? Теперь мы точно знаем – бедность и в самом деле не порок. Казалось бы, просто, но прийти к такому заключению мы смогли не сразу.

Из далекого Сиэтла пришла к нам мода гранж. Слово это в переводе с французского означает «гумно» или «сарай». С 1990 по 1993 год новая мода настойчиво внушала нам, что выглядеть богатым и чистым в эпоху кризиса непозволительно. Многие даже пострадали. На улицах Лондона на дам в норках нападали: брызгали на шубы красной краской, символизируя тем самым кровь невинно убиенных зверьков, или невзначай, исподтишка резали дорогой мех ножичком. Сгинуло царство парикмахеров и визажистов, массажистов и любителей аэробики в стиле Джейн Фонды.

Рис, овощи и фрукты затмили своей природной простотой дорогостоящие блюда ресторанов, а угловатая полированная итальянская мебель уступила место марокканским подушкам и турецким килимам, разбросанным по полу. Простое, экологически чистое питание, душевная, романтическая музыка, свечи и красное вино – вот приметы новой жизни. Убранство дома приобрело первостепенное значение, и все, с ним связанное, раскупается охотно даже в эпоху кризиса. Одежда же как таковая стала делом второстепенным.

Стиль гранж вернул забытое старое: потертые джинсы клеш, вытянутые свитера битников, обувь на платформе, искусственные шубы, бывшее в упо-

треблении военное снаряжение, плащи болонья, дешевые бусы, кепки разносчиков и теплое белье. В этом смысле в 1990 году поголовно все население СССР как бы участвовало в сплошном и безостановочном шоу стиля гранж. Нувориши и расхитители надели свои малиновые пиджаки чуть позднее. Идея бедного, некрасивого, чуть грязноватого, но уж никак не химического импонировала массам. Вновь вернулась эстетика хиппи – пошли в ход заплатки, швы наружу и даже нарочитая подшивка белыми нитками – мол, вот наметала, но не успела дошить. Темные простые цвета в сочетании с натуральным некрашеным льном производили в те годы вполне приличное впечатление.

Идея этой нарочитой простоты в одежде отразилась появлением новой звезды – манекенщицы Кейт Мосс. Спирохетообразная англичанка с лицом подростка из электрички стала самой высокооплачиваемой моделью нового жанра. Испуганные, болезненные лица, туманный взгляд, устремленный на зрителя с черно-белых фотографий, уносили нас в мир неизведанный и шаткий. Маргинальное общество изобрело новую, «недорогую» моду, которой покорились даже асы индустрии моды люкс.

Великий итальянец Джорджио Армани одним из первых поднял на щит высокой мужской моды новый стиль. Сочетания серого, песочного, белого и коричневого стали для него излюбленными. Трикотаж, обтягивающие торс пуловеры, бахромчатые шарфы из бархатной нитки синель стали крайне популярными. Талантливый англичанин из Гибралтара Джон Гальяно вместе с необузданной Вивьен Вествуд из Лондона задавали тон в моде на Альбионе. Из Фландрии в новую моду пришли две звезды – Дрис ван Нотген и Дирк Биккембергс. Франция по-прежнему поражается выдумкам Жан-

Поля Готье, а японцы покорены изобретательностью Юджи Ямамото и Иссей Мияке.

Лицо 1995 года определили идеи нового поколения создателей мужской моды. В 1994 году нам было заявлено: «Хватит, гранж умер, да здравствует гранж!» Хотя формально засилью бешеных водопроводчиков, русских беженцев и солдат-дезертиров на подиумах Милана, Парижа, Барселоны и Лондона пришел конец, идеи гранжа легли в основу новой моды. Мода никогда не бывает диктаторски однозначна. Создавая себя, она самой многоликостью своего образа оставляет волю вашему вкусу. Тенденции моды сегодня отражают нюансы вкуса нового человека, его страсти. Например, тяга к экзотическому привлекла внимание создателей мужской моды к образам далеких южных стран. Война в Персидском заливе и последующие события в мусульманском мире тоже не прошли даром для моды. Фески, тюбетейки, шали, вышитые жилеты эхом вторят событиям рождающейся на наших глазах Новейшей истории.

Другим источником вдохновения стала экология. Чистота, плавность линий и натуральные цвета – вот следы ее влияния на моду. Совсем неслучайна связь между мужской модой 1930-х и 1990-х годов – периодов экономического спада. Доминирует правильный и солидный образ нового, делового мужчины. Страшная болезнь СПИД, забирающая жизни многих тысяч мужчин и женщин, не только заставила употреблять повседневно разные, даже самые старомодные противозачаточные средства, но и многих напрочь отвадила от желания соблазнять вообще. Отсюда перемены в мужском белье. Дедовское теплое, длинное «исподнее» вернулось на цивилизованный Запад. Его серые, немаркие тона говорят сами за себя.

Мужская мода 1990-х

Обращение к моде 1930-х годов, к теме гангстеров и голливудской мечты в коллекциях многих создателей мужской моды весьма явственно и правомерно. В Париже такие известные дома, как «Пьер Бальмен», «Кристиан Диор», «Соня Рикель», «Живанши», «Ланвен» и «Эрмес» в своих новых коллекциях деловых костюмов изрядно поработали над голливудскими мотивами. Для их моделей тех лет характерными стали умеренная цветовая гамма, полоска и клетка, а из аксессуаров – обязательны жилет и шляпа. Итальянские создатели мужских мод в своих показах в Милане более акцентировали «гангстерскую» черту ретрокостюмов. Модели «Валентино», «Джанфранко Ферре», «Дольче и Габбана», «Труссарди», «Армани» и «Гуччи» при всем разнообразии стилей говорили о схожести изначальных идей в концепции образа джентльмена конца XX века. В нью-йоркских мужских коллекциях доминировал стиль «городского жителя». Особенно заметными в этом направлении были костюмы Донны Каран, Ральфа Лорена, Кельвина Кляйна и Фреда. Испанцы в своих коллекциях, показанных в Барселоне, отдавали предпочтение более страстному и драматическому типу. Дома моды «Антонио Миро», «Тенente Гонсалес» работали в сходном направлении. Основная модная мужская линия в пиджаках была подсказана воспоминаниями о прошлом. Стали вновь модными приталенные длинные пиджаки с ниспадающими плечами – двубортные и однобортные; мягкие шерстяные или льняные материи серо-сине-коричневой гаммы. Бешеные цвета российских ларьков решительно отошли в прошлое. Достаточно широкие старообразные лацканы пиджаков, часто с высокой застежкой, графически подчеркивают талию. Под влиянием черно-белого, старого кино возникла боль-

шая страсть к мелким полоскам и клетке. В ряде коллекций галстуки вовсе отсутствовали, рубашки с большим отложным воротником а-ля апаш заменяли его. Вязаные «дедушкины» жилеты в тон костюма, свитера и даже футболки – неотъемлемая часть нового облика. Довольно узкие брюки, длинные волосы а-ля хиппи или совсем короткие «призывник» дополняли силуэт 1995 года.

Последним писком мужских мод в конце ушедшего века были металлизированные кожзаменители – золотого и серебряного цветов. Прозрачные «космические» ткани, блестящие атласные рубашки и брюки в стиле Джона Траволты соответствовали этому направлению. Неслучаен в это время и огромный интерес к музыке 1960–1970-х годов. Группы «Битлз» и «АВВА» продолжают переживать свою третью молодость. В будущем нас ждут также «веселенькие» флуоресцирующие тона и мечты о встречах с инопланетянами.

«Сказки тысячи и одной ночи», ароматы гаремов и жар турецких бань – хамамов питают воображение создателей моды. Из вполне авангардных для тех лет изобретений баловня парижской моды Жан-Поля Готье отмечу шотландскую юбку килт в сочетании со смокингом для вечера или черное страусовое боа для декадентствующих подростков.

«Не пугайтесь, ради бога не пугайтесь!» – этими словами Германна из пушкинской «Пиковой дамы» можно было бы закончить обзор модных тенденций в мире мужской моды последнего десятилетия прошлого века. Но будущее всегда готовит нам счастье жить. Жить вместе с Царицей Модой.

Конец прошлого века был отмечен стилем гранж, но, как я неоднократно писал, мода идет по кругу. Поэтому неудивительно, что на смену гранжу пришло увлечение люксом. В мужскую моду

вновь привносится гламур: роскошные шелковые ткани, золотое шитье. Это попытка соединить гранж с традиционным представлением о роскошной жизни. Примером может служить недавно появившаяся линия одежды «биллионере», предлагающая мужчинам носить джинсы, украшенные золотыми заклепками, или куртки, изготовленные из позолоченной кожи. Кружевное белье от Гальяно становится непременным атрибутом модного человека. Да и наш старый знакомый – Жан-Поль Готье все чаще и чаще включает в свои коллекции от-кутюр модели тканей, ранее использовавшихся лишь на туалетах женщин высшего общества. Его брутальные моряки, осыпанные блестками и стразами, по-прежнему сохраняют свою привлекательность и создают утонченный образ современного мужчины.

www.sklad-china.com

ВОЗВРАЩЕНИЕ ГЛАМУРА

www.skladchina.com

В стремительном и быстротечном полете моды подчас трудно ориентироваться. Но она – зеркало нашей истории. Мода – самое верное и цельное выражение сиюминутного состояния свободного общества. Мода – великий двигатель материальной культуры, она генерирует новые идеи или переосмысливает старые, но в новом контексте.

Но моду надо чувствовать, а не слепо следовать за ней. Лишь модно мысля, можно не только в деталях разобраться в новорожденной тенденции, но и предвидеть ее. Создатели и диктаторы современной моды лишь катализируют мысль, уже народившуюся, витающую в воздухе, облекая это пока еще бесплотное существо в кружево или рогожу, бархат или ситец, меха пли пластик.

1990-е годы дали женщинам возможность осмыслить собственный опыт прошедшего века, разо-

браться в наследстве, собранном десятилетиями творческого труда, и выявить главное в женской красоте сегодня. Лишь самое ценное из багажа прошлого, лишь самое нужное и актуальное оставили женщины себе, чтобы теперь, в новом веке, все более и более нравиться своим мужчинам.

Финансовый кризис повлек экономический, а вслед за ним и кризис моды, связанный в начале 1990-х годов с исчезновением основных покупателей на рынке красоты. Как всем известно, стиль гранж – одежда видимой бедности, граничащей с нищетой, и был первым ответом моды на явление кризиса как такового. Лишь растительные материи, вроде льна, хлопка или шерсти шли в дело, лишь органические красители использовались тогда для их окраски. Объемные, мешковатые или, наоборот, слишком зауженные вещи носили все мы в течение этих девяностых годов. Плетеные туфли на платформе из рафии или джута, землисто-серые цвета, экологически чистые украшения вроде кулонов из донышек битых бутылок, из ракушек, пробок и перьев ястреба составляли важную часть гардероба модницы последнего десятилетия XX века. Огромное влияние на становление и укрепление печального гранжа оказали также и новые манекенщицы. Одной из самых популярных была англичанка Кейт Мосс из лондонского предместья Кройдон. Тщедушная, болезненного вида, она и была музой вкуса эпохи кризиса.

Однако уже в середине последнего десятилетия минувшего века в модных коллекциях ведущих домов стал заметен перелом. Улучшение экономической ситуации в США, а также перемены в молодежной моде сказались в первую очередь на цветовой гамме. Больше радостных сочетаний, особенно тех, что были востребованы в 1970-е годы – желтый,

оранжевый, красный и синий. Эти «поп-цвета» были связаны с психоделической музыкой эпохи хиппи и ее повседневной дистрибуцией в быту. Возвращение интереса к музыкальным звездам диско вроде знаменитой шведской группы «ABBA» или ямайской группы «Бони М» сделалось возможным лишь с переменой моды.

Тинейджеры стали мечтать об эпохе своих мам – 1960–1970-х годах. Такого рода ретроспекции – частое явление в развитии моды. Например, в 1880-е годы возвратились драпированные турнюры 1870-х; в 1920-е – коротенькое платье с низкой талией – дань моде девочек 1900-х годов. Великолепный «new look» Диора 1947 года – повторение модного силуэта 1937-го.

Мода всегда регенерирует самое себя, смотрит вслед таящему в бездне звездному шлейфу, оставляемому ею же самой. Даже такие, казалось бы, особенные 1970-е годы в моде были отчаянной попыткой переработать запас гардероба 1930-х годов. Не только благодаря успеху чарльстона, джаза, самого стиля ар-деко, но и благодаря влиянию кино, в первую очередь фильма «Кабаре» или вдруг вновь ставшему популярным роману Фицджеральда «Великий Гетсби», мода регенерировала предвоенную пору. Подобные явления возможны лишь в случае, когда копируемый модой период достаточно удален от нашего времени, но не настолько древен, чтобы казаться театральным маскарадом. В начале 1970-х годов на чердаках и на блошиных рынках было возможно купить многое из бабушкиного гардероба – муслиновые платья цветочного рисунка, атласные «голливудские» блузки, брюки клеш 1930-х годов, маленькие шляпки «фик-фок на один бок» и длинные шарфы. Конечно, в эпоху хиппи и сразу после нее вовсе не все одевались

в старое, и на помощь любительницам красивой жизни пришел великий создатель женских мод Ив Сен-Лоран, чутко воспринявший дух своего времени. Именно он ввел вновь в моду блестящие атласные и креп-сатиновые ткани, «опиумные» цветовые сочетания, ретроголливудский грим с сильно накрашенными ресницами и подведенными, выщипанными бровями стиля Марлен Дитрих.

Даже такая неотъемлемая часть гламура 1970-х годов, как туфли на платформе, тоже была обыкновенной ретроспекцией. Созданные впервые в 1937 году в итальянском Доме «Ферагамо», они особенно пришлись ко двору в годы Второй мировой войны, растиражированные до бесконечности, благодаря успеху бразильской кинозвезды тех лет Кармен Миранды. Маленькая, веселая и очень подвижная, она, как никто ранее, нуждалась в высоченных платформах золотого, серебряного цвета или просто усыпанных стразами.

Возвращение в 1990-е годы мод 1910-х годов является фактом двойной ретроспекции. Тридцать лет назад копировали довоенную моду, теперь стали копировать оба периода одновременно. Интерес молодых женщин к модам их матерей связан со свободной идеей стиля семидесятых годов. Рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда», «Волосы», «О, Калькутта» раскрепостили и музыкальное, и зрительское восприятие мира. Серия фильмов «Эммануэль», запомнившаяся всем исключительно благодаря ставшей популярной мелодии, внушила тогдашнему обществу представление о полной доступности секса, а великолепный американский актер Джон Траволта станцевал за всех нас под музыку «Би Джиз».

Особенное ощущение свободы общества, вседозволенности развлечений, цветов одежды, стиля

походки и длины волос, определявшее моды семидесятых годов, напрочь улетучилось в годы восьмидесятые. Японская «черная мода» тогда захватила рынок. Все только и говорили что о видео, лазерных дисках, факсах и телесериале «Даллас». К счастью, мир сильных денег, так соответствующий менталитету 1980-х годов, исчез в эпоху кризиса, а новое поколение, народившееся тогда, хотело другого.

Огромным импульсом моды стали и космические 1960-е годы. С легкой руки Валентины Терешковой женщины во всем мире стали мечтать о полетах в космос и встречах с влюбленными инопланетянами. Телесериалы «Скайтрейк», «Барбарелла» доступно объясняли массам, что подобные встречи действительно возможны. Талантливые создатели моды 1960-х годов – Пьер Карден, Андре Курреж и Пако Рабанн одели дам в винил, скафандры и металлические мини-юбки на случай межпланетных любовных контактов. Еще востребованная теперешним поколением, та эпоха не стала только лишь ностальгическим воспоминанием тинейджеров 1995 года.

Таким образом, мода сегодняшнего дня – ретроспективная смесь трех эпох: тридцатых, шестидесятых и семидесятых годов прошлого века. Их влияние проявилось в коллекциях Милана, Токио, Парижа, Лондона и Нью-Йорка, в возвращении гламура, этого утраченного женского блеска прошлого.

Все 1990-е годы были связаны с выявлением естественных форм женской фигуры. После футлярообразных 1980-х годов, где так ценили черную кожу и красный трикотаж с подкладными плечами, на смену пришел ярко выраженный плавный и женственный, гламурный силуэт предвоенного голливудского кино. Удлиненные, утянутые стиль-

ные фигуры женщин вновь стали привлекательными в середине 1990-х годов. Родоначальником подобного, совершенно европейского направления следует считать Кристиана Лакруа. Это ему впервые пришло в голову еще в конце 1980-х вернуть женщинам их великолепный бюст и тонкую талию, совершенно игнорировавшиеся многими дизайнерами-восьмидесятниками. Струящиеся линии платьев коллекций той поры – дань женской красоте как таковой. Само платье было реабилитировано полностью. Как никогда часто большие дома моды стали использовать массу платьев в своих коллекциях: Ланвен, Шанель, Мюглер, Баленсиага, Кензо и Тед Лапидус – лишь некоторые примеры этого характерного явления. Огромная доза довоенного гламура привилась и прическам. Короткие завивки на косой пробор, заколки-невидимки, крашеные блондинки возвращают нам образы кинозвезд эпохи Гарбо или Мэй Уэст. Сам же грим, с подводкой «диско» у глаз отображал 1930-е и 1970-е годы. Символ жертвы моды, вездесущая Мадонна своим лицом всегда напоминала нам и то и другое, не правда ли?

Возвращение гламура привело за собой и возвращение люкса как такового. Какой огромный выбор материй вы можете найти сегодня в коллекциях – рытый и гладкий панбархат, парчи и атласы, плиссированные шелка – все это выглядят настоящим пиром во время чумы после кризисных годов. Попрана была даже святая святых экологистов – в ряде коллекций возвращаются меха и замши. Авангардная английская создательница мод Вивьен Вествуд даже попыталась лансировать давно забытые кринолины, и, подобно Вивьен Ли в роли Скарлет О'Хары, модницы нового времени стали обретать романтический и исторический силуэт, полный очаровательной ностальгии.

Особым событием весенних показов 1995 года в Париже была коллекция возрожденного Дома Кристобаля Баленсиага, созданная молодым голландским стилистом Жозефусом Тимистером, отмечавшим таким образом 100-летие великого дизайнера. Родившийся в 1895 году в местечке Гитария около Сан-Себастьяна в Испании, Кристобаль Баленсиага еще ребенком начал свое обучение у городского портного. В возрасте двадцати одного года, в 1916 году, он открыл уже свое собственное дело в Сан-Себастьяне, а позднее и филиалы в Мадриде и Барселоне. Восхищенный парижским престижем, он проехал во Францию и открыл в 1937 году в Париже дом под своим именем. Окрыленный мгновенным успехом, Баленсиага перекупает у американского дизайнера Майнбаучера дом моды на авеню Георга V, где он работал до 1968 года. Одними из первых манекенщиц Баленсиага были красавица-киевлянка Варвара Раппонет и яркая петербурженка княжна Ксения Щербатова. Особенно работы Баленсиага отличало качество кроя. Часто использовавший темы испанского Ренессанса в своих коллекциях, Баленсиага стал одним из столпов парижского кутюра. Подобно искусной мастерице моды 1930-х годов Мадлен Вионне, Кристобаль Баленсиага, возможно, более всех других дизайнеров понимал искусство кроя модного силуэта. Вещи, созданные им, – достойное украшение каждого музея моды и костюма. Оттого та, юбилейная коллекция вновь открывшегося Дома Баленсиага и была так успешна, что в элегантной форме суммировала достижения дома за 1930–1960-е годы. Тяжелые шелковые фаи и оттоманы, бархаты и шанжаны, букле и твиды составили основу приталенного силуэта.

Поиски утраченной за годы кризиса элегантности привели к успеху и показ в середине девянос-

тых великолепного парижского дизайнера Тьерри Мюглера. Представленный в старинном «Зимнем цирке», он стал настоящим шоу-спектаклем. Музыка, выбор манекенщиц, «шоу-бойз» и сама восторженная публика производили неизгладимое впечатление. Тьерри Мюглер родился в Страсбурге. Малоспособный в школе, в возрасте 14 лет в 1960-е годы он поступает в кордебалет Рейнской оперы, параллельно обучаясь в Страсбургской школе декоративных искусств. Окончательно соскучившись в Страсбурге, Тьерри Мюглер в 20 лет переезжает в Париж, где часами просиживает в кафе «Флора» на бульваре Сен-Жермен. Начав свою карьеру в области моды как декоратор витрин, Мюглер учился короткое время в парижской школе моды Эсмод. В 1973 году он создал свою первую коллекцию под названием «Кафе де Пари», а в следующем – запатентовал свое имя. Уже в конце семидесятых Тьерри Мюглер – один из самых многообещающих создателей парижской моды. Это он вместе с другом своей юности Клодом Монтаной ввел в моду подкладные плечики, создававшие силуэт женщины сильной, характерной и обольстительной, но стойкой. Стиль Мюглера и есть возвращение утраченного гламура. Созданные на стыке реальности и фантазии, его вещи – живой памятник декадентского конца XX века и выхода в новое тысячелетие. В тот раз Тьерри осенила идея использовать совсем иных манекенщиц в своем показе. Они – звезды прошлого: Твигги, Верушка, манекенщицы 1950–1960-х годов – были возвращены на подиум и купались в лучах возрожденной славы. В этом новом концепте проявился интерес Мюглера и многих новых создателей моды, например Лагерфельда, к женщинам зрелого возраста. На протяжении последних десятилетий в фокусе моды были исключительно

юные тогда создания вроде Клаудии Шиффер или Наоми Кэмпбелл. «Старинные» манекенщицы, состоятельные, взрослые дамы – именно они и являются настоящими клиентками моды. Они, а не двадцатилетние красотки, купят в больших домах платья за 20 или 30 тысяч долларов.

Известный японский создатель моды Кензо также обратился тогда к мечтам о прошлом. В большом фойе парижской «Гранд-опера» он представил зимнюю коллекцию, полную реминисценций на тему «new look» или изящных платьев Грейс Келли. Приталенный, корсетообразный силуэт, маленькие шляпки «Биби», муары и тафта заставили нас задуматься о юности наших мам, об утраченном женском шике. Тюлевые нижние юбки, закрывающая колено длина и маленькие перчаточки – все эти ностальгические прелести 1950-х годов смотрелись по-новому и были милы.

В мире моды всегда пертурбация. Одной из них был уход на пенсию изысканного создателя костюмов и платьев покойной Одри Хепберн французского аристократа крови и духа Юбера де Живанши, родившегося в 1927 году в городе Бове во Франции. Юбер де Живанши после недолгих занятий правом приехал в 1945 году в освобожденный Париж и поступил на работу в дом безупречного создателя моды 1950-х годов Жака Фата, а откуда он перешел сначала в Дом Роббера Пиге, а затем Люсьена Лелонга. Учившийся у Баленсиага, а также в студии у Эльзы Скиапарелли, в 1952 году он открыл свой собственный дом моды на улице Альфреда де Виньи в Париже, а затем, в 1959 году, на знаменитой авеню моды, носящей имя Георга V. Элегантный и с хорошим вкусом, Живанши навсегда останется одним из апостолов рафинированного парижского шика. Самым талантливым наследником его духа в моде станет,

наверное, дизайнер английского авангарда, уроженец Гибралтара Джон Гальяно. Возможно, он и создаст невероятно современные коллекции, но Одри Хепберн в них мы уже не узнаем...

Обращаясь к прошлому, мода сегодня предоставляет женщинам все же огромную свободу. Свободу выбора своего собственного элегантного стиля.

И своего, ею самою выбранного гламура.

www.sklad-china.com

КИНО И МОДА

www.skladchina.com

Кино – это и есть мода. Всю свою более чем столетнюю жизнь кино было мощнейшим проводником, распространителем и диктатором мод. Поначалу, однако, на кино смотрели свысока. Эти «живые картины» с их прыгающим черно-белым изображением казались вздорным порождением технического мира. Постепенно, однако, кинематограф стал завоевывать сердца людей.

Вначале киномода была связана с необычайным успехом на европейских сценах русского балета Сергея Дягилева. Ориентальная хореография Михаила Фокина, томные позы Иды Рубинштейн и невесомые прыжки Вацлава Нижинского создали тот необычайный аромат, который жадно вдыхали обожатели искусства второго десятилетия века. Мерцающие краски Леона Бакста, разом под-

хваченные парижским императором моды Полем Пуаре, воплотились в платьях, туниках и бальных нарядах, отделанных марабу, шиншиллой и стразами. Пока в Петербурге придумывали, а в Париже шили все эти манто, палантины и длинные жакеты труакары, в Голливуде мигом сообразили, чего желает вкус изощренной публики. Голливуд решил поразить людское воображение небывалой восточной роскошью и размахом. Размах стал основным правилом Голливуда и созданной им моды.

Знаменитая киноколония Голливуд была основана до начала Первой мировой войны группой еврейских предпринимателей с Восточного берега Соединенных Штатов. Их привлекали 355 солнечных дней в году в этом, тогда еще дешевом уголке Южной Калифорнии. Знали ли эти люди, что создают империю, которая станет заправлять умами и стремлениями миллионов на нашей планете? Знали ли они, что этот крохотный кусочек земли возле Лос-Анджелеса продиктует людям, как надо жить, любить, страдать, убивать, воевать, шпионить, соблазнять или одеваться?

Снятый Гриффитом в 1916 году основополагающий фильм «Нетерпимость» стал отправной точкой этого «викторианства» XX века. Белые слоны из папье-маше на вавилонской лестнице – вечный символ первых эстетических потуг Великого Немого. Тысячи полуобнаженных потных статистов, парики и драпировки стали массовым тиражированием идей Бакста, начавшим историю кинокостюма.

Тамара Карсавина манящими па-де-ша порхала по парижской сцене, а на экране ей нашлось специфическое киноамплуа – женщина-вамп. Ее грим, тяжелые темные веки, мертвенно-бледное лицо и кроваво-красные губы были цитатами грима балетной

султанши Зобейды, и влияние ее на моду двадцатых трудно переоценить. В Голливуде царицей «невинного секса» и первой вампирессой стала пышногрудая уроженка штата Огайо Тэда Бара. Ее женские чары особенно восхищали солдат Первой мировой войны. Женщины много взяли от нее, и особенно умение закатывать глаза, принимать томное выражение лица и быть могильно-таинственной. Так Голливуд породил самое важное в моде XX века – он породил звезду, культ кинодивы. Вся дальнейшая история кинематографа была связана с этим. Публика требовала новых, невиданных экзотических звезд. Билеты на фильмы без их участия просто не продавались. Публика хотела знать, сколько стоят платья ЗВЕЗДЫ, кого ОНА любит, где ОНА живет, как питается и где отдыхает. Звезды стали новыми, не канонизированными церковью апостолами и святыми, которым поклонялись, на которых молились, которых обожали до тех пор, пока они были в моде. А потом с насмешливым презрением их отбрасывали в сторону, забывали и заживо хоронили.

Неписаные правила Голливуда распространились повсюду. Под вампиршу гримировались датчанка Аста Нильсен, полька Пола Негри и целая галерея «немых муз» отечественного игрового кино – легендарная Вера Холодная, незабываемая Вера Каралли, героическая Зоя Карабанова.

Мировой катаклизм 1914–1918 годов во многом изменил психологию женщин в мире. Их работа в тылу, в госпиталях, на заводах и даже на фронте привела к неизбежной эмансипации. На смену вампиршам с их бушующими страстями пришли героини эпохи джаза. Голливуд бросил взор на Париж и решился на отважный шаг – приглашение настоящего парижского создателя мод. Таким «на-

стоящим парижанином» был русский художник из Петербурга Роман Тыртов, известный затем всему цивилизованному миру под псевдонимом Эрте. Именно в Голливуде Эрте создал самые фантастические туалеты для «немых» звезд Мэй Мюррей, Мэрион Дейвис, Лилиан Гиш и Ален Прингл. Его вышитые бисером струящиеся платья, невообразимые рукава, умопомрачительные тиары стали классикой голливудского костюма, без которой невозможно вообразить американский гламур. Одной из важнейших работ Эрте в Голливуде стало его участие в создании костюмов для фильма «Бен Гур», снятого в 1926 году. Шестьсот галлонов телесной «морилки» для изображения римского загара было изведено на целую армию статистов.

Звезда фильма Раймон Наварро, как и его близкий друг Рудольф Валентино, продиктовали своим видом долго державшуюся моду для мужчин. С их легкой руки все модники возомнили себя «latin lovers» и стали обильно мазать бриллиантином головы, загорать или хотя бы пудриться темной пудрой.

Среди звезд двадцатых в создании моды, возможно, всех переиграла крохотная, но волевая женщина Глория Свенсон. Она любила вечеринки, чарльстон, карнавалы, мужчин и платья. Живя в стокомнатном дворце, купленном у «короля бритв» Жиллетта, Глория поменяла пятерых мужей, поразив всех браком с французским маркизом Фалез де Кудре. Став на короткое время не только миллионершей, но и титулованной маркизой, она прислала на студию «Парамаунт» классическую телеграмму: «Прибываю завтра с маркизом. Организуйте овации». Ежегодно Глория Свенсон тратила на меховые манто 25 000 долларов, на пальто и накидки – 10 000, на платья – 50 000, на чулки – 9000, на туфли – 5000, на белье – 10 000, на

сумочки – 5000, на прически – 5000 и на духи – 6000. Однако и на нее мода прошла – sic transit gloria mundi.

В Европе тем временем выдвинулась одна венгерская красавица – олицетворение стиля ар-деко на экране Лиа де Путти. Ее прямая стрижка – как у китаянки или египетского мальчика – копировалась многими. Однако в 1931 году она подавилась косточкой и умерла.

Кризис 1929 года, подорвав мировую экономику, способствовал и глобальным изменениям в моде. В экономическом спаде винили и разнузданность моды двадцатых – все эти бассейны с шампанским, краны умывальников из чистого золота, «ягуары» с сиденьями, обитыми шкурой леопарда, кокаин, страусовые перья, блестки и саксофоны.

Впрочем, и самого кино коснулся кризис, связанный с техническим прогрессом. Оно заговорило. Это в первую очередь вывело из моды многих иностранных актеров Голливуда, изъяснявшихся с акцентом. Да и немало американцев пострадало из-за того, что их голоса плохо ложились на пленку.

Между тем культурной Европе становилось все теснее в железном кольце Франко – Муссолини – Гитлера – Сталина. А Америке понадобились новые героини. Светлые волосы, высокий лоб и скулы шведки Греты Гарбо заложили основу нового представления о женской красоте. Все дамы перекрасились в блондинок, выщипали брови, приклеили ресницы и заломили шляпы на один бок а-ля Гарбо. Кино диктовало свои эстетические правила, и даже большие парижские дома мод вынуждены были им подчиниться. Струящиеся белые длинные креп-сатиновые платья создавали женственный силуэт. Дома Ланвен, Шанель, Пату, Лелонг, Майнбошер преуспели в искусстве такого кроя, используя опыт косой линии великой Мадлен Вионне.

Особенно привлекательно выглядели в кино платья с блеском или из парчи-ламе. И они тоже моментально были скопированы в Париже. На фирме «Метро-Голдвин-Майер» с 1928 по 1942 год работал неповторимый создатель костюмов для Греты Гарбо – Адриан. Он создал костюмы для многих ее исторических картин, так сильно повлиявших на линию моды. «Романс» (1930), «Мата Хари» (1931), «Королева Кристина» (1933), «Анна Каренина» (1935) и «Дама с камелиями» (1936) были толчком, который побудил моду середины и конца тридцатых обратиться к истории, чаще всего Викторианской эпохи. Многие элементы костюмов Гарбо, нарисованные Адрианом, копировались в Нью-Йорке и продавались большими магазинами. Другой звездой, поменявшей представления о женской красоте – прежде всего красоте фигуры, – в тридцатые годы стала актриса Мэй Уэст. Пышногрудая, с широкими бедрами, Мэй была первой актрисой, сказавшей слово «секс» со сцены. Ее речь, манера цедить слова и коронная фраза, обращенная к журналисту: «У вас в кармане револьвер или вы просто рады меня видеть?» – создали ей репутацию «плохой девчонки из большого города», которой бы позавидовала сегодня Мадонна. Ее портрет писал Сальвадор Дали, ею восхищалась Эльза Скиапарелли, даже флакон духов «Шокинг» Скиапарелли сделала в виде торса Мэй Уэст. В 1938 году Мэй пригласила Эльзу Скиапарелли в Голливуд, где та нарисовала костюмы к фильму «Каждый день – каникулы».

Тревис Бантон, великий костюмер Голливуда, одевший Клодетт Кольбер в «Клеопатре» и Марлен Дитрих в «Красной императрице», был большим фантазером. Он никогда не забывал о необходимости поразить публику роскошью – например,

кринолином из соболей на Марлен, игравшей русскую царицу.

В костюме историческом Голливуду, безусловно, принадлежит первенство во влиянии на развитие женского модного силуэта тридцатых, но и в костюмах «современных» он не отставал. Тогда в кино не любили ничего сиюминутного, моментального – многие фильмы шли подолгу, они должны были делать кассовые сборы постоянно. От дизайнеров требовали «мод», которые бы не выходили из моды тотчас после первого показа картины.

Кто из любителей кино не помнит фильм «Ниночка» с Гарбо, где актриса играет сотрудницу ГПУ, засланную в Париж с секретной миссией! Именно «буржуазная» мода более всего поражает героиню фильма Нину Якушову. Даже абсурдная шляпа в форме трубы по эскизу Адриана преображается на Грете Гарбо, становясь божественной тиарой голливудской моды. «Как эта цивилизация может выжить, когда женщинам позволяют носить подобное на голове?» – вопрошает риторически Нина Якушова. А ведь выжила...

Военное время – сороковые годы – потребовало новых киногероинь – воительниц. На немецких экранах лидировала тогда любимая Гитлером скандинавская актриса Зара Леандер. Рыжая, крупная, с низким грудным голосом, музыкально одаренная, она была одной из коронных карт фашистской пропаганды. И нравилась она очень многим. Стиль «немецкого грима» был распространен и среди кинозвезд СССР. Любовь Орлова, Валентина Серова, Лидия Смирнова и Янина Жеймо в своем гриме и прическах не отставали от немецких конкуренток.

Американские моды военного времени пришли, как ни странно, из Латинской Америки. Отрезанный от Европы, Голливуд нашел новую, «ближнюю загра-

ницу», которая его очень вдохновила. Новая латинская музыка – серенады и болеро, тропические танцы – самба и румба, а также новая бразильская звезда – Кармен Миранда сделали свое дело. На зрителя обрушился шквал музыкальных картин – ревю, где все пело и плясало. Низкорослая, с косым разрезом глаз Кармен Миранда живостью своих песен, бешеным ритмом движений и особенно бананами на голове и ананасами на шляпах развлекала солдат. Она ввела повальную мировую моду на туфли на платформе, высокие шляпки и испанские мантильи.

В 1947 году Кристиан Диор поразил мир своим «new look». Кинозрители с удовольствием отметили, что платья Диора напоминают корсет, нижние юбки, узкие талии и покатые плечи – костюмы, созданные в 1939 году Вальтером Планкеттом для фильма «Унесенные ветром». Тема викторианских кринолинов, прерванная «хабанерами» военных лет, привилась в освобожденном Париже и задала тон в моде на все пятидесятые. Голливудские дизайнеры Ирен Шараф, Жан Луи и Орри-Келли не менее, чем Баленсиага, Фат или Грифф в Париже, диктовали моды того десятилетия. Мерилин Монро, Джейн Рассел, Лиз Тейлор, Одри Хепберн, Ким Новак, Дорис Дей и Лесли Карон не хуже заправских манекенщиц парижских домов лансировали новые моды, прически, силуэты, туфли, подводки глаз и т. п. А что уж говорить о Бриджит Бардо или Софи Лорен – они ведь были самыми авторитетными законодательницами мод.

Звездный полет Валентины Терешковой сделал актуальными в моде космические сюжеты. Потеснив кино, телевидение представило серии-эпопеи «Стар трек» или «Эвенджерзо», в которых реальное и вымышленное перемешалось. Мини-юбки Мери Куант, скафандры Пьера Кардена, космиче-

ские сарафаны Андре Куррежа – все они дань новой «инопланетянской» моде.

Эпоха хиппи и последовавшая за ней эпоха ретро были также связаны с кино. Такие фильмы, как «Кабаре», «Смерть на Ниле», «Великий Гетсби» пробудили у публики интерес к довоенному прошлому. Тогда и вспомнили о Тамаре Лемпицкой, Эрте, Соне Делоне, Константине Бранкузи и чарльстоне. Мода вновь вознесла вышитые бисером платья, вязаные шапочки а-ля Наталья Макарова в эмиграции, длинные шарфы, брюки клеш и вновь обнаружившиеся платформы.

Джон Траволта стал символом моды диско. Блестящие атласы сегодняшней моды – это ее отголосок, донесшийся двадцать лет спустя.

Фильм «Амадеус» ввел в моду панковские прически и цветные волосы.

Никогда кинокостюм не мог существовать без влияния современной ему моды, никогда мода не прививалась без популяризировавшего ее кино.

Один мой знакомый французский ребенок спросил свою маму: «Сталин и Сталлоне – родственники?» Хочется ответить – да, ведь оба – диктаторы. Но диктат моды восхитителен.

АГОНИЯ ВЫСОКОЙ МОДЫ

www.skladchina.com

Не могу назвать себя таким уж древним старожилом от-кутюр, каким бы мне хотелось быть, но вот уже почти четверть века, как я связал себя с миром парижской моды, который находил таким романтичным и загадочным. Вдоволь насмотревшись на составные части этого волшебного мира, я, однако, изверился в моем юношеском увлечении.

В начале 1920-х годов домов от-кутюр в Париже было множество. Они конкурировали между собой, соревновались в мастерстве кроя, в качестве шитья и выдумке в отделках. Переманивали друг от друга знаменитых манекенщиц, хвастались замечательными клиентками – маркизами, принцессами, герцогинями. Создавали новые силуэты, продвигали моду к новым рубежам.

Но вот грянул кризис 1929 года, и много мелких домов моды обанкротилось – к ним перестали приезжать американские клиентки. Но в 1930-е годы дело все же поправилось – множество новых талантов поддержало пострадавшую индустрию, потерявшую Поля Пуаре и Дом моды «Ирфе», но обретшую Эльзу Скиапарелли и Кристобаля Баленсиага.

Новый сокрушительный удар по парижской Высокой моде нанесла Вторая мировая война. Вынуждены были закрыть двери своих домов несравненная Мадлен Вионне и неутомимая Габриель Шанель. Одно время Гитлер, утверждают, даже мечтал о переносе парижских домов от-кутюр в Вену, но президент синдиката высокой моды Люсьен Лелонг отстоял тогда парижскую моду.

После войны пришел Диор, создавший в 1947 году направление «new look», реабилитировавший Париж. Расцвели и стали радовать свое поколение Пьер Бальмен, Жак Фат, Жак Хейм, Юбер Живанжи. Из Швейцарии вернулась престарелая Коко Шанель и в 1954 году вновь открылась, ко всеобщему удивлению. После смерти Диора в 1957 году уже стали поговаривать о смерти кутюра, и пошли на частичное снижение его критериев, которые изначально требовали исключительно ручного шитья, неповторимости моделей и регулярных показов полных коллекций дважды в год.

Молодежная революция и мини также плачевно сказались на Высокой моде, которая всегда делала ставку на длинные, вечерние платья. Но новые талантливые кутюрье – Ив Сен-Лоран, Андре Курреж, Пьер Карден сделали современность достоянием Высокой моды. В эпоху хиппи – снова послабление принципов шитья и закрытие многих домов по причине недостатка клиентов, которых всего-навсего осталось тогда около двух тысяч чело-

век в целом свете – тех, кто в состоянии был оплатить эти уникальные модели, цены на которые и всегда-то были очень высоки.

И вот уже к концу XX века домов от-кутюр в Париже было всего двадцать, а клиентов – только 200 человек. Но и тогда я застал еще многое. На рынке Кутюра творили Тьерри Мюглер, Жан Луи Шерер, Жак Фат, Пер Спук, Луи Феро, Ханае Мори, Нина Риччи, Курреж, Оливье Лапидус, Пако Рабанн, мадам Гре, Ив Сен-Лоран, Эмануэль Унгаро, Клод Монтана, Пьер Бальмен, Юбер Живанши, наконец, Валентин Юдашкин и Джанни Версаче! Все эти дома участвовали в разные сезоны в показах кутюр и делали замечательные, а иногда и высокохудожественные модели, которые были настоящим вдохновением для коллекций прет-а-порте. На показы эти невозможно было прорваться, они были настоящим праздником для глаз и порой триумфом ремесла Высокой моды.

Но вот прошло время эйфории перед новым тысячелетием, настало 11 сентября в США, нескончаемые войны на Востоке, и клиенты стали сами собой отпадать. Время праздников прошло, и исчезли сами возможности покрасоваться в платье за 200 тысяч евро.

От-кутюр, родившийся в Париже в 1857 году с открытием Дома Чарльза Фредерика Ворта, был порождением монархии – балы, крестины, венчания, коронации, траур, наконец, требовали особых, удивительных и роскошных платьев, и они создавались с изяществом и вкусом. Теперь, 150 лет спустя, когда повсюду республики, да еще и демократические, одеваться, прямо скажу, некуда. Остались лишь церемония вручения «Оскара», премия Цезаря, Розовый бал в Монте-Карло... Кажется – все.

Но и там увлечение более дешевыми и часто более оригинальными винтажными платьями берет верх. Из знаменитых домов от-кутюр выжили к 2005 году только два – Шанель и Диор. Заметьте, во главе них совсем нет французских дизайнеров: Карл Лагерфельд – немец, Джон Гальяно – гибралтарец. На ладан дышит дом талантливого Кристиана Лакруа. Остались, правда, два настоящих французских творца с их маленькими домами – хирург Высокой моды Аделин Андре и ее поэт – Доминик Сиро. Далее – свободные места для приглашенных. Милости просим, ливанцы, бразильцы, грузины, японцы... Спасайте парижскую Высокую моду!

Планку снизили еще больше – вместо положенных ранее 45 моделей теперь можно делать только 25, и многое разрешили шить на машинке. Только я лично тогда не вижу разницы между от-кутюр и прет-а-порте де люкс. Смерть Высокой моды, ты уже пришла?

www.skladchina.com

ПИСЬМА В ЖУРНАЛ «VOGUE»

www.skladchina.com

www.skladchina.com

МОИ ИГРУШКИ

Всякий раз в преддверии Нового года многие из нас задаются вопросом: купить новые елочные украшения или достать из сундука старые игрушки?

Сам я покупаю елки в горшках с землей. Это, однако, вовсе не означает, что с них не осыпаются иголки, что очень нервирует мою горничную. Существуют еще канадские елки, похожие на так называемые «кремлевские» голубые ели. У них длинные иголки, но меньше хвойного запаха, который, впрочем, можно имитировать комнатным дезодорантом. Если вам приходится довольствоваться пластиковой, китайской или нашей, «серебряной» елочкой, то и это не беда. Главное – ее убранство.

Надобно заметить, что традиция украшать елку очень древняя, дохристианская. В глубокую старину елки украшались яблоками и орехами, пряниками, затем – апельсинами, когда они появились в Центральной и Северной Европе. Стеклянные же украшения – шары, а позднее бусы – были страшно дороги, так как выдувались по одному. В Страсбурге по сей день существует елочный базар, где продаются дутые шары, но стоят они около 50 долларов за штуку. А в Нью-Йорке цена за старый дутый шар может доходить до 280 долларов. Но бьются эти шары так же легко, как и в то время, когда они не были такими дорогими.

Среди коллекционеров теперь особенно ценится продукция бывшей Восточной Германии, созданная по довоенным образцам.

В России до революции очень любили елочные бусы и подсвечники на прищепках. Однако свечи – опасное украшение, от них елочка может быстро заполыхать! А вот также популярные в те

времена ватные игрушки, обмазанные крахмалом и раскрашенные, очень хороши на мой вкус. Но сегодня они настоящий раритет. Сколько предрождественской фантазии вкладывалось в этих ватных хрюшек, слоников, конькобежцев и сидящих на санках Ванек и Маринок. Любили в России и бумажные игрушки. Многие кондитерские фабрики – «Эйнем», «Жорж Борман», «Абрикосов» – делали елочные игрушки и подарки, обладание коими составляет ныне заветное желание отечественных эстетов и знатоков.

После революции елки в Советской России были запрещены как «буржуазный пережиток». Потом, при Сталине, дали директиву – елки разрешить на Новый год, но вместо шпиля ставить на макушку звезду. Появились игрушки в виде дутых из стекла танков, парашютов, самолетов и дирижаблей с надписью «СССР». В моей парижской коллекции есть подобные курьезы. И вы, читатели, берегите их. Спрячьте подальше пластиковые тайваньские и американские шарики, обратитесь к бабушкам и тетушкам, пусть покопаются в своих закромах. И может, найдут для вашей елки какие-нибудь флажки, глобусы, гирлянды и ватные игрушки. Вешайте на елку морковки и орешки, а подарки детям непременно кладите в чулок.

В моде теперь снова серебряный дождик и мигающие елочные гирлянды 1950-х годов. Многим нравится прикреплять на входные двери снаружи еловые венки, украшенные игрушками.

Вообще говоря, во всем мире елки не принято держать в доме долго. В Париже, например, многие выкидывают их с балконов уже в ночь на 26 декабря, то есть сразу после католического Рождества. А в России же стараются подержать их хотя бы до 13 января – до старого Нового года.

ПЕРЛАМУТРОВЫЕ СЛЕЗЫ

Изо всех прекрасных даров природы жемчуг был и остается самым совершенным и загадочным. Рожденные в глубинах теплых океанских вод, в раковинах моллюсков, жемчужины прекрасны в своей абсолютной красоте. Любуясь удивительными, как бы идущими изнутри переливами на поверхности жемчуга, словно ощущаешь на себе его взгляд. Ведь жемчужина – это живая плоть, способная тускнеть, умирать и возрождаться.

Против старения и умирания жемчужин до сих пор не придумано никакого средства. Они по-прежнему боятся уксуса, лимонного сока и шампанского. В Европе существует несколько «бабушкиных» рецептов сохранения жемчуга. Парижанки кладут потускневшие бусы на целый день между двумя кровавыми (еще не зажаренными!) бифштексами. Американская миллиардерша Барбара Хаттен давала проглотить жемчужину, принадлежавшую когда-то до нее Марии Антуанетте, своей гусыне, а затем извлекала «помолодевший» перл из помета. При больших лондонских и нью-йоркских ювелирных домах есть специальные женщины, которые за плату носят ценные жемчужины на голой шее, питая их собственным потом. И эти дамы, и эти ожерелья хорошо застрахованы.

Умирает жемчуг медленно – сначала тускнеет, теряет блеск, затем темнеет и, съеживаясь, как бы высыхает. Больше всего он любит живое человеческое тело, прикосновение к теплой коже, впрочем, не ко всякой. К примеру, кожа нашей последней императрицы, Александры Федоровны, обладала редким свойством убивать жемчуг. А для омолаживания жемчужин она повсюду возила за собой

молодую крестьянку. Та спала в царских жемчугах, потому что ее кожа выделяла живительную для жемчужин влагу. Вообще Дом Романовых славился исключительными жемчужными украшениями. У Александры Федоровны, например, было редчайшее ожерелье из розового жемчуга, а великим княжнам императрица дарила на дни рождения по крупной жемчужине, чтобы к совершеннолетию у каждой из них получилось по ожерелью. Увы, им не пришлось эти ожерелья носить.

Считается, что начало увлечению перламутровыми соринками положила египетская царица Клеопатра. История приписывает ей такой сумасбродный поступок. Чтобы потрясти своего возлюбленного Марка Антония, она растворила ценнейшую жемчужину в уксусе и выпила его за здоровье этого римского завоевателя.

А древнеримские матроны очень увлекались жемчугом, который тогда привозили с острова Цейлон. Отборный крупный жемчуг особенно любили в Византии. Более других жемчугами славилась константинопольская императрица Теодора, имевшая громадные ушные подвески. Византийцы, похоже, знали толк и в речном жемчуге, более мелком, чем морской.

На Руси, в северных приуральских реках промышляли мелкий речной жемчуг величиною с бисер. В допетровское время он шел на вышивку церковных облачений и отделку окладов Евангелий.

Жемчуг никогда не был лишь женской привилегией. Любовью к нему, граничащей с безумием, отличались индийские магараджи. Их ожерелья и одеяния, расшитые жемчугом, весили порой по нескольку килограммов. Лишь магараджи в старину могли позволить себе иметь не только белые, но и розовые, желтоватые, серые или даже черные

жемчужины. Страсть индусов к жемчугу даже вдохновила композитора Бизе сочинить знаменитую оперу «Искатели жемчуга». На протяжении трех действий в ней поется о нелегком труде искателей, ныряющих в волны бушующего моря. Вообще ловля жемчуга – ремесло непростое и опасное, оно требует большой сноровки.

Невозможно перечислить всех правительниц эпохи Возрождения, питавших к жемчугу большую страсть. Знаменитейшая флорентийская красавица Элеонора Толедская завела моду плести из жемчуга наплечные сетки. Этот дизайнерский прием по сей день используют кутюрье во всем мире.

И все же по количеству жемчуга никто никогда не мог сравниться с английской королевой Елизаветой I. Эта королева-девственница владела десятком килограммов жемчужин и требовала, чтобы ими вышивали ее бесчисленные одежды. Ожерелья каскадами свисали с ее долго не старевшей шеи. Она заказывала жемчужные ошейники комнатным животным, и не только собакам, но и горностаям. И все же главный предмет гордости Елизаветы составляла огромная грушевидная жемчужина «Пелегрина», выловленная в конце XVI века у берегов Панамы. Впоследствии эта редчайшая жемчужина прошла через руки многих владельцев, пока не была куплена, уже после Второй мировой войны, Ричардом Бартоном для его тогдашней супруги Элизабет Тейлор. По роковому недосмотру эта историческая жемчужина была съедена ее собакой, которую, очевидно, в тот день забыли накормить.

Елизавета Английская могла также похвастаться ниткой очень редкого черного жемчуга, который теперь добывают лишь у берегов Таити. Эта драгоценность принадлежала ранее ее кузине, королеве Шотландии Марии Стюарт. Та была вынуждена

продать с аукциона свои черные жемчуга, которые тотчас же через подставного агента и купила ненавидевшая ее Елизавета. Более того, купив черное жемчужное ожерелье, она заказала придворному живописцу Николасу Хиллиарду свой портрет в нем и послала его в подарок неудачнице Марии Стюарт.

Как минимум три актрисы использовали «жемчужные» псевдонимы на сцене или на экране. Одной из них была Параша Жемчугова, урожденная Ковалева, а в замужестве Шереметева. Другой была английская кокотка и актриса Кора Перл. Она славилась белизной своей кожи, что и дало ей повод называть себя «жемчужиной». Впрочем, для контраста она красила зубы желтой краской, чтобы окончательно сразить поклонников. Третьей была голливудская звезда немого кино Перл Уайт. Она снималась с 1910 по 1924 год и прославилась в фильме «Жемчужина из Панжа».

Сенсацией в жемчужном деле стало изобретение японцем Кокичи Микимото технологии искусственного выращивания жемчуга. Заключалась она в том, что в моллюски имплантировались песчинки, которые, обрастая перламутровым панцирем, превращались в жемчужины. В 1908 году Микимото запатентовал совершенно круглые жемчужины и впоследствии открыл магазины своего имени по всему миру.

Следующей революцией в жемчужном бизнесе стало изобретение на острове Майорка в Испании, в начале XX века, совершенно искусственного жемчуга. Он не имел никакого отношения ни к морю, ни к моллюскам. Был дешев, практичен и долговечен. Уже в 1920-е годы Коко Шанель превратила нить жемчуга в статус-символ. Она смешала настоящие перлы с искусственными и сделала жемчуж-

ную нить необходимейшим дополнением к любому туалету. Во Франции, например, жемчужное ожерелье является обязательным подарком каждой благовоспитанной девице к шестнадцатилетию.

Кроме круглых жемчужин баснословной цены, которые любят носить богатые китаянки и японки, современные ювелиры ценят неправильные, так называемые «барочные» жемчужины. Дом «Торренте» включил в одну из своих недавних коллекций редкие черные и серые таитянские жемчужины. И все же в моде чаще используют имитацию жемчуга. И Гальяно, и Лакруа, и Мак Куин включают в свои коллекции вышивки искусственным жемчугом. Особенно часто они встречаются в свадебных нарядах. В 1980-е годы английский певец Бой Джордж ввел в моду жемчужные ожерелья для мужчин. Я сам грешил ими, но время и возраст берут свое, и сегодня мои контакты с жемчугом ограничиваются лишь перловкой по утрам.

www.sklad

ЖЕРТВЫ МОДЫ

Они жертвуют всем – здоровьем, деньгами, любовью во имя своей главной жизненной страсти – моды. Чего только не отдадут, чем только не поступятся они ради минутной возможности остановить на себе взгляды обывателей! Настоящие жертвы моды могут не спать, не есть, а творить новые сочетания и силуэты из элементов ими же созданного гардероба. Их психология требует специального исследования. Под скорлупой невероятных туалетов, шляп, очков и палантинов часто скрываются на редкость робкие и застенчивые натуры.

Они появились не сегодня. Жертвами моды во времена французской революции называли несчаст-

ных девушек, скончавшихся от простуды, возникшей из-за упрямого ношения полупрозрачных муслиновых платьев в холодную погоду. Настоящие жертвы моды об удобстве не думают. К тому же удобной моды не бывает – бывает лишь удобная одежда, скрывающая недостатки фигуры.

Первой мужской жертвой моды стал англичанин Джордж Браммел, потративший на одежду все свое состояние и ставший основоположником дендизма в одежде. Поэт Шарль Бодлер назвал дендизм культом самого себя.

Утомленный войнами XX век продлил жизнь жертвам моды, многие из которых не теряют своей страсти к одежде даже в старости. Примером тому – недавно скончавшаяся японка Ойя Масако. Почти до восьмидесятилетнего возраста она носила мини-юбки и платьица «беби-долл» розового, точнее, фуксиевого цвета, непомерно высокие туфли-платформы в той же гамме и огромные экстравагантные шляпы, отделанные страусовыми перьями и украшенные брошками из розовых бриллиантов. На самом деле за этим вызывающим фасадом скрывалась очень деловая и энергичная женщина, дома носившая скромное серое кимоно. Таким же жертвенным служением моде отличается писательница Барбара Картланд, выбравшая розовое своим символом и без устали пишущая любовные романы, так же похожие друг на друга, как и ее розовые костюмы.

Современность богата примерами такого же рода. Неоспоримой жертвой моды следует считать английскую журналистку и музу дизайнера моды Александра Мак Куина – Изабеллу Блоу, носящую самые неудобные шляпки, самые узкие платья и самые громоздкие туфли и неизменно привлекающую к себе внимание толпы и прессы.

Как будет выглядеть милейшая Изабелла Блоу в старости, можно предположить по клоунскому виду ее итальянской коллеги Анны Пьяджи. Птичье гнездо на голове, раскрашенное лицо и гордый вид – свидетельство неутомимой энергии и страстного увлечения модой этой знаменитой журналистки итальянского издания журнала «Vogue».

Сам я тоже, признаюсь, был в 1980-е годы жертвой моды и потратил немало денег, а главное, времени, на экстравагантные выходки. В ту пору жертвы моды были в Париже очень многочисленны. Было модно быть жертвой моды. Они собирались в самых невероятных облачениях в шикарном, ныне уже не существующем «Кафе Кост», оформленном в свое время модным архитектором Филиппом Старком. Но еще более невероятно выглядели жертвы, которые толпами прогуливались в эпоху холодной войны по лондонской Кингз-Роуд...

www.sklad-china.com

В ЛАВКЕ ДРЕВНОСТЕЙ

Любой дом расцветает, когда ему делают подарки. Особенно если они из антикварного магазина.

Я вообще никогда не сужу о человеке, пока не побываю у него дома. Только там, разглядывая всю мозаику чужого бытия, я могу получить наиболее точное представление о человеке и его душе, о его страсти, любви, вкусе, характере и стиле жизни. А что вообще есть жизнь без стиля? Так, по-моему, – вегетация. Оттого и ценю интерьеры с историей. И дело вовсе не в том, сколько кресел карельской березы вы поставили в гостиной. Порой и простой венский стул или оттоманская кушетка, покрытая килимом, дороже и уму, и сердцу. Мне люба старина. Я чувствую ее дыхание, шорох жучков в древесине,

таинственный отблеск тусклого зеркала, скрип половицы, сияние бисерной вышивки и тайну взгляда на немом портрете.

Конечно, все это не для каждого. Но что может быть разумнее и деликатнее нескольких старинных вещичек, вкрапленных в любой, самый минималистский интерьер! Ведь и в старину делали миниатюрные безделки – если не в Европе, то в Японии и Африке.

Я советую вам полюбить прекрасное занятие – прогулки по блошиным рынкам и антикварным лавкам. Надо выбрать время – раннее утро, например. Что может быть более поучительным, чем обстоятельная, неспешная ранняя прогулка по верхнему ряду старьевщиков на Измайловском вернисаже?! Что за чудная русская крестьянская расписная мебель, недооцененная современниками! Или расцвеченные жар-птицами прялки, старинные фотографии, тарелки с вензелем или шитые крестом чайные салфетки? Если вам далеко туда ехать – прогуляйтесь по антикварным лавкам на Фрунзенской набережной или на Арбате. Если любите живопись, не забудьте заглянуть в антикварный салон Дома художника на Крымском валу или в разбросанные по переулкам старой Москвы маленькие лавочки с эклектичным собранием старины. Торговаться уместно везде. Лишь ваш вкус позволит вам отличить хорошее от дурного. Помните, каждая вещь ждет своего владельца! Жизнь вещей полна непредсказуемых перипетий.

Вещи часто собираются вместе в одних руках, а порой разбегаются по городам и весям, как это было в печальной истории о двенадцати стульях. Антиквариат в России ценен своей непредсказуемостью. Вовсе не знаешь, где и когда встретишь те

или иные предметы. Они – как лучшие друзья. Они вечно дороги вашему сердцу и душе и никогда, никогда не стареют, так как уже очень стары.

ПОД КАБЛУКОМ

Высокие и низкие, толстые и тонкие, вот уже четыреста лет они маршируют сквозь века, страны и континенты.

Главная задача всякого каблука приподнять персону над действительностью и над массой. Знак высшего превосходства, каблук уже издали показывает статус владельца и уровень его притязаний. В конце концов, именно каблучок хрустального башмачка помог простушке Золушке стать принцессой.

Никто никогда не сможет сказать, хорошо это или плохо – носить каблуки. Правда, за их ношение во времена революционного террора многие французские маркизы поплатились головой. Только хотя число маркизов сократилось, но натертых обувью мозолей все равно стало больше. Выходит, все же победили каблуки. Так что признаем – не каблуки делают нас прекрасными, а умение их носить. Разумеется, в наше время это касается главным образом женщин. Сам факт существования десяти, двенадцати или пятнадцати сантиметров каблуков еще не сделает из вас аристократическую львицу высшего света. Остается, конечно, полусвет, дорога туда широкая, но вход заказан всем тем, кто еще теплит в своем разуме воспоминание о хорошем вкусе. Иными словами: вульгарность так же требует каблуков, как и «бон тон».

Первую попытку создать каблук предприняли крестоносцы в конце XIV века. Они привезли в Европу

из Палестины деревянные подставки вроде тех, что носят на раскаленном мраморном полу турецких бань. Каблуки же, собственно, появились лишь в XVI веке, около 1550 года. Теперь считают, что их придумали испанцы, а именно мастера из Кордовы, поэтому по-французски сапожников и именуют «кордонье». Вот эта, казалось бы, невинная затея вычурного андалузского разума портит уже почти четыре столетия кровь, полы, ковры и сами ступни многим поколениям добросовестно следующих за модой дам. Такой вот модницей была, например, королева Англии Елизавета, которую теперь модно изображать в кино. Так вот, эта королева уже пользовалась, правда, невысокими, но все же каблуками. Конечно, тогда еще не было ни каблуков из оргстекла, ни с лампочками внутри, ни с аквариумными рыбками (бедные рыбки, должно быть, чувствуют себя, как в коктейльном шейкере).

Конструкция каблука разработана еще в XVII веке. Главными фасонами были скошенные внутрь (наподобие ковбойских сапог) и «французские», то есть с «талией» посерединке, походящие на катушку. Эпоха рококо перенесла каблук ближе к центру туфельки, создавая тем самым оптический эффект миниатюрной ножки. Каблучный триумф так бы и длился бесконечно, если бы не революция в Париже. Всеобщее равенство и братство предложило модникам-аристократам ходить по земле без каблуков, как все. Плоские туфли на завязках продержались довольно долго – почти полвека, до 1840-х годов.

Эмансипация женщин и связанное с этим их вовлечение в трудовую деятельность на благо общества начались во время Первой мировой войны. Дамы остригли волосы, укоротили юбки, сняли корсеты и надели высокие замшевые сапожки на

шнуровке и с высоким каблуком-рюмочкой, который является просто-напросто перепевом старого «французского». Чарльстон и джаз, брызги шампанского в открытых автомобилях и всякая другая «шикарная» жизнь эпохи, породившей целый калейдоскоп персонажей от Великого Гетсби до Элочки Людоедки, дали миру каблуки, украшенные стразами и блестками.

Диор со своим «new look» ввел в моду изящные туфли на высоком каблучке. Их окрестили «хоть стой, хоть падай», и они попортили много паркетных полов во всех музеях мира.

Перелом в каблучной истории произошел в эпоху «Битлз», когда на Карнаби-стрит в Лондоне придумали широкие квадратные каблуки для девушек, танцевавших твист. Затем – ретро 1970-х годов, когда вернулись каблуки в стиле ар-деко. Потом – долгий период плоской черной обуви японских дизайнеров. Ренессанс каблуков, пришедший вновь из Лондона, приходится на самый конец 1980-х годов. Затем – гранж с буквальным нашествием бескаблучных платформ (в третий раз) и нео-диско со всем разнообразием фантастически тонких и высоких каблуков вроде тех, что делал Азедин Алайя в виде двух скрещенных дамских ножек или Пако Рабанн – из прозрачного винила.

Теперь каблуками вновь пугают англичане – то Вивьен Вествуд чем-то зажигательным, то Джон Гальяно – чем-то декадентским. Отпор врагам дали Аделин Андре в Париже своими каблуками в виде куриного яйца и Жозефус Тимистер – в виде штопора. Но, на мой взгляд, есть еще целый ряд кухонных принадлежностей и просто продуктов питания, формы которых годятся для этой цели, – куриная ножка, столовая вилка или... мобильный телефончик.

В наступившем тысячелетии каблуки отпадут под натиском кроссовок и другой формованной обуви. Но воспоминание о них останется еще надолго жить в наших сердцах.

МЕХОВАЯ ИСТОРИЯ

Так уж повелось с легкой руки Бриджит Бардо – ругать производителей мехов можно, а хвалить – ни-ни, ну никак нельзя. Очертя голову и легкомысленно забыв о возможных неприятностях, спешу сообщить: меха снова в моде.

Возвращение моды на меха вызвано двумя причинами. Во-первых, модной тенденцией под названием «исторический максимализм», в соответствии с которой роскошь и цитирование прошлого стали нормой. Во-вторых, появлением нового рынка сбыта – стран Восточной Европы и особенно России, где морозы все еще никто не отменил.

Меха пришли в европейскую моду вместе с варварами. Ни древние греки, ни римляне, ни египтяне мехами не увлекались. Века прошли до того, как мех стал классовым признаком и символом богатства. В VIII веке, во времена французского императора Шарлеманя – он же «Каролюс Магнус» – леса Европы кишели зверьем. Поймать лисицу, бобра, куницу или соболя не составляло труда. Первым знатным мехом стал горностай – белый зверек с черным хвостиком. Сотни шкурок шли на необъятные королевские мантии. Хоть у нас горностай и ассоциируется со скипетром и державой, его модное бытование перешло границы дворцовых садов. В галантном XV веке им украшали маскарадные костюмы и зимние прогулочные салопы. В веке девятнадцатом романтики увлекались горностаем

как мехом рыцарства, а период бель эпок характерен тальмами и бальными накидками, сплошь покрытыми горностаем. Курьезен конец этой самодержавной моды – в 1910-е годы он стал «детским» мехом, которым отделывали зимние муфты и кашне для подрастающего поколения.

Вторым в меховой иерархии стоит соболь, которым всегда славилась Сибирь. В эпоху боярской Руси соболями расплачивались вместо денег, их включали в приданое боярышень и княжон. Императрицы Елизавета Петровна и Екатерина Великая также жаловали собольи шубы, а период Александра II характерен собольими палантинами и ротондами.

Интересно, что в зимнем женском платье мех использовался исключительно в виде оторочек или подбоя, а шубы мехом наружу были уделом лишь мужчин, например извозчиков. В Средние века высоко ценились куница, хорек и бобер. В эпоху готики зимние суконные платья подбивали белкой. Ренессанс принес огромный интерес к живой природе, и меховые воротники на манто стали невероятно популярными. В те времена мех стал почти исключительно мужским материалом. Лишь в XVIII веке появились первые женские шубы мехом наружу. Благодатнейшая пора для меховых аксессуаров настала в следующем, XIX веке. Меховые боа, муфты, ботики, воротники и горжетки были в большом почете, на радость постоянно мерзнущим дамам в муслиновых платьях эпохи ампир.

Скорняжное ремесло достигло высшего мастерства в эпоху модерн, когда в моду вошли изделия, комбинировавшие гладкошерстный мех с длинноворсным, например каракульчу с соболем, горностая с прозаическим бараном.

Популярной новинкой начала XX века стал мех шиншиллы. Мягкая мездра и бархатисто-серый

отлив меха сделал шиншиллу королевой паланти-нов и этоле. Русские кинозвезды начала века – Вера Холодная и Вера Каралли – славились шиншил-ловыми вещицами.

Первая мировая война ввела в моду мех котика и крота. Меховое дело расцвело бы в России, если бы победившие большевики не нарекли мех «бур-жуазным предрассудком». Эпоха ар-деко ввела в употребление невиданный доселе мех – в 1920-е го-ды невероятно популярным стал мех диких обезь-ян, торчащий в разные стороны, очень косматый, а оттого джазовый.

В 1930-е тон в моде задавался Голливудом, и длин-новорсные меха были в большом почете. Из черно-бурок и песцов делали хорошо нам всем знакомые горжетки с лисьими мордочками из папье-маше, стеклянными глазами и пружинной прищепкой для хвоста в пасти. В эпоху Второй мировой войны в моду вошли короткие женские шубки с подклад-ными плечами. Волна африканского экзотизма на-катилась в 1950-е годы – леопарды, пантеры, зебры украшали одежду в стиле сафари. А 1960-е годы от-мечены повальным увлечением практичным и рос-кошным мехом норки. Каких только цветов ее не выводили – голубую, белую, янтарную! Масла в огонь подлила американская кинозвезда Дорис Дей, снявшаяся в 1962 году в фильме с названием «Прикосновение норки».

На закате пресыщенного XX века меха в своем первозданном виде стали встречаться все реже и реже. Бритые и щипаные, крашенные в неверо-ятные анилиновые цвета, они символизируют де-каданс конца второго тысячелетия. В наступив-шем XXI веке эта тенденция пока продолжается, но, возможно, ее подкорректируют достижения генной инженерии наподобие клонированного

барана из Глазго или искусственной мыши из Гонолулу.

Меха – символ богатства и процветания. В рекламах меховых фирм снимались Элизабет Тейлор и Марлен Дитрих, Софи Лорен и Рудольф Нуреев. И даже самозабвенная защитница животных Бриджит Бардо любила в молодости кутаться в мягкие меха. Но кто в молодости не совершал досадных ошибок?

СОБАКИ!

Одна из моих приятельниц, жившая в Константинополе-Стамбуле с 1925 года, была в глубоком трансе. Хозяйку восьми собак обворовали. Пропал любимый пес Томка. «Соседи нагадили! – восклицала она в бакелитовую трубку довоенного телефона. – Украли, в яму закопали или на помойку выкинули». Три недели спустя, обеспокоенный пропажей, звоню ей. «Нашелся Томка?» – спрашиваю. «Фантасмагория, – сообщает приятельница. – Третьего дня слышу шорох за дверью. Открываю, а там собака. Но не настоящий Томка, а подложный. Томка был тощий, вонючий, с жесткой темной шерстью. А этот новый Томка – толстенький, с мягкой лоснящейся светлой шерсткой». И тут меня осенило. «А где он спит?» – спрашиваю. «Натурально, на месте прежнего Томки. И, главное, другие собаки на него не лают и даже внимания не обратили! Но душой я чувствую, что это не Томка». Оказалось, что это был-таки настоящий Томка. Только какая-то добрая душа его отмыла и покормила.

Из-за собак рушились семьи. За них платили бешеные деньги. Их проигрывали в карты. Наряжали в драгоценности. Клали с собой в кровать. Их жизнь

могла быть трагичной, как у тургеневской Муму, или роскошной, как у белого пекинеса писательницы Барбары Картланд. Королева Елизавета Английская держит пса породы корги, Жан-Поль Бельмондо неразлучен со своим йоркширом, Клод Монтана владеет шарпеем, Далида обожала мопсов, Лиз Тейлор помешалась на своем шитцу, а Джейн Биркин выбрала себе английского бульдога. На вкус и цвет – товарищей нет. Мода на собак так же прихотлива, как мода на длину юбок или форму каблука.

Наибольший почет собаки знали в Древнем Египте, где их обожествляли и после смерти мумифицировали, словно фараонов. Даже сегодня в стаях собак, вольно гуляющих возле пирамид в предместье Каира, можно различить потомков этих древнейших друзей человека. Варвары ценили только сторожевых псов и пастухов своих стад. В Средние века крестоносцы привезли из Византии и с Ближнего Востока комнатных собачек, которых держали в холодных рейнских замках бледнолицые пассии трубадуров. Мелкие собаки спали на подушках, вышитых кипрской нитью, ели из золотых тарелок, носили драгоценные ошейники, украшенные изумрудами, и разносили блох.

В эпоху барокко обожали вислоухих охотничьих собак, которые даже повлияли на мужскую моду – в 1640-х годах появилось увлечение взбитыми мужскими париками а-ля спаниель. В галантном XVIII столетии моду на «спальных» собачек завела, по-видимому, маркиза де Помпадур. Именно в эпоху рококо собачки прожили самый распущенный период. Свидетели любовных утех в будуарах своих владелиц – модные тогда мальтийские болонки могли бы написать сенсационные мемуары. Голландцы привезли из Китая мудрейших собачек – мопсов, глазами похожих на рыб, а поведением – на кошек.

Модный тогда стиль шинуазри – то есть увлечение китайским – способствовал распространению мопсов по всей Европе. В Испании эпохи Гойи особенно ценили карликовых пуделей. Их головы напоминали прически светских львиц мадридского двора. Екатерина Великая обожала глупых левреток, а ее сановники брали взятки борзыми щенками.

При королеве Виктории в Англии началась настоящая «собакомания». Изображения собак вышивали бисером, гарусом и синелью на кошельках, ридикюлях, подушках, ножных пуфиках и мужских портмоне. Именно англичане придумали плащи для собак из материи, пропитанной каучуком.

Склонный к вытянутым формам стиль модерн ввел в моду такс, потом стали модными крупные мужественные овчарки, русские борзые и далматины. В 1980-е годы на подиумах торжествовали геометрические формы, и, соответственно, любили стриженых терьеров, скотчей, йоркширов, фокстерьеров. Сейчас в моде модели с инопланетной внешностью, и псы тоже инопланетного вида – все эти голые китайские и лысые мексиканские собачки. В моде минимализм, а что может быть минималистичнее, чем собака, на которой даже шерсти нет?

На мой взгляд, самые шикарные собаки – мопсы, поэтому ими так любят владеть знаменитости. Я и сам держал мопса, которого так и звали – Мопс. У него были косые глаза, один глядел в Канзас, а другой – в Арзамас. При этом гордый пес не любил смотреть на мир снизу вверх и залезал то на стул, то на этажерку. И еще он ел мандарины (все мопсы обожают мандарины, ну да – ведь они родом из Китая). Как только Мопс видел мандарин, с ним случалась настоящая истерика, он исполнял танцы всех народов мира одновременно. А спал он у меня

на голове, потому что мопсы всегда спят в постели хозяина. И при этом храпят, как пьяный сапожник.

До Мопса у меня были разные собаки. Эрдельтерьера Сеньку мы однажды потеряли на Волжском водохранилище, и он пешком, со сбитыми лапами за неделю пришел в Москву. Потом у меня был скотчтерьер по имени Гамлет. Он имел огромный успех в Москве и никого не боялся, даже грозного боксера Марсика, который принадлежал поэту Долматовскому. В нашем дворе были страшные битвы Гамлета и Марсика. Гамлет не любил мотоциклистов и погиб из-за этой ненависти. Он бросился под колеса мотоцикла – хотел укусить его за шину. В Литве у меня есть ньюфаундленд, которого зовут Джамбулис. Очень умный, хотя грязный и вонючий. Иногда Джамбулис нападает на женщин с сумками. Например, он бросился на одну жительницу Вильнюса, которая несла сумку с яйцами, и сделал на улице огромный омлет.

В принципе меня собаки любят. Но попадаются и такие, которые не любят. На одном вернисаже в Париже я увидел голую мексиканскую собачку и сказал ей «у-тю-тю». Но как только я сделал ей козу, она укусила меня сразу за два пальца. И очень это было неприятно. Бывают иногда такие глупые собаки. Ну и пес с ними!

ХРУСТАЛЬНАЯ МЕЧТА

Любимец императоров и королей, символ роскоши и процветания под названием хрусталь снова входит в моду.

Кристиан Лакруа украшает вечерние наряды хрустальными искорками, Филипп Трейси сеет хрус-

тальные капли на полях своих фантастических шляп, Даниэль Сваровски изобретает хрустальный корсет-кирасу, рядом с которым хрустальный башмачок Золушки кажется скучным и банальным. Каприз современной моды с ее увлечением вышивкой, блестящими фактурами и ушедшими эпохами возвращает хрусталь к жизни.

Кто из нас не задавался вопросом, в чем неземная притягательность, полуязыческая сила хрустального звона, сопровождавшего столько радостных пиршеств, светившегося серебристыми искорками в глазах счастливых! Еще древние греки оценили волшебные свойства природного горного хрусталя. А римляне овладели секретом его искусственного изготовления. При императоре Тиберии в Риме был создан особо прочный вид хрусталя, поддающийся ковке, как железо. Увы, изобретателя казнили, боясь обесценить золото и серебро. Многие секреты римского стекольного и хрустального производства унаследовала в Средние века Венецианская республика.

Самое интересное, что сплав свинца и стекла, из которого хрусталь и делается, изобрели вовсе не венецианцы и не богемцы, а англичане. Фабрикант Джордж Равенскрофт в 1676 году создал рецепт современного хрусталя, добавляя свинцовую пудру в стекольную массу. Из Англии хрустальная болезнь распространилась на британские колонии, а с подачи заядлой англоманки Марии Антуанетты свинцовый хрусталь стали лить и во Франции. Ни один галантный ужин того сладострастного века не обходился без хрустальных жирандолей или гравированных бокалов, мерцавших в пудреной пыли венецианских зеркальных дверей.

Всякая империя любит роскошь и блеск. Поэтому триумф хрусталя пришелся на эпоху правления

Наполеона Бонапарта – стиль империи, или, как его назвали в России, ампир. Оправленные в золоченую бронзу канделябры и люстры, напоминающие античные храмы, каминные часы, хрустальные печатки и колокольчики.

В XX веке хрустальная оргия пришлась на 1920-е годы с их джазовым темпераментом. Хрустальными бусинками и стразами стали вышивать так называемые платья-чарльстон, которые очень шли стройным девушкам с модными в те времена мальчишескими фигурками. Хрустальные мундштуки, броши, туфельки на хрустальном каблуке были в большой моде. В ходу были хрустальные лифты, ванны и унитазы. Звезда Голливуда Глория Свенсон даже заказала себе в дом хрустальный эскалатор.

Советская империя тоже, разумеется, не могла устоять перед торжественным блеском. Тоталитарная эпоха тридцатых годов сверкала тяжелыми хрустальными вазами, колоннами и прочими декоративными элементами в убранстве Московского метрополитена.

Современное увлечение историзмом и модой эпохи джаза возродило хрусталь к новой жизни. Кольца от Джона Гальяно, корсеты от Версаче, драгоценные сумочки от Джанфранко Ферре. Перед их великолепием отступают воспоминания советского детства – неуклюжие хрустальные пепельницы, разухабистые вазы чешской работы, запылившиеся от скуки нудного безделья трофейные фужеры на зеркальной полочке венгерского серванта. Сегодня хрусталь переживает расцвет, равного которому не знал более полувека.

Чтобы получить самое лучшее стекло под названием хрусталь, берут толченый прозрачный камень – кварц, белую глину и прибавляют красной краски – сурика. Так просто, казалось бы!..

ГОРОДА
И СТРАНЫ

www.skladchina.com

www.skladchina.com

ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ О ПОЕЗДКЕ ПО ЗАКАВКАЗЬЮ И В ДРЕВНЮЮ СТОЛИЦУ АРМЕНИИ – ГОРОД АНИ

www.skladchina.com

27 апреля 2002 года, 0.25

Я уже в Карсе, куда летел час из Анкары. Это маленький, очень маленький городок у подножия крепости, разбитой на квадратные кварталы по немецкой военной технологии, как и американские города, и европейские поселения в Китае. В городе не сохранилось ни одной русской церкви, но в руинах стоит одна армянская, да и эта спаслась лишь тем, что сделалась мечетью. Музей тщедушен, отель – плачевен. Я все еще мечтаю попробовать цыпленка по-карски!

Даже в единственной антикварной лавке домотканых ковров – килимов у них ничего не нашлось более или менее близкого к великолепному карскому килиму цвета индиго, что лежит у меня в спаль-

не в Париже. Зато во дворе музея стоит вагон Русско-Балтийской железной дороги, сделанный в Риге, в котором в 1921 году Советы подписали с Турцией договор о передаче ей Карса в обмен на признание большевистского правительства. Вагон этот внутри обставлен мягкими стеганными креслами, дубовым викторианским буфетом и облицован деревянными панелями.

Многие здания в Карсе носят следы русского провинциального зодчества, сохранилось много художественных дверей, балконов, решеток и навесов над парадными входами, какие еще встречаются в Петербурге. Особняки все больше одноэтажные, но есть и трехэтажные, иногда с датой «1906 год» по-русски. Все окна и двери в исторической части сохранили русские бронзовые ручки и засовы тульских фабрик, судя по клеймам, и сохраняют тем самым черты русского имперского стиля. Когда бываешь во всех этих потерянных и забытых городах некогда необъятной империи – в Харбине, Гельсингфорсе (Хельсинки), Карсе, Вильно (Вильнюс), Варшаве, – видишь невероятную общность стиля.

Утром я еду в Ани – древнюю столицу Армении, разрушенную, но открытую туристам по специальному допуску полиции, который я сегодня с легкостью получил за четыре доллара в присутственном месте, весьма прокуренном и ленивом... Завтра в 9.00 мне разрешено путешествовать до границы с Армянской Республикой при условии, что я не буду наводить бинокль и камеру на армянскую сторону.

О Карсе я знаю пока мало, но был поражен, увидев фонтан «Три грации» – подарок нашего последнего государя местному градоначальнику. Таких я в России не видел нигде. Не так далеко от Карса, в стороне Эрзерума, находится путевой «дворец» Екатерины II, сложенный из бревен

и включающий в себя каменную церковь. Он забыт и заброшен теперь.

В 1920 году здесь давала уроки артистка балета императорских театров Куприянова. Но все русское стирается из памяти – разрушено кладбище, а со всех тульских самоваров в музее тщательно стерт двуглавый орел.

На дворе поет мулла, призывая благоверных к молитве.

А я пойду в крепость.

27 апреля 2002 года, 23.44

Мое сегодняшнее путешествие в древнюю столицу Армении город Ани было замечательным во всех отношениях. Позавтракав утром яичницей с сулугуни (Карс славится сырами) в чайхане напротив отеля «Ялмас», которую держит старый турок, изрядно говорящий по-французски, я сел в такси, зафрахтованное еще вчера в полиции, и отправился в Ани, расположенный в 45 километрах от Карса. Мой таксист, беззубый, но оттого не менее улыбчивый, довез меня к фонтану с грациями, которых при пересчете оказалось четыре – они символизируют времена года. Бронзовые дамы эти одеты балетными пейзанками 1880-х годов, судя по шиньонам. Слой патины не может скрыть их лукаво-сентиментальных улыбок во вкусе скульптур, украшавших дворец великой княгини Марии Павловны-старшей. Младшая бы их не перенесла. Эту красоту окружают двухъярусные бронзовые чаши вроде surtout du table для фруктов, на рокайльных нижних этажах которых резвится по паре голеньких детишек. Сие произведение скульптуры стало

бы, на мой вкус, хорошим украшением перекрестка где-нибудь в Пензе или Тамбове, если бы какой-нибудь радивый русский градоначальник додумался этот фонтан скопировать и поставить в России.

После фонтана отправился осматривать вокзал – gare, как говорят турки на французский манер. Старинного русского здания не сохранилось, зато рядом – домик смотрителя в духе швейцарского шале и рельсы дороги, ведущей в Россию, надпись «Карсъ» на чугунном перроне с утолщением в буквах, с квадратными «кандалочками» внизу и наверху, как было модно в 1910-е годы. Впечатление, что время на этом вокзале остановилось. Эта иллюзия, столь дорогая мне, знакома по Макао, Венеции и Буэнос-Айресу. Затем – дорога через предместье с маленькими каменными домиками, непролазной грязью и угловыми чайханами с вывесками – «Kafkaz lokanta» и «Kafkaz kahve», напоминающими, что мы на Кавказе, только с другой стороны.

Дорога в Ани – красивая и таинственная. Она идет по свежевспаханной равнине, изредка прерывающейся пологими холмами. Судя по цвету земли – это чернозем. Встречаются и зеленые поля – на них пасутся стада коров, длинношерстных овец, лошадей. Ни кустика, ни деревца, лишь сплошные поля незабудок с черными горками земли тут и там – работа кротов. Земля производит впечатление нужной и используемой, ощущение, которое мне малознакомо, когда я гляжу на пейзажи из окна поезда во время путешествий по России.

Облака серо-стальные и висят дугой очень низко, скрывая собой очертания серо-лиловых гор вдали, покрытых снегом. В этом просторном пейзаже есть что-то индийское, мистическое. Он скорее гуашевый, чем акварельный, и напоминает мне работы Рериха. Изредка – словно крошки на холмы

насыпаны – деревни с неизменным минаретом. Иногда дорогу переходят огромные толстые кавказские индюшки на длинных черных лапах, гордые и вызывающе заносчивые. Шипят гуси, кудахчут черные куры... Снег еще не совсем сошел, мы видим это, как только поднимаемся в предгорье. Остановка – проверка документов. Мы с разрешением, а мой таксист счастлив и горд тем, что везет «артиста анкаринской оперы» – для Турции это как «La Scala» в Италии. Он сообщает всем, что его пассажир – штука редкая – из Европы, но прилично говорит по-турецки. Еще остановка – танковые военные учения. Солдаты, пушки, машины, а мы – с разрешением!

И вот наконец деревушка возле Ани, а вдали – высокие стены и крепостные башни. Вот она, загадочная столица Армении, основанная в третьем тысячелетии до Рождества Христова, видимо, сразу после потопа, ведь мы – возле горы Арарат. Ани – это огромный по тем временам город, где волею судеб сохранилось несколько замечательных средневековых армянских церквей. Город в Урарту, затем владение армянских царей, арабов, снова армян, византийцев и, под конец, турок – теперь он представляет собой груду камней, поросших травой, на которой мирно пасутся стада коз и телят в сопровождении юных чабанов. Поверить трудно, но раскопки в этом городе с пятитысячелетней историей, через который лежал шелковый путь, сегодня не ведутся. Самодеятельными археологами там стали подростки-чабаны, которые скуки ради ковыряют своими посохами землю и иногда извлекают из нее сокровища. Каждый из них готов продать туристам древние медные и бронзовые монеты. Я сам купил пригоршню византийских монет за восемь долларов. Когда в начале XV века, уставший

от войн, осад и страшных землетрясений Ани сдался наконец туркам, чудом уцелели лишь каменные церкви. Они стоят среди поля на фоне снежной вершины Арарата и производят магическое впечатление, подобное тому, какое я испытал, побывав в Пальмире, в Сирии.

Хуже всего сохранилась церковь святого Патрика постройки 1034 года. Это величественное некогда сооружение стоит в руинах. А рядом хорошо сохранившиеся бани – hammam. Внизу, на склоне горы над извилистой горной рекой, которая отделяет Армению от Турции, чудесная, ни с чем не сравнимая церковь Святого Григория Тигранского, возведенная в 1215 году. Время пощадило ее – целы византийско-армянские капители, колонны, резные по камню птицы-фениксы и удивительно свежие по краскам фрески. Над церковью стрельчатый армянский купол с черепицей, а рядом в пятидесяти метрах – Армения и взорванный старинный мост через речку. На той стороне – такие же поля, валуны и горы, как и в Турции. Я вижу на смотровой площадке с армянской стороны группу туристов, человек тридцать. Они, как мне показалось, с вожделением смотрят на древний Ани.

Очень хорошо сохранился кафедральный собор, построенный в 989 году тем же архитектором, что восстанавливал Святую Софию в Константинополе после землетрясения. Рядом – мечеть 1072 года, тоже сохранившаяся, руины дворца царя Баграта со стрельчатыми окнами, и вид на цитадель вдали, где уже совсем запретная, солдатская зона. Хорошо видны магазины на главной улице – как в Помпеях или Эфесе, а еще дальше – изумительная круглая церковь Святого Павла 994 года с шестью нефами и фресками, забеленными турками. Они очень боялись человеческого изображения, и даже в ката-

комбных церквях Анталии встречаешь фрески с выцарапанными глазами. Сохранилось много граффити – настенных надписей, в том числе по-армянски, с датами 1907 или 1914 года. Есть и на русском. Одна из них, выведенная изящной вязью карандашом, гласит: «Храм сей посетили 5 августа 1887 года Пашковы и Щетинины». И цветочный вензель рядом. Ясно вижу эту картину – мадам Пашкова об руку с госпожой Щетининой, под зонтиками, в дорожных летних ситцевых платьях с турнюрами и в корсетах, и их мужья в светлых чесучовых костюмах, в канотье... Интересно, сколько часов они добирались экипажем из Карса? Другая, более поздняя, надпись: «В.А. Жданович, Д.К. Шелудченко, М. Евангилова, Миролюбовская, Платонов были тут 2 июня 1898 года». Надписи такие, конечно же, достойны изучения. Помню на ярусе Святой Софии читал о Петре из Московии в 1564 году.

Две птицы, похожие на черных монахов, свившие гнезда в капителях древней церкви, всполошились, услышав меня. Я оставил их в покое.

30 апреля, 0.36

Вчера был в Ани, и впечатления от увиденного не дают мне покоя. История города меня очень увлекла, и хочу ею с вами поделиться. Первой столицей армянского царства Багратидов был Карс, но царь Ашот III в 961 году решил перенести столицу страны ближе к Арарату, в более красивое и намоленное место – в Ани. Именно на X–XI века падает художественный расцвет этого великолепного города, бывшего столицей Армении до 1045 года. В ту пору Ани называли «городом 1001 церкви», а его население превышало сто тысяч человек. Он был больше,

чем любой город Европы того времени, и соперничал с Багдадом, Каиром и Константинополем.

Согласно легенде, последняя церковь, тысяча первая, была построена по просьбе застенчивой жены пастуха, которую смущало большое количество шумных прихожан во всех других церквях города.

Грузинская царица Тамара в 1200 году пошла походом на Ани, ослабленный после переноса столицы в Ереван, и взяла его боем. Тогда вся местность эта была подчинена Грузии, простиравшейся до побережья Черного моря и занявшей даже Трапезунд. До сих пор в Турции находится около дюжины средневековых грузинских замков и церквей. И в Ани к его многочисленным армянским церквям были добавлены еще и грузинские. Затем Ани опустошили монголы, а в 1319 году страшной силы землетрясение уничтожило множество церквей, однако не все – путешественники из Европы в XVIII веке еще насчитывали в Ани двести храмов. Вскоре, в 1386 году, Ани был взят и разграблен Тамерланом, а год спустя он же взял и Карс. В начале XVI века, в 1513 году, город окончательно захватили османские турки, державшие эти уже полуопустевшие руины триста лет в своем владении. Русская армия брала Карс неоднократно – в 1828 году, затем во время Крымской войны – в 1855 году и окончательно – в 1877-м, когда Карс и Ани по Берлинскому соглашению отошли к России. Царское правительство организовало первые научные раскопки в городе в 1892 году под руководством академика Николая Яковлевича Марра, полугрузина-полушотландца. Вот тогда-то и были укреплены уцелевшие церкви, были найдены описанные мной в предыдущем письме царский дворец, торговая улица, бани и мечеть, споры об основании которой не утихают и по сей день. Тогда в Ани было найдено

много резной кипарисовой мебели Средних веков, керамика, посуда, монеты, оружие, доспехи. И все это было выставлено русским правительством в двух музеях, расположенных в соборе и караван-сарае; увы, теперь они уничтожены и, как говорят свидетели, разворованы.

Раскопки необычайной научной честности шли до 1912 года на деньги Санкт-Петербургской академии наук, и отчет о них был позднее опубликован в России. Тогда же, на исходе XIX века, в 1895 году, таинственный Ани посетил знаменитый религиозный мистик Георгий Иванович Гурджиев, сам родом из Карса. По его воспоминаниям видно, что именно в Ани он обнаружил надписи, гласящие о существовании Сармунга, древневавилонского эзотерического братства, которое и увлекло Гурджиева поначалу своим учением.

Начало Первой мировой войны сопровождалось великой трагедией для армянского народа – геноцидом его со стороны оттоманской Турции в 1915 году. Тогда погибло до полутора миллионов армян, многие были вынуждены бежать в Грецию, Францию или Сирию, где и поныне, в Алеппо, большом армянском поселении, есть много церквей и даже памятник жертвам армянского геноцида, траурный день которого отмечается ежегодно 24 апреля.

Современные турки – это милые, общительные, сердечные, улыбчивые и трудолюбивые люди. Они с радостью будут говорить с вами на любую интересующую вас тему. Но, если вы не хотите поссориться с ними, никогда не заводите в Турции разговор о греках, курдах и армянах. Ничего хорошего из этого не выйдет, поверьте мне, бывавшему в Турции более тридцати раз.

Для современной Турции армянский вопрос – один из самых болезненных. Помню, с каким воз-

мущением они встретили решение французского сената о признании армянского геноцида как такового. Любопытно привести три красноречивых мнения, которые я лично услышал в Анкаре в прошлом году. Студент педагогического института: «Мы армян никогда не резали, они сами друг друга поубивали, а на нас сваливают. Я это даже могу доказать!!!» Заслуженная артистка Турецкой Республики: «Шла война. Мы убили много армян, а теперь зачем вспоминать все это?» Мнение официанта в дорогом баре: «Если вы, французы, так этих армян любите, то отчего же, когда мы их резали, вы их всех к себе во Францию не взяли, нам бы хлопот было меньше!»

Конечным результатом этих трагических событий стала очистка Карса, Вана, Эрзерума и окрестностей Ани от армянского населения. Февральская революция 1917 года в России и последовавший за ней октябрьский переворот повергли единственную защитницу армян – Россию в хаос Гражданской войны, а затем, как уже говорилось, Советы отдали эту опустошенную землю Турции. Некоторое время спустя большевики предприняли робкую попытку подправить договор с Турцией. Один из ленинских дипломатов – Яков Ханецкий просил вернуть старинные руины Ани армянам как «не представляющие экономического и стратегического интереса», но не тут-то было! Ссориться с Турцией из-за каких-то руин советское правительство не хотело, и демарш Ханецкого был надолго забыт.

Тем временем находящиеся в пограничной зоне руины продолжали разрушаться. Причинами тому были не только время и нерадивость новых хозяев, но и изменение климата. В Средние века склоны Арарата были покрыты дремучими лесами, теперь там ни деревца, ветры продувают Ани, стоящий на

холме, а зимняя температура доходит до 39 градусов мороза. Все это, очевидно, не способствует сохранению культурного наследия.

В 1946–1947 годах СССР предпринял еще одну попытку возвратить Карс и Ани Армянской ССР, но безуспешно.

В начале нашей перестройки Турция создала пограничный пропускной пункт возле Ани, и армянские туристы некоторое время посещали этот город, но без позволения фотографировать. В 1990 году военные действия в Нагорном Карабахе сильно обострили отношения между Турцией и Арменией, и граница в районе Ани снова была закрыта. В конце 1990-х годов министерство культуры Турции провело в Ани ряд «восстановительных» работ, во время которых до трех метров культурного слоя вокруг крепостных стен и оборонительных башен было срыто бульдозерами и вывезено на свалку, а сами стены и башни подверглись «евроремонту» и были облицованы «свежим и красивым камнем». К счастью, протесты ценителей старины, в том числе и турецких археологов, приостановили это варварство, но остались навсегда потерянными для истории «отремонтированные» въездные ворота, «Львиная башня» и другие оборонительные укрепления.

Уезжая из Карса в Анкару, я снова завтракал в чайхане «Кизмет» и говорил с понимающим по-французски хозяином – Халит-беем. Он спросил меня: «А сколько лет этому Ани?» Я ответил: «Несколько тысяч». На что любопытный Халит-бей задумчиво произнес: «Интересно, при каком президенте это было начато?» Я ответил, что тогда были цари, а не президенты. Оказывается, именно это Халит-бей в виду и имел. Восточная традиция и сейчас предписывает правителям, в том числе

и президентам, быть несменяемыми. Так что какая разница – президент или царь!

В 1970 году Халит-бей работал в Париже на автомобильном заводе «Рено», поднимался даже на Эйфелеву башню. «Передайте привет в Париже моим подругам, мадемуазелям Катрин и Жослин, они работают на углу улицы Пигаль, вы их сразу узнаете; Катрин – негритянка», – попросил он. Я пообещал исполнить его просьбу, памятуя при этом все-таки о том, что в последний раз Халит-бей видел этих тружениц панели в 1979 году, может, они уже на пенсии?

Такси увозило меня в аэропорт. Остановились у светофора на перекрестке, – я поднял глаза и увидел, как три женщины в шароварах и цветных платках, закрывающих голову и пол-лица, латали жестяную крышу, а внизу на табуретках сидели двое солидных мужчин, пили чай из маленьких стаканчиков, курили безмятежно и перебирали четки. Аллах с ними! Блажен – кто верует.

www.sklad-china.com

РУССКИЙ ШАНХАЙ

www.sklad-china.com

Каким бы далеким нам теперь ни казалось то время, когда огромный китайский порт можно было назвать русским, отголоски его слышны и поныне.

После большевистского переворота и Гражданской войны тысячи, десятки тысяч русских беженцев, оттесненных к китайской границе, нашли пристанище в русском тогда железнодорожном городе Харбине, основанном чуть более века назад. Город был и богатым, и стильным, там было несколько институтов, театров, домов моды и гимназий, которыми управляли русские беженцы. Но после оккупации в 1932 году Харбина японцами многие предпочли покинуть его и переехать в шикарный и интернациональный порт – Шанхай. Там было легче найти работу, и оттуда было проще выбраться. Тот, кто бывал в Шанхае, никогда не забудет великолепной

набережной в стиле ар-деко, которая называется «Бунд», с роскошной авеню Жоффр на территории бывшей французской концессии, с великолепными колониальными особняками и клубами.

Теперешний Шанхай, столица бизнеса XXI века, стер многое из этого с лица земли, построив взамен билдинги – огромные залитые электрическим светом башни. А мне жаль того, ностальгического Шанхая, который остался в моей памяти. Я бывал в нем, когда жил в Гонконге, когда тот еще был британской колонией.

Образ довоенного Шанхая отождествлялся у многих в свое время с образом города-грешника. Каждое десятилетие мы невольно выбираем на земле два-три города, являющихся в нашем воображении вместилищем всех семи смертных грехов, и браним их за это. В 1920-е годы такими городами был Берлин и Чикаго, в тридцатые – Шанхай и Нью-Йорк, в 1940-е – Касабланка и Гавана, и так далее...

О порочном декадентском, наркотическом Шанхае было создано немало фильмов в Голливуде и в Париже, и при всей их бутафории в этих фильмах есть доля правды. Особенно ярким примером является голливудский фильм «Shanghai gesture», где маленькую, но великолепную роль играет Мария Успенская, замечательная актриса МХТ, эмигрировавшая в США. Это фильм о жизни казино с выигрышами и проигрышами, револьверами и пропавшими детьми. Еще один стильный фильм об этом городе-грешнике – французский «Le drame de Shanghai» с Луи Жуве. В нем действие происходит в кабаре, где русская эмигрантка из дворянской семьи вынуждена петь в перьях райской птички, чтобы оплатить обучение своей дочери в английском колледже в Гонконге.

www.skladchina.com

Русский Шанхай

Атмосферу настоящего русского Шанхая возрождает нам и книга Лидии Владимировны Вертинской, урожденной Циргвава. Она называется «Синяя птица любви» и вышла некоторое время назад в Москве.

После китайской революции конца 1940-х годов русский Шанхай начал разъезжаться кто куда. Некоторые отправились в Казахстан осваивать целинные земли, другие – в Сибирь и на Урал, а многие – в Австралию и Калифорнию, где и теперь живет немало стильных и состоятельных русских шанхайцев. Во Франции поселилась уроженка города Камень-на-Оби Лидия Винокурова, бывшая хозяйка модных салонов «Алтай» и «Фемина», великолепный дизайнер и неутомимая труженица, сохранившая до девяноста лет осанку и Стиль с большой буквы. Она создает ювелирные украшения и проектирует уникальную мебель, работает с уральскими самоцветами и хочет «разбудить спящие сокровища Урала». Другая шанхайская модница тех же лет – манекенщица и танцовщица Лариса Андерсен живет с кошками и собаками во французской деревне и читает поэзию русского Шанхая.

Кстати сказать, и вся советская мода очень обязана русскому Шанхаю. Как это, спросите вы? Дело в том, что в 1950–1960-е годы знаменитым на весь СССР Рижским домом моделей руководила русская шанхайка Шура Грамолина, опытный модельер, имевшая до возвращения в СССР дом мод «Modern Woman», который очень следил за стилем своих моделей.

Вот вам и связь времен, маленькая, но стильная зарисовочка далекого прошлого, которое теперь стало нашим настоящим.

КИЕВ В ОРАНЖЕВЫХ ТОНАХ

www.skladchina.com

В спальном вагоне мчащего меня на Украину поезда едет певица Анжелика Варум. Какая же она хорошенькая без грима, просто прелесть! В Киеве ее и меня радушно встречают на вокзале. Ей петь вечером концерт, а мне судить украинскую моду.

Мне очень не терпелось увидеть эту страну после «оранжевой революции», понять суть перемен и осознать, как это отразилось на стиле жизни. Моя попутчица, веселая хохлушка в длинном норковом манто узнала меня по телевизионным передачам и рассказала о появившейся у людей на Украине «надежде» – слово, которое я редко слышал в России и почти никогда – во Франции.

Вот мы и в плавучем отеле «Перлина Днепра» – кораблике в стиле ар-нуво, современной постройки, весьма милом и уютном. По бисквитно-

розовым бортам идет лепнина – «декаданс модерн» киевских очертаний. Интерьеры чуть-чуть подкачали со вкусом, особенно с вычурными скульптурными деталями лестницы с раковиной и пресловутой «перлиной» (жемчужиной) гигантского размера. В коридоре – аквариумы с осетрами, сомиками и раками. Раки беспрестанно дерутся и откусывают друг у друга клешни. Мне это показалось симптоматичным.

Киев хорош, что ни говори! Все же мать городов русских. С водителем объезжаю антикварные лавки. Особенно впечатлила одна, «Эпоха» в готическом особняке возле Золотых ворот, славящаяся своими изразцовыми печами и хорошей мебелью в стиле русского классицизма. Там всегда интересные выставки старины – теперь вот викторианская садовая мебель из чугуна. Но самым великолепным и неиссякаемым киевским магазином антиквариата является тот, что на Реймерской, 29. В длинной анфиладе залов экспозиция идет по нарастанию цен – от мелкой, сталинских времен, фарфоровой пластики, до ламп, камей, картин и столового серебра. Магазин изобилует трофейными, времени Второй мировой войны, вещами и австро-венгерскими безделушками из Львова начала XX века. На втором этаже – дорогой товар. Превосходные русские портреты, мебель карельской березы и великолепный гарнитур «жакоб» из приемной министра Временного правительства Терещенко.

Другой, не менее знаменитый мебелью магазин, находится на Кудрявской, 16. Там представлены все эклектичные стили XIX века.

На Андреевском спуске, где есть великолепный музей Михаила Булгакова, роскошная рокайльная Андреевская церковь и памятная доска Михаилу

Врубелю, а в доме № 2б располагается «Музей улицы». Когда я там был, в нем проходила выставка, посвященная истории проституции в Киеве на рубеже XIX и XX веков. Смело и оригинально!

На улицах торгуют оранжевыми майками, жокейками, конфетами, ручками и значками. Оранжевое очень в моде, а мода всегда – зеркало истории. Они называют это «помаранчевой модой». Цвета революции пришли в костюм и во Франции 1789 года – сине-бело-красные кокарды украсили головные уборы санкюлотов. Красные косынки пришли в Россию в 1917 году, вместе с белыми платками в «белой стае».

В Киеве ходить в оранжевом сегодня – признак патриотизма. На киевской международной выставке «Expo Style», где в изобилии представлены турецкие фирмы, в фаворе шубки из оранжевой норки, кожаные оранжевые мужские куртки и береты. Журналистка телевизионной программы «Така мода», бравшая у меня интервью, была одета в оранжевый пуловер и оранжевую шляпку. Даже на показе моды «Kiev fashion», председателем жюри которого я являлся, вкрапления оранжевого встречались аплодисментами.

В чем отличие украинской моды от русской? Ну в первую очередь в волне позитивизма, который она переживает. На показе я не увидел ни одной агрессивной коллекции, посвященной стилю милитари или терроризму, болезням, сексу или разрухе. Даже мусульманская тема прозвучала лишь единожды в отличие от большинства молодежных показов в России, где Восток – излюбленная тема молодых дизайнеров. Украину потянуло в Европу. Темами коллекций стали Марлен Дитрих, довоенная Польша, «интеллектуальная модница», но рядом с этими сюжетами – тропические да-

мы, цветки, сказочные гетманши на шпильках, с шитой бисером булавой. Помимо того, инопланетяне в серебре и супергерои в оранжево-черной стеганой коже. Победительницей, завоевавшей гран-при, стала коллекция «Файна Украйна» – джинсово-молодежное прет-а-порте с вышивкой, как на западно-украинских рушниках. Национальное в костюме в почете. Окрыленное самосознание людей поддерживает и победа украинской певицы на последнем Евровидении. (Это было еще до успеха Верки Сердючки в Хельсинки.) Все сообщения с конкурса шли на русском, но часто перебивались украинским. Ведущая – красивая манекенщица, «хохлушка из Конго», то есть по отцу – африканка. В ее устах украинская речь звучала для меня совершенной экзотикой.

Но вернемся к украинской моде. За полгода до этого посещения я был в Киеве председателем жюри модного конкурса «Хрустальная мечта», и изменения, произошедшие за это время, показались мне очень заметными. Стало меньше вульгарности и китча. Пришло больше уважения к женщине. Это вовсе не удивительно, когда самая заметная леди Украины, Юлия Тимошенко, одевается так стильно. Я видел ее в жемчужно-белом платье и пальто, в кружевных митенках. А коса ее, хоть и накладная, стала модным элементом, который повсеместно копируется.

АЛТАЙСКАЯ МОДА

www.skladchina.com

Однажды мне удалось побывать впервые в Барнауле, на Алтае. Путешествие мое было не только очень стильным, но и увлекательным. В Барнауле проводится ежегодная ярмарка «Индустрия моды и красоты», которая меня в этот город и пригласила.

Эта ярмарка была уже третьей по счету, и на ней проводились конкурсы дизайнеров, стилистов и визажистов. Но безусловной изюминкой стал «Конкурс по моделированию и дизайну ногтей». Такого в Европе не увидишь!

Во все времена скучающая аристократия стремилась создавать моду, изменяющую конфигурацию, объем и высоту человеческой фигуры. Раньше это были трены, фижмы, кринолины, корсеты, парики и многое другое. Теперь же, в век клипов и электронной почты, спектр возможностей выделиться

заметно сократился, но все же нам остались от прошлого каблуки, узкие талии и декольте.

И вот самыми простыми кодовыми знаками «звездной элитарности» в моде современной России стали крашенные в безумные цвета волосы и ногти. Особенно экзотично выглядят ногти, точнее, мерцающие стразами и звездной пылью разноцветные ногтища, которые клеят специальным гелем надолго. Они особенно наглядно подчеркивают позицию принципиального «ничегонеделанья» их хозяек. По расцветкам и формам эти ногти напоминают недорогие елочные игрушки, что можно объяснить «детскостью вкуса» потребителей этого модного продукта. А по длине они могли бы конкурировать с ногтями китайских мандаринов XIX века. Тогда в Пекине было принято растить их до двадцати и даже более сантиметров – у кого как получится. Такие ногти со временем костенели, закручивались. Даже и теперь в Китае, особенно на Тайване и в Гонконге, еще можно встретить порой стариков с длиннющими ногтями на мизинцах. Вот и мы теперь в Барнауле не отстаем! И даже идем вперед – там приклеивают теперь ногти в форме цветов, фруктов и даже ангелочков. Ходить с ними трудно – но публика в полном восторге.

Барнаул, к великому сожалению, не изобилует архитектурными шедеврами, несмотря на то что основан в 1730 году. Все улицы носят громкие советские имена и застроены массивными, но безликими зданиями.

И тем не менее этот алтайский город может похвастаться несколькими постройками XVIII и XIX веков. Так, одну из площадей города, застроенную в стиле ампир, не без некоторого основания и с большой гордостью называют в народе «Маленький Петербург».

В Барнауле находится самый старый в Сибири краеведческий музей, основанный в 1826 году, с любопытными и редкими экспонатами и многочисленными чучелами местной фауны. Другой музей – искусства и литературы впечатляет своей мемориальной частью, ведь на Алтае работал Рерих, жили в эвакуации во время Великой Отечественной войны Таиров и Коонен, здесь родился Василий Шукшин. К тому же и наша самая элегантная первая леди перестроечных времен Раиса Горбачева родом из маленького города Рубцовска на Алтае.

Любителям старины и искусства очень понравится в Барнауле картинная галерея с несколькими великолепными работами Вуаля, Тропинина, Робертсон, Крамского, Коровина, Кончаловского и других первоклассных художников. Как мало мы знаем о богатстве наших провинциальных музеев – ведь даже нет сайта в Интернете, который бы поведал о музейных сокровищах глубинки России.

Два антикварных магазинчика Барнаула торгуют деревенскими иконами и бесчисленной «сталинианой», но есть хорошие предметы буддистской культуры и интересные вещи из семей потомков ссыльных.

ПОСЛЕ БАЛА. ГОНКОНГ

www.skladchina.com

На протяжении многих веков этот скалистый остров у китайских берегов, название которого звучит по-русски как «Благоухающая гавань», служил пристанищем для ловцов жемчуга, рыбаков, пиратов и контрабандистов. В 1841 году Гонконг был колонизирован Англией. Затем на остров потянулись и китайцы из провинции Гуандун. 1 июля 1997 года под грохот фейерверка над резиденцией губернатора Гонконга был поднят китайский флаг, и он стал особым административным районом КНР.

Многим тогда казалось, что этому мегаполису с населением, приближающимся к семи миллионам человек, пришел конец. И я лично, проживший в колониальном Гонконге около года, тоже свято в это верил.

Приехав в Гонконг в декабре 1998 года, я обнаружил, что разумные китайцы вовсе и не собирались растворять его в своей стране. Между Китаем и Гонконгом – строгая граница на замке, и при переезде из одного места в другое нужна виза. В Гонконге по-прежнему в ходу гонконгские доллары (часто еще с портретом королевы Елизаветы), а вовсе не китайские юани. Здесь официально сохранились колониальные названия вроде Queen's Road или Дом Принца Уэльского. Здесь выставляет свои сокровища Египетский музей и танцует на гастролях Мариинский балет из Петербурга. Конечно, город много потерял без колониальной помпы – больше не заходит, например, с ежегодными визитами эскадра военного флота ее величества королевы Елизаветы. Но в Гонконге по-прежнему работают все клубы, рестораны и даже знаменитая пивная «Ельцин». Огромный новый аэропорт на острове Лама соединяет город со столицами всего мира. Казалось бы – чего еще желать.

Тем не менее на поверку картина мрачнее мрачного. Иностранцы, потеряв работу, толпами уезжали восвояси. Магазины закрывались, и сильнее всего пострадал рынок моды. В сегодняшнем Гонконге нет ни одного фирменного бутика, который не предлагал бы своим клиентам скидку как минимум в семьдесят процентов. Пустуют магазины самых престижных домов моды.

Давно живущая в Гонконге американка Донна Скатоллини поясняет: «Происходящее здесь напоминает атмосферу после бала. Свечи потушены, а публика все не хочет расходиться, пытаясь продолжить веселье». И это сравнение можно вполне считать буквальным. В Гонконге по-прежнему почти ежедневно дают балы. Они не так великолепны, как в колониальные времена, но их любят посещать

«новые китайцы» в сопровождении жен, отличающихся позорным неумением носить хорошие бриллианты. Обозреватель гонконгской моды Уинсом Лейн говорит: «У нас есть известные дизайнеры, но никто из них не достиг мировой славы».

Особняком в гонконгской моде стоит Флора Чанг Лин, светская красавица из богатой семьи. Она некоторое время училась в Лондоне классическому балету и, поддавшись этому увлечению, открыла в Гонконге сеть модных бутиков «Анна Павлова». У «Павловой» одевались ностальгически настроенные секретарши и все те, кому настоящий костюм от «Шанель» не по карману. «Павлова» обанкротилась в эпоху кризиса, а целеустремленная Флора, воспользовавшись моментом, открыла свои магазины в Пекине и Шанхае.

Живущая в Гонконге русская из Австралии Лидия Дорфман с печалью говорит, что, несмотря на несколько десятков лет, прожитых в этом городе, он остается для нее лишь временным пристанищем.

Квартирная плата в этой «Благоухающей гавани» стала снижаться. Таксисты поговаривают о секретной директиве из Пекина, предписывающей постепенное уравнивание стоимости жизни в КНР и Гонконге. Первенство должен взять Шанхай, а Гонконг пусть останется неким музеем колониального быта.

Бал закончен, но расходиться, право, не хочется.

ДАЛЬНИЙ ВОСТОРГ

www.skladchina.com

Наконец мне удалось поближе узнать наш Дальний Восток. Правда, четверть века тому назад я был приглашен на три дня в Комсомольск-на-Амуре делать декорации и костюмы для пьесы Островского «Бесприданница» в городском драмтеатре. Это было в 1982 году. Эскизы я той зимой привез, костюмы сдал и, не дождавшись выпуска спектакля, уехал на годы во Францию. Так что премьеры не видел, а очевидцы и участники говорят, что вышло неплохо. Да и с городом познакомиться не успел.

В этот раз я побывал в Хабаровске и Владивостоке с мастер-классами по теме тенденций современной моды.

Теперь – по порядку.

Лететь туда очень долго, около семи часов, почти как в Японию. Мы все страдаем из-за резкой смены

часовых поясов – и когда летишь в Америку и когда в Австралию. Мой совет – не спать ночь перед вылетом, тогда все время полета проспите в кресле самолета, и все в порядке по прилету.

Хабаровск был основан в 1858 году как военный пост Хабаровка, названный так в честь русского землепроходца XVII века Ерофея Хабарова.

Сегодня это очень чистый и ухоженный город с целым рядом старинных, начала XX века зданий в стиле модерн. Широченная стать Амура, яркое солнце на морозе и при снеге делают все краски города радостными и впечатляющими.

В этом регионе России поражают богатством художественные музеи. В образцово содержащемся Хабаровском музее (бывший дом генерал-губернатора графа Муравьева-Амурского, потом Дом офицеров) исключительная по эстетическим качествам коллекция с подлинным Тицианом, Веронезе и Сустермансом. Парадную лестницу музея украшают две огромные трофейные вазы китайского фарфора из Большого дворца в Пекине. Очень интересные древние иконы, замечательная русская портретная живопись XVIII века. Особенно восхищают великолепные работы Щедрина, Тропинина, Соколова, Гау, Макарова, Крамского, Айвазовского, Куинджи, Верещагина, Поленова, Сурикова, Шишкина, Васнецова, Сомова, Добужинского, Бенуа, Коровина, Машкова... Диву невольно даешься, глядя на такую красоту. Вся эта роскошь красок и виртуозного мастерства русских живописцев попала на Дальний Восток в 1930 году из Москвы и Ленинграда, когда шла кампания по расчистке запасников больших столичных музеев, перегруженных экспроприированными ценностями из частных коллекций. Таким образом, теперь в этих провинциальных музеях много казавшихся тогда

советским чиновникам от искусства ненужными вещей из Эрмитажа, Музея изящных искусств, Третьяковской галереи, собрания графов Шереметевых в подмосковном музее-усадьбе «Остафьево» и галереи Остроумова в Москве. Прибавьте к этому трофейные вещи из Германии и Чехословакии – и вот перед вами несусветное художественное богатство, к сожалению, не почитаемое, мне кажется, по достоинству местными жителями.

Города русского Дальнего Востока хотят жить в ритме европейской моды. Но они так далеко находятся от Европы, что одеваются в Китае, Корее и Японии – их соседях через реку или пролив. В то же время в каждом городе проводится свой конкурс моды, есть институты с многочисленными учащимися, изучающими дизайн современной одежды. Однако спящая пока легкая промышленность региона не способна дать им работу. Зато ими очень интересуются китайские текстильные промышленники, которые берут их на фабрики для разработки коллекций а-ля рюс для лучшего обеспечения нашего рынка. Стараются учитывать наши цветовые приоритеты, размерную сетку и отсутствие у русских девушек чувства стыда по отношению к собственному телу, еще сохраняющегося в Китае и особенно в Японии и Корее. В двадцатипятиградусный мороз здешние девушки ходят с голыми пупками и в модных дырявых джинсах. Говорят – им не холодно и что гормоны играют.

Владивосток, находящийся в ночи езды поездом из Хабаровска, поражает своим географическим положением, величием сопок и красотой бухты Золотой Рог, делающей город чуть сходным со Стамбулом. Великолепный вокзал у воды, конечная станция Транссибирской магистрали, напоминает архитектурой Ярославский вокзал в Москве,

а сохранившиеся здания начала XX века и особняки в стиле модерн (особенно прекрасен дом семьи Бриннеров, родителей знаменитого голливудского актера Юла Бриннера) делают Владивосток редким по красоте городом России. Неудивительно, что побывавший в нем в свое время Никита Сергеевич Хрущев назвал очень стильный Владивосток «русским Сан-Франциско».

Модой там очень интересуются. В городе с 1993 года постоянно проводят Международный конкурс моды «Пигмалион» под эгидой Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. В этом вузе учится немало девчонок, мечтающих стать отечественными Вивьен Вествуд или Сонями Рикель.

Одной рукодельнице уже повезло, она стала невестой сына Юла Бриннера, приезжавшего посетить родимые края.

Одеваются во Владивостоке стильно, но скромно. Таких денег, как в Москве, там нет. Но встречаются тем не менее новые Вассы Железновы – хозяйки пароходов, отелей и крабовых фабрик.

Самым стильным отелем города является жемчужина модерна «Версаль», в духе паласов «бель эпок». Сохранилась даже лепнина в интерьерах, несмотря на то что дом горел. Надо сказать, что владивостокские власти очень бережно относятся к своему прошлому. Все живописнейшие острова в бухте носят имена русских мореплавателей XIX века, а не каких-то революционных вождей. Запрещен настрого снос всех исторических зданий. В Краеведческом музее хорошая экспозиция о старом городе и о местных народностях, населявших этот регион ранее.

Однако соседство огромного Китая все равно очень чувствуется в городе, изобилующем китай-

скими красными фонариками, вывесками с иероглифами, китайскими ресторанами и рынками. Действуют две школы с китайским языком. Приезжие китайцы теперь часто женятся на русских девушках – ведь на Дальнем Востоке, как, кажется, и повсюду в России, мужчин не хватает. Китайцы кормят местных жителей овощами и даже стали выращивать арбузы.

Главная улица в городе называется Алеутской. Это ее изначальное название – напоминание о некогда русской Аляске. А в советские времена она называлась улицей 25-летия Октября.

Потрясает городская картинная галерея с Боровиковским, Рокотовым, Брюлловым, Митуаром, Тропининым, Кипренским, Нестеровым, Серовым, Борисовым-Мусатовым, Сомовым и Кончаловским. Вещи очень достойные и даже удивительные. Антикваров в городе нет, но есть магазин восточного, главным образом китайского, интерьера под названием «Истен-холл». Там со вкусом и стильно выставлена на продажу китайская мебель, сундуки, подушки и лампы; все без малейшего намека на китч, что выгодно отличает эту стильную антрепризу от восточных галерей в Москве. Местные повара научились в Японии делать великолепные суши и роллы, благо свежей рыбы много, чего тоже в Москве нет – она ведь не океанский порт.

В городе дамы выводят на поводке черных мопсов в оранжевых комбинезонах, а себе шьют много стильных туалетов, покупая ткани в бутике «Сезоны», названном так в честь дягилевских «Русских сезонов».

КОСТРОМСКОЙ ВЕЕР

www.skladchina.com

Кострома – один из самых стильных и красивых городов старой России. Я побывал в нем однажды и теперь советую всем, кто любит прекрасное, не забыть об этом русском городе.

Кострома основана в 1152 году Юрием Долгоруким во время его похода в земли казанских булгар. Название его связывают с языческим обрядом – «костромой» назывался в этих местах праздник, напоминающий Масленицу.

На земном шаре нет другого города, план постройки которого так связан с модой, как Кострома! Звучит удивительно, однако совершенно справедливо. Город построен в форме неоклассического веера конца XVIII века.

В 1773 году во время пожара сгорели все деревянные постройки в костромском кремле, пострадала

и значительная часть посада. Существует легенда о том, что Екатерина II, когда ее спросили, какой бы она хотела видеть вновь отстроенную Кострому, ненароком обронила свой развернутый веер и, глянув на него, произнесла: «Так и стройте!»

Так и построили. Центр города образовала обращенная к Волге площадь, к которой сходятся улицы радиальных направлений, в самом деле напоминая, если смотреть с высоты птичьего полета, развернутый веер, будто бы оброненный императрицей.

На центральной площади, как ось, скрепляющая створки веера, по сей день стоит уникальная пожарная каланча в стиле ампир, редкой красоты гауптвахта с деревянным забором с кадуцеями и маскаронами «дней Александровых прекрасного начала», роскошный дворец генерал-губернатора. Все это в сочетании с желтыми фасадами и белыми дорическими колоннами соседних зданий создает неповторимую картину пушкинской России, которую мы так любим, но которой уже почти не видим.

Конечно, все эти шедевры русского градостроительства ветшают. Конечно, требуют ухода редчайшие кованые железные фонари на площади, карнизы и лепнина особняков, но в недостатке денег в городе есть, как ни странно это прозвучит, и некоторые преимущества. Отсутствуют стеклопакеты, не изуродованы еще двери, рамы и лестницы домов евроремонтом, и старая Кострома открылась для меня в блеске, о котором я лишь читал до того в великолепном путеводителе по этому городу, написанном русским искусствоведом Георгием Лукомским в 1913 году. Он у меня в Париже – среди любимых русских книг. И почти все, что в этом путеводителе упоминается, по сей день цело!

Какая радость сознавать, что стоит еще в целости городской театр в стиле ампир, основанный

в 1808 году, и построенный в красно-черно-белых помпейских тонах с ложами и парадизом, то есть с райком-галеркой под самым потолком. Или великолепное здание Художественного музея в стиле древнерусского терема а-ля княгиня Тенишева, с собранием русских пейзажей и первородной иконописи. А как интересна и познавательна экскурсия в Ипатьевский монастырь, где стоят величественные стильные храмы и дом бояр Романовых, откуда в 1613 году они стали править страной. Из потерь укажу на взорванный большевиками костромской кремль. На его месте был разбит парк имени Ленина (как же иначе!). Вождь попирает постамент снятой с него скульптуры, изваянной когда-то к 300-летию Дома Романовых. В парке – пустоты под цветниками. Это остатки потайных ходов, проделанных когда-то монахами, и будто бы здесь похоронена библиотека древних книг.

В центре площади валяется колонна от разрушенного старинного памятника Ивану Сусанину. Новый, весьма невыразительный Сусанин современной работы стоит спиной к площади.

Ночной поезд из Москвы приходит в Кострому очень рано, в пять утра, но можно скоротать время до открытия присутственных мест в находящейся поблизости гостинице «Кострома» постройки 1958 года с вестибюлем и лестницей, напоминающей стилистически какую-нибудь станцию Московского метрополитена того же времени. На стене моего номера – полотно художника Бобылева «Весна в Николо-Тростино», образец советского пейзажа 1973 года. Турецкая мебель в велюровых цветах – на каштановом фоне голубые фиалки. Два овальных полиэстеровых ковра с цветочным же рисунком поверх крашеного, довольно приличного, но не циклеванного паркета. Кружевные гардины,

через которые просвечивает берендеев лес. Островский сочинял свою «Снегурочку» здесь, неподалеку – в Щелыково.

Главная магистраль города – Советская улица, на которой располагается тюрьма – СИЗО. Но попадается и кое-что поинтереснее, к примеру, в доме № 44 – «Старая лавка», которой заправляет настоящий старьевщик, такого, видимо, можно было встретить на Сухаревском рынке в Москве XIX века. Все – скопом, всего – навалом! Цены от 10 рублей до двухсот. Имеется английский писсуар викторианской поры, каслинского литья дверцы от печек в манере неоготик, бесчисленные кузнецовские масленки, старые ассигнации, фотографии, вышивки, подносы и бокалы. Настоящее богатство!

В городе, в старинных торговых рядах, которые обожал рисовать Мстислав Добужинский и которые подходят к гоголевскому «Ревизору», есть еще два антиквара. У них все с большей претензией, но самоваров и у них предостаточно.

Уникальное здание, бывшее дворянское собрание – между Художественным музеем и театром – с замечательной ажурной лестницей 1800-х годов, которую приходилось застилать ковровыми дорожками во избежание конфуза у поднимавшихся в бальную залу дам в кисейных платьях. А сам двухсветный зал и выставка платьев, ради которой я, собственно, в Кострому и отправился, просто прекрасны!

Эта выставка моды называлась «Минувших дней очарованье» и представляла собой личное собрание Ольги Ростиславовны Ильиной. Бабушка Ильиной была из рода дворян Балиных, текстильных фабрикантов, богатых людей с отменным вкусом. В Париже я знал ее родственницу, балерину «Русского балета полковника де Базиля» Ирину Балину,

тоже даму весьма элегантную. Так вот нынче в Костроме в мой приезд было выставлено полтора десятка редких платьев 1910–1920-х годов – муслиновых, кружевных, шитых бисером и стеклярусом. Манишки из вышитого тюля, воротнички «валансьен», шарфы из брюссельской аппликации, вставочки ирландского гипюра прекрасно дополняли экспозицию. Все это из бережно сохраняемой семейной коллекции Ольги Ростиславовны.

Другой замечательный музей, Литературный находится в старинном здании гауптвахты, в которой в советское время располагались ЗАГС и детский сад. Там – мебель Островского – такие уютные «самосоны» и ореховый туалетный стол.

Публика на улице следит за модой – много мусульманских, модных сейчас белых вязаных шапочек. Парни в ботинках с острыми носами в стиле «Емеля», на девушках – приталенные шубки, расстегнутые, чтобы видны были их голые животики.

Возвращаясь в Москву, я с горечью думал о том, как мало мы знаем о той замечательной архитектуре и прикладном искусстве, которые сохраняются в российской провинции.

www.skladchina.com

ЭЛЬДОРАДО

www.skladchina.com

Открывая в 1492 году Америку, великий мореплаватель Христофор Колумб даже не подозревал, на какой благодатный континент он попал. Испанские миссионеры и конкистадоры были поражены богатством и роскошью правителей ацтеков и инков. Индейцы, испуганные невиданными ими ранее лошадьми и огнестрельным оружием колонизаторов, в смятении бежали, и в течение последующих ста лет Испания стала самой богатой империей мира, и в ней никогда не заходило солнце.

В Европу потекли мешки с золотом, тем самым металлом, из-за которого весь континент окрестили словом «Эльдорадо», что, собственно, и означает «Золотая страна» в переводе с испанского.

Первое, с чем пришлось бороться конкистадорам, так это с индейской языческой религией. Были

безжалостно разграблены и разрушены индейские храмы, обезглавлены ступенчатые пирамиды ацтеков и майя, опустошены их города. Испанцы-католики насильно обращали в свою веру индейцев, ставших позднее, уже в наше время, самыми ярыми приверженцами Ватикана на земле. Для строительства соборов и монастырей из Испании, а в Бразилию – из Португалии приехали европейские архитекторы, которые проектировали здания, естественно, в стилях метрополии, приспосабливая их, разумеется, к местному жаркому климату и местным же материалам. Как ни удивительно это звучит, но Латинская Америка познала таким образом еще в конце XV века готику, затем, в XVI веке, Ренессанс, позднее – барокко, рококо, неоклассицизм.

Все те, кто думает о Новом Свете как о чем-то действительно очень новом, ошибаются. За века колонизации Эльдорадо успело состариться и радует нас сегодня безумным количеством монастырей и дворцов самой удивительной архитектуры и хорошо сохранившимися интерьерами.

Столица Доминиканской Республики город Санто-Доминго сегодня «самый готический» город Нового Света, но элементы готической архитектуры вы можете в изобилии найти и в Мексике – в столице и в городах Пуэбла и Оахака, а также в Коста-Рике, на Кубе, в Колумбии. А уж Ренессанса и счесть невозможно. От Чили до Эквадора, от Гондураса до Техаса – везде сохранились замечательные культовые и светские постройки XVI века. Конечно, жить среди индейцев в то время было очень неспокойно. Вот почему строились трехслойные каменные стены, окна с мощными решетками более походили на бойницы, тяжеленные двери с огромными замками и заклепками в толстых железных шинах, массивные лестницы.

Но чего в Америке было более всего, так это простора. Строили добротно, с размахом, на века. Но с меблировкой этих гигантских интерьеров дела обстояли сложнее. Поначалу мебель привозили из Испании, Португалии, Фландрии и Нидерландов. Брали часто вещи некрупные, с которыми можно было путешествовать с места на место, способные к тому же переносить тропический климат и атаки термитов. Особенно распространились кованые испанские сундуки для одежды и денег, а также секретеры для письменной работы. В ту эпоху без написанной пером корреспонденции, которую каравеллами отправляли в Европу, обойтись было невозможно.

Многие резчики по дереву, работавшие в Латинской Америке, были арабами из Испании, где их испокон веков называют маврами и где мавританские орнаменты гармонично вплелись в витиеватую вязь испанской традиции времен инквизиции. Впоследствии местные индейские мастера, скульпторы и резчики по дереву обучились новым приемам работы у конкистадоров. Не имея солидной академической школы за плечами, они выполняли интерьерные скульптуры или мебель грубо, по пропорциям, и выглядела их трактовка религиозных образов наивно. Это вовсе не отнимает, однако, у южноамериканских изделий ни примитивистского шарма, ни эстетической ценности.

В стране Эльдорадо любили позолоту – интерьеры костелов поражают богатством и изобилием мелких деталей поистине божественного свойства.

Характерную оригинальность многим постройкам и интерьерам придают «азулехос» – глазурованные керамические плитки для украшения стен столовых, кухонь, а часто и парадных подъездов колониальных дворцов. Это свойственное одина-

ково Испании и Португалии ремесло получило в Новом Свете в эпоху XVII–XVIII веков огромное развитие.

В XVIII веке на мебель Южной Америки большое влияние оказала Англия посредством колонизации Северной Америки. Одним из часто копировавшихся стилей был «чиппендейл», обогатившийся здесь за счет применения новых, необычных для Европы пород дерева, в первую очередь красного дерева с Кубы и из Гондураса.

Наполеоновские войны и ослабление Испании привели к освобождению значительной части Южной Америки от колониальной зависимости Симоном Боливаром в 1820-е годы. Образовавшиеся тогда республики располагали немалыми средствами от экспорта каучука, табака, кофе, какао, селитры, драгоценных камней. Роскошь эклектических стилей обрушилась из Европы в столицы этих «баановых» республик, оставляя нам в наследство великолепные примеры моднейших стилей Викторианской эпохи.

www.skladchina.com

СКАЗОЧНАЯ ВЕНЕЦИЯ

www.skladchina.com

Если, гуляя по парижским улицам, вы вдруг почувствуете, что вас начинает шатать, словно после двух бокалов «Вдовы Клико», то диагноз прост – вы недавно прибыли из Венеции. И это состояние эйфории, как при легком опьянении, длится очень долго – для одних неделю, для других всю жизнь, а для избранных, таких как Дягилев, Стравинский и Бродский, и после смерти, ведь они похоронены на уединенном венецианском кладбище Сан-Мигеле.

В мире много прекрасных городов, однако краше и удивительнее Венеции сыскать трудно. Многие, очень многие города-порты, исчерченные каналами, такие как Амстердам, Брюгге или Петербург, любят именовать себя Северной Венецией, однако никто никогда не назовет Венецию Южным Брюгге или Южным Амстердамом. Замечательно краси-

вый город-музей живее всех живых. Он радуется, смеется, гуляет и ностальгирует не хуже других современных городов в Европе. А полное отсутствие автомобильного транспорта, поразившее меня сильнейшим образом в мой первый приезд туда в 1984 году, сделало Венецию моей любимицей на веки вечные. Чтобы сэкономить время на долгих переходах по узким улочкам и площадям до моста Риальто, воспетого художниками Каналетто и Гварди, лучше всего передвигаться по большому каналу на катерах вапоретто, которые, помимо удобства и скорости, еще и очень экономичны для пассажира – если купить проездной билет на день или на три.

И вот, устроившись на палубе, вы любуетесь великолепным спектаклем, восхитительной оперой с незабываемой панорамной сценографией, словно в театре «Фениче» эпохи Тьеполо. Описать ее трудно, настолько разнообразна она по образам, которые всплывают в памяти всякий раз при виде каждого нового палаццо. А дворцы эти, неподвластные времени в своем грандиозном величии, говорят нам об Отелло и Дездемоне, о проказнике Казанове, об эксцентричной «золотой маркизе» Луизе Казати, о романтическом Байроне, великолепной Элеоноре Дузе и талантливом Мариано Фортуни.

Ох, и выдумщики эти венецианцы! Они дали искусству и моде так много, что, пользуясь этим ежедневно, мы забываем чаще всего о том, что все это произрастает из венецианских корней. В старину существовала непрерывная связь между Венецией и Константинополем, столицей прекрасной Византии, и в некотором роде этот город можно считать дочерью босфорского чуда – Константинополя. И роскошь погибшей Византии чувствуется теперь

в магии собора Сан-Марко с его конями на фасаде, золотыми мозаиками и наборными полами, огромными колоннами на площади. И в религиозной венецианской живописи треченто византийская иконопись еще читается в библейских образах на живописных полотнах и фресках.

Венеция создала в XV веке особый сорт рытого бархата с золотой нитью и специфическим гранатным рисунком и сделала тем самым сочетание темного красно-гранатного оттенка с золотом символом роскоши и власти. Конечно, нельзя не узреть в этом классическом сочетании цветов и эха Рима и Византии, но с тех пор все монаршие особы, от Людовика XIV до Марии Терезии, от Наполеона III до Александра II, стремились украсить свои покои излюбленным венецианским сочетанием гранатного с золотым. Как в мебели, так и в тканях.

Венеция подарила миру зеркала на стекле, в которые все люди на планете смотрятся ежедневно. И даже потускневшие, словно уставшие отражать глядящийся в них мир, зеркала в венецианских палаццо сегодня демонстрируют нам непревзойденные образцы стекольного искусства с острова Мурано. Венеция оставила нам и великолепные стеклянные люстры, масляные лампы – кенкеты и большие подсвечники – жирандоли. Проплывая вечером по Большому каналу, вы увидите отблески горящих свечей в палаццо, где до сих пор жуируют их счастливые владельцы.

Вспомним теперь о бисере. Это венецианцы создали его таким мелким, и большинство русских бисерных сумочек и кошельков пушкинской эпохи вышито именно венецианским мельчайшим бисером. Кстати, старинные бисерные вещи можно довольно недорого купить на блошином рынке в Венеции, который собирается лишь четыре

раза в год на площади Сан-Маурицио. Но что это за рынок! Мужские жилеты из шелка слоновой кости с вышивкой гладью эпохи Гольдони идут по 500 евро, тончайшей работы веера – от 200 до 300 евро, а бисерные ридикюли, камеи, римские мозаики... Глаза разбегаются, а кошелек «худеет» на глазах.

Для завзятых модников и модниц в Венеции есть Музей моды и костюма, расположенный рядом с остановкой Сан-Стае на Большом канале, в палаццо Мочениго. Кстати сказать, это единственный дворец с полной обстановкой интерьеров – золоченой мебелью, картинами и барочными плафонами, открытый для публики. В музее представлены корсеты, платья, роброны и фижмы XVIII века, цветные шелковые чулки и вышитые гладью длинные перчатки-митенки, коробки для париков и табакерки, редчайшие канты из венецианского, шитого иглой гипюра с острова Бурано. В Италии четыре музея моды и костюма. В России пока нет ни одного.

Для тех, кто считает себя знатоком моды, цель паломничества в Венецию, конечно, палаццо Орфей, в котором жил в первую половину XX века Мариано Фортуни, бессмертный создатель плиссировок, которые безуспешно пытаются копировать теперь дизайнеры моды во всем мире. Теперь в музее Фортуни выставка, рассказывающая о путешествии этого великого мэтра мировой моды в Египет и о влиянии Востока на работы этого творца, одевавшего Айседору Дункан, Аллу Назимову и маркизу Луизу Казати.

Венеция подарила миру первое кафе, открытое там еще в 1692 году. И теперь вы имеете возможность отведать чашечку горячего кофе или шоколада в знаменитом старинном кафе «Флориан»

на площади Сан-Марко, под звуки баркаролы из «Сказок Гофмана» Оффенбаха.

Страсть к прошлому победила всякие надежды на прогресс в модах современности, и эта тонкая ностальгия не может не радовать глаз всякого, хоть раз побывавшего в этом сказочном городе, где мечта и реальность переплелись.

www.sklad-china.com

ШПИЛЬКИ ХАЛИНКИ ДОРСУВНЫ

www.skladchina.com

www.skladchina.com

Около десяти лет тому назад я вел в одном знаменитом глянцевом журнале страничку под рубрикой «Шпильки», посвященную проблемам моды. Не решаясь подписывать всякие колкости и дерзости своей фамилией, я взял себе псевдоним «Халинка Дорсувна». Моя alter ego вовсе не была вымышленным персонажем. Эта Халинка была моей большой подругой, польской кабаретной дивой, звездой «Фоли Бержер» и отчаянной модницей, родившейся в Варшаве в 1908 году и скончавшейся в Париже в 1993-м. Дружба с ней, равно как и частое копание в ее великолепном довоенном гардеробе, подарила мне множество замечательных моментов и уникальных знаний. Как бы от ее имени и в память о нашей дружбе я и стал сочинять свои короткие памфлеты, которые публикуются в этом разделе.

Шпильки Халинки Дорсувны

КРИНОЛИНЫ К ПОЛДНИКУ

Да, Мистер Ю. – маститый мастер мистерий. В темном зале «Делорм», все еще располагающемся под луврским двором в Париже, он опять показал свою коллекцию. В темном зале собрались серьезные дамы парижского и русского полусвета – вероятно, потенциальные покупательницы его коллекций. Чем же на этот раз порадовал их Мистер Ю., приехавший из далекой и такой отстраненной от парижской моды Москвы? В коллекции лишь два силуэта. Один – узкий и прямой, как креп-сатиновая комбинация. Это для утра. И тюлевые кринолины с расшитыми блестками корсетами, видимо, к полднику, плавно переходящему в файф-о-клок, аперитив, ужин, бал... Ну а потом... Нет, ночи у нас не бывает, вероятно, побеждает забота о самочувствии и хорошем цвете лица. Я и сама рано ложусь. Но с тех пор, как перестала сниматься в кино, кринолинов, да еще тюлевых, не встречала.

Что сказать о цветах Мистера Ю.? То были ласкающие взор пастельные букеты, поддержанные черным в аппликации. Мне они, впрочем, не идут, и я уступила то, что выбрала, подругам, но они почему-то тоже отказались. На головах – начесы, как у американок десять лет назад, может, это дань декадансу? Во время показа на стенах проекции – то стайки рыб, то имя Мистера Ю. Первое, очевидно, чтобы подчеркнуть, что клиентки – наяды и русалки, второе, чтобы не забыли имя мастера. Билеты на показ не рассылались, их раздавали близким друзьям и по желанию юным ученицам небольших парижских школ моды. Зал был полон.

Но меня все-таки чрезвычайно волнует вопрос: если кринолин, да еще из прозрачного тюля, днем,

то, что же к вечеру? С нетерпением жду следующей зимней коллекции. Видимо, будут меха и стразы с гагатами, парча с бархатом на плечах, море аппликаций и вышивки с переливом. Для парижской жизни слишком вычурно. Для московской – не знаю. У нас, в старой Варшаве, это бы не пошло. Остаются еще дворы султанов и эмиров да отвергнутые правительницы, вроде некогда удаленной из дворца за бездетность супруги шаха Ирана Сорейи или вдовы индонезийского президента Сукарно-Деви, прошлое которой никак нельзя описать на страницах уважаемого журнала. Они-то как раз и были на показе – сидели предо мной, присматривались. А еще группа принцесс со спорными коронами, далее шли дамы полусвета – демимонденки. Отчего так? Мистерия Мистера Ю.

РОЗОВОЕ НА ВСЕ СЛУЧАИ ЖИЗНИ

www.sklad

Моя подруга, знаменитая японская миллионерша Масако Ойя, с розовым цветом расстается лишь в спальне, где носит серое кимоно. На выход – только розовое да фуксиевое. С тех пор, как скончался ее муж, мадам Ойя, дама вполне преклонных лет, дала обет: розовое – в знак траура. На голове розовые шляпки, на ногах – розовые платформы (она ниже меня ростом), на плечах – розовые бурнусы. Для гольфа, до которого она, будучи хозяйкой нескольких гольф-клубов, страстная охотница, – сумочка из розового крокодила и коротенькая розовая юбка с панталончиками. Завидую смелости. Я бы в таком виде на улицу не вышла, хоть и имею несколько розовых шляпок. Забыла упомянуть – розовые бриллианты. Злые язы-

ки утверждают, что просто александриты. Точно не знаю, но слышала в Лондоне: писательница Барбара Картланд ей завидует. Та тоже вечно в розовом. Даже в розовом роллс-ройсе. К счастью для мадам Ойя, у нее есть ткацкая фабрика возле Осаки – оттуда и поступают розовые метражи, которые она в розовых пакетах щедро раздаривает своим верным почитательницам. Я тоже получила кусок: цвета привядшей азалии в цветной андалузский горошек. Бодрит, но пока еще не раскроила – придумываю фасончик. Соседки советовали взять из «Бурды», но я думаю обратиться к японке Ханае Мори: ведь высокий вкус – ее специальность.

А мадам Ойя все-таки отчаянная. Купив под Парижем замок баронов д'Умьера, переделала его, выкрасив в розовый все салоны XVII века. Говорит: я не очень богата, то есть богата, но не очень. Нет, не верьте журналистам, утверждающим, что у Масако Ойя тысяча розовых платьев. У нее их две тысячи. Я завидую.

ВОПЛЬ О КАБЛУКАХ

Моя соседка снизу, некая Амелия фон Фертнихшвах, жалуется, что я стучу по ее нервам, маршируя над ее головой. Ох уж эти мне фон Фертнихшвахи! Зависти в них больше, чем нервных окончаний. Сама она, по правде сказать, лежит дома со сломанным коленом. Как и моя лучшая подруга, виконтесса де Сиссон, только у той вывихнута щиколотка, вся распухла и во льду. И немудрено. Скажу так: вспомнила бабушка девичью вечеринку. Ну куда им в их семидесятисемилетнем возрасте гоняться за

новой модой? Я имею в виду туфли на шпильках. Сколько приятных воспоминаний навеяло мне их возвращение. Помню, во время первого свадебного путешествия со вторым мужем по Тоскане я купила там пару туфелек из африканского питона. Они возвысили меня на целых восемь сантиметров над моим любимым мужем, камергером Бобой Кнорринг-ом, отчего он вынужден был ходить в теплой фетровой шляпе, надетой поверх искусно сделанного тупея из натуральных волос, страшно потел, что и привело к нашему быстрому разводу, а ведь такой милый был человек... Вскоре началась война: аншлюсс, лето в Касабланке, зима в Кадисе, платформы и другая тяжелая обувь до самого Диора.

Когда в феврале 1947 года я пришла на показ его первой коллекции, то в толпе американок все же сумела разглядеть новые шпильки работы Дома Роже Вивье. Мы прозвали их «хоть стой – хоть падай», но носили с удовольствием. Мы были так молоды: мне не больше семнадцати (на вид, конечно, все остальные – лет на десять старше). Сколько паркетов в музеях мира мы тогда попортили! Сколько раз мои шпильки застревали в решетках парижского метрополитена! В 1964 году я надела очаровательные атласные шпилечки, украшенные горными хрусталиками, работы Дома Ирэн Голицыной, и воображала себя Джули Андрюс на балу с полковником фон Траппом – в фильме «Звуки музыки». В 1977 году, празднуя тридцатичетырехлетний юбилей, я тоже купила шпильки – смею вас уверить, с огромным каблуком, ярко-красные – цвета губ Голды Меир. Тогда моя косточка у большого пальца правой ноги еще не болела, как последние четырнадцать лет. И хотя операция не помогла, я снова на высоте. Близится мой сорокавосьмилетний юбилей. Уже купила у Шарля Журдана умо-

помрачительные шпильки. Двенадцать сантиметров! Но устояла с помощью внука и палки. Скоро внукова свадьба, а за ней крестины его сына. Хочу шпильки еще выше. И не подумайте, что я жертва моды! Почему какая-нибудь манекенщица Инна Мищенко в ее восемьдесят восемь может ходить в норке и на шпильках, а я нет?! У нас разница всего-то в два года!

КОНЕЦ ГОДА

Наступил декабрь. Не знаю, как у вас, а у меня на террасе виноградные листья покраснели и начали осыпаться на голову соседки. Но и это ее не украсило. Даже мне, со всей моей энергией, трудно сознавать, что осень прошла и скоро зима. Пора подвести итоги. Я их люблю подводить – в жизни, в браках, в банковских счетах и, конечно, в моде. Что нам дал 1997 год? Массу переживаний. Одним словом, су-ма-то-ху (ударение на предпоследнем слоге).

Я чувствую нутром, что прощаюсь навсегда с минимализмом (до следующей моды, конечно). Со всеми этими облегающими платьями с бретельками через одно плечо, которые стоили мне солнечных ожогов на Корфу, изнурительной диеты и следовавших за нею желудочных расстройств. Слава богу, о нас, дамах, подумали мужественные английские дизайнеры Гальяно и Мак Куин. Дали нам немного расслабиться в объеме талии, открыв новую моду под названием «исторический максимализм афро-азиатского вкуса». Мне все это близко: курильни опиума в Макао, пляжи Занзибара, бирманские деревни и силуэты жен уэльских железнодорожников на строительстве вокзала в Калькутте. Предвкушая Новый год, я занялась передел-

ками. В моей студии в Монте-Карло сохранился коврик из шкуры зебры, на котором отдыхал еще Сомерсет Моэм. Хоть он и довоенный, но вытерся не весь. Его перешью на шубу по фасону Александра Мак Куина. У Виктора де ля Рю одолжу козлиные рога (видимо, подарок его неверной жены Цецилии). Ими отделаю тюбетейку, как у Готье. Шпильки из слоновой кожи заказала Ольге Берлутти. Мой план созрел!

Подобно Вивьен Ли в «Унесенных ветром», шью викторианский кринолин из полинявшей шторы, которую выменяла на кассету последнего Джеймса Бонда у маркизы Рикель Хабанера. После рождественских каникул моя прислуга, цейлонка Харимата, привезет мне из Вадуца партию браслетов работы дизайнеров из папуасского племени на Соломоновых островах. Хоть кости съеденных путешественников и запрещены к экспорту, эти украшения возбуждают аппетит, особенно если носить их в виде модного пирсинга в носу, в верхней губе или просто в волосах. Подумала и о прическе. Лиловые полосы на оранжевом фоне мне готовят на фирме «Видаль Сассун». Ищу кушак работы афганских партизан, сумку из шкурки уругвайского дикобраза и вышитую малайскую кофточку.

Надеюсь, к Новому году управлюсь.

ИСКУССТВО ВЕЕРА

Не знаю, как вы, мои читательницы, а я решила во Флориду больше не ездить. Всякое бывает, но, чтобы набраться сил, бесповоротно выбираю Испанию. Представляете: идальго, тореро, фламенко, коррида, гаспаччо, паэлья и даже херес (очень пьяня-

щий). Так вот, в Испании, переполненная воспоминаниями о недавно, сравнительно, конечно, прошедшей второй молодости, я решила вникнуть в иберийскую моду. Воланы, горох, гребни и розы в волосах. Небезызвестная вам моя соседка баронесса Шпрутт фон Шмуз одолжила мне кастаньеты, доставшиеся ей от кинозвезды Долорес дель Рио. Готовя себя к новой страсти под аккомпанемент сарсуэлы и хруст жареных креветок, я приземлилась в Гранаде. Горы, заснеженная Сьерра-Невада, сады и фонтаны дворца мавританских халифов – Генералифе... Я в восторге от Альгамбры! Все воображала себя одалиской гарема второго этажа – там прохладнее. От жары в 46 градусов спасалась лишь шляпкой в виде зонтика китайской работы и огромными темными очками. А чтобы освежить бренное тело, завела расписной веер. Все пожилые испанки, даже много старше меня, с ними гуляют, обмахиваются и кокетничают. Вспомнив, как репетировала с Карлом Лагерфельдом ритуал веерного искусства, не ударила лицом в грязь и страстно трясла им, стараясь не сломать приклеенных ногтей. Решила: веер – женская необходимость, теперь ввожу его в моду. В булочную – с веером, в химчистку – с веером, на прогулку вместе с моим пуделем – тоже с веером. Представляю себя то Кармен, то Лаурой, то Дульсинеей, то инфантой (последними двумя, когда не курю моих любимых «Галуаз»). Теперь до заморозков с веером не расстанусь. С его помощью легким движением поправляю съехавший от беготни шиньон, щекочу за ушком баловней-правнуков, использую в виде ширмы, когда подкрашиваю губы. Словом, ни в чем не отстаю от Лагерфельда, а кое в чем даже его опережаю. Например, искуснее маскирую лысеющее темечко.

БРУНЕЙСКАЯ ИНТРИГА

Час от часу не легче! Знаете, от чего? От сознания того, что мир устроен несправедливо. Только два года разницы в возрасте было у меня с матерью Терезой, а она уже успела отправиться на заслуженный отдых, а я все еще вынуждена зарабатывать на жизнь, стучать на машинке эпохи барона Врангеля и сочинять «Шпилечки» для влюбленных в мой стиль читательниц. Другие женщины были умнее и пронырливее меня. Возьмите хотя бы последний скандал в загадочном султанате Бруней, расположенном (это я на карте подсмотрела) на острове Борнео возле Индонезии: тропики, манго, наверное, растут – ешь не хочу, кожа сама собою увлажняется, и запах банановолимонного Сингапура растворяется в морской дали, достойной кисти Айвазовского. Прелесть, да и только! Слово «скандал» с таким райским местечком никак не вяжется, а вот поди погляди! Одна бывшая «Мисс США» (я, впрочем, тоже была «Мисс Катовице» в Польше, только немного раньше) получила вместе с другими отобранными за свою красоту девушками контракт в султанат Бруней. Звали ее Шанном Маркетич (югославенского корня). В августе прошлого года она отправилась из родного Лос-Анджелеса самолетом в этот самый Бруней. Контракт заключался в том, что ей надо было красиво ходить по султанскому дворцу, занимаясь маркетингом и публичными отношениями. Во дворце этом 1778 комнат – так сразу все не обежишь, и жены султана тут и там в креслах сидят. Мисс Маркетич посулили 3000 долларов в день, а вместо этого по прилете забрали паспорт, повели на осмотр к доктору

и стали приставать с гнусными предложениями, от которых я сама отказывалась уже лет 45 назад. Целый месяц провела мисс Маркетич в Брунее и вернулась наконец домой. Теперь судится: требует 90 миллионов долларов за нанесенный ей в султанате моральный и, возможно, физический ущерб, а ведь брунейский султан – самый богатый человек в мире. И если он объявлен юридически неприкосновенным лицом (с такими-то деньгами!), то пусть вместо него платит брат, принц Джеффри! Я с нетерпением жду продолжения пикантного многомиллионного дела. Думаю, мисс Маркетич – хороший специалист по маркетингу.

МОЯ НОВАЯ ЖИЗНЬ

Вот-вот я превращусь в муравья! Я сижу в своей парижской квартире, окна которой выходят в тихий переулок 16-го квартала, и медленно ловлю мух. Нет, не с целью уничтожения их, отныне на мух я смотрю по-новому. Во-первых, в своей последней книге энтомолог Брюно Комби написал, что они, то есть мухи и прочие ранее мною не почитаемые насекомые, – это протеины будущего. Боюсь, не доживу, а как бы хотелось в диетических целях, что ли, поймать ее на лету, чуть обжарить на оливковом масле – и полдник готов! Дешево и сердито. С другой стороны, мошки, в сущности, в душе артисты. Так что теперь я смотрю на них по-новому: изучаю и приглядываюсь. Мне ведь предстоит в них переодеваться. На последнем показе Тьерри Мюглера все звезды – мухи-цокотухи, позолоченные брюхи. Глядя на эти чудесные творенья, я думала: только такой большой любитель и цени-

тель женской породы, как Тьерри, мог превратить нас в ос, мух и тараканих. Впрочем, осиной талия моя и без того была (несколько килограммов назад), очки «стрекоза» (ничего, что чуть-чуть поцарапанные) остались еще от распродажи коллекции «Куррежа» в 1972 году, колье с пластмассовыми тараканами от «Скиапарелли» подарил второй муж в 1937 году, брошь-стрекозу с дымчатыми топазами я нашла в шкатулке мамы – она носила ее у воротничка в 1903-м. Но платье под муравьиху или пчеломатку?! Такого нет как нет. Попробовала по совету эрцгерцогини Энкахе да Висавуэлла прицепить на голову антенну от старого телевизора – говорят, очень на усики походит. Вышла так на рынок – успех огромный: многие оборачивались. Я же головой не крутила, чтобы не слетела. Когда стану осой или бабочкой-капустницей, разглядывайте меня через лупу – так лучше будет видно мое безупречно моложавое лицо. А вот когда начну питаться гусеницами (если хорошо приготовить, вкуснятина необыкновенная), энергия моя удвоится. Малинку с червяком я уже ела и чувствовала после этого невероятный прилив сил.

АНТУАНЕТТА И ОВЕЧКИ

Там будет бал – здесь детский праздник. Балов я не пропускаю принципиально. Обожаю маскарады, шарады и тирады. Элтон Джон, чьей горячей поклонницей я являюсь, устроил себе день рождения в костюмах XVIII века. Меня там не было, и я горевала, впрочем, недолго. Радость пришла неожиданно: знаменитый парижский декоратор Марк Этрих устроил вечер-сюрприз в честь дня рождения своей

пассии. Таких приглашений я давно не получала – конвертик веленевой бумаги с сургучной печатью, в нем надушенный платочек и записка: «Жду Вас тогда-то и там-то, Мария Антуанетта». Я опешила и полетела выбирать корсет да фижмы. Парик, розы, манжеты с воланами – ангажанты... На все нужно время и деньги. А еще пудра, румяна, мушки, каблуки, шляпка, мантилья. Но я была неотразима. На бал отправилась в машине. На воротах особняка объявленьице: «Просим простить за ночной шум и гам, у нас, мол, «Версальский бал». Изящно покачиваясь на восьмисантиметровых каблучках, поднялась наверх. Каково же было мое удивление, когда там я встретила еще одиннадцать дам, одетых по портретам графини дю Барри! Пудреные лакеи сновали с шампанским «Вдова Клико», кавалеры были напомажены и раздушены (чаще всего «Дольче и Габбана»). Под ногами гуляло стадо овечек – подвыпившие молодые люди и девушки в бараньих завитках от Жан-Шарля де Кастельбажака. На мгновение подумала, что сглупила – надо было прийти в старой афганской дубленке навыворот. Кругом приседали в упрямом менуэте пастухи и пастушки, маркизы и маркизята. Молочницы-крестьянки (все переодетые югославки) подавали сыры и ягоды, когда менуэт сменил неуместный здесь вальс. Мой партнер, князь Потофеску, кружил, наступая своими старинными туфлями с пряжками – эскарпенами на трены. На полу осталось много оборванных кружев. Когда же во втором часу ночи заиграл рок и аббаты с солдатами принялись выделывать незнакомые мне па, я поняла – мой час пробил, а моя карета давно превратилась в тыкву. Такси унесло меня восвояси, оставляя позади млечный след пудры с моего парика.

УЛЕТАЯ В КОСМОС

Улетая в небеса, дорогие читательницы, не забудьте прихватить скафандр от Пако Рабанна. Как-то при мне Шанель назвала его «металлургистом». Я же, видя его любовное отношение к слабому полу, готова отсыпать пригоршню моих шпилек его новым заоблачным творениям. На последнем показе в зале возле «Мулен Руж», где когда-то выступала, я увидела нечто животрепещущее. Пластиковые крылья на обручах и бренчащие антеннами обтягивающие платья, в которых сидеть невозможно, а стоять утомительно. Тело женщины – не предмет заботы Пако. Женщина существует сама по себе, а модели совершенно отдельно. А как силен пассаж с кольчугами и скафандрами вроде клеток, в которые были заключены (часто поделом) физиономии некоторых манекенщиц! Темы Пако: вода, воздух, земля, серебро и золото. Правда, первые три для моды неудобоваримы, остальные – слишком задерганы. Но вода явно вдохновила творца из Испании, верящего, что в Древнем Риме он был куртизанкой Мессалиной. В память о римских банях он сочинил прическу из мокрых волос. Какое славное и женственное решение нашей самой насущной проблемы! Отныне волосы мы не сушим. А простуда нам нипочем! К тому же Рабанн возродил прозрачные пластиковые зонты в виде грибков, многие из нас таскали такие в эпоху «ABBA». Как-то я видела его на террасе парижского кафе «Бобур» – модного места, доставшегося нам в наследство от сытых 1980-х. Одетый вовсе не в кольчугу или космический скафандр, а в потертый джинсовый комплект, наш Пако в течение часа пил кофий совсем один. Его

никто не узнавал, автографов не просил. А главное – по оживленной площади Бобур никто не ходил в созданной «металлургистом» железной мини-юбке. Sic transit gloria mundi – так проходит слава земная.

НОРКУ Я БОЛЬШЕ НЕ НОШУ

И вовсе не потому, что Татьяна Яковлева когда-то сказала: «Норковые шубы носят только на футбол». Совсем нет. Я и соболей больше не ношу, оставила шиншиллу и спрятала подальше палантин из горностая. Теперь я – экологист и берегу животных. Только не подумайте, что подражаю этой Бриджит Бардо, о которой маркиза де Монмушуар сказала, что она годится мне во внучки. Ложь – только в дочки, на этом настаиваю. Я и сама поняла: шкурки бедных зверушек не украсят мою кожу так, как это сделают пудра «Коти» и хирург-косметолог. Но тут, откуда ни возьмись, страус со своей пупырчатой кожей. Началось все, как обычно. Моя соседка, баронесса Шпрутт фон Шмуз, получила приглашение на показ в дом «Торрант». Хитрая, сама идти не хотела, подсунула его мне. Ну а я пошла, прельстилась адресом на картонке – все-таки отель «Интерконтиненталь». Пришла, села на баронессино место, а тут неожиданность – коллекция из кожи в пупырышках. В лорнет я все разглядела мигом. Да это же страус! У моей мамы в 1921 году был такой труакар, а у меня в 1942-м – сумка, ее привезли из Германии, и князь Потофеску уверял, что это не птица. Но у «Торрант» именно что птица, ярко раскрашенная в леденцовые цвета тех химических конфет, что продаются у входа в «Дис-

нейленд». Я читала в «Нувель обсерватер»: мясо страуса идет теперь на бифштексы. Ну да – перья на боа в «Мулен Руж», а кожа, стало быть, на жакетики. Остаются еще клюв и когти. Так сказать, «рога и копыта». Они-то куда деваются? Видимо идут, на амулеты у Гальяно или еще у одного англичанина, фамилия которого звучит как название гамбургера. Или я ошибаюсь?

Четыре своих страусовых веера я засунула в старые футляры от «Гермеса» и положила на антресоль – у внуков, видите ли, аллергия. Боа отдала в Красный Крест, который собирал одежду для беженцев из Руанды. Сумки 1942 года нет и в помине – я ее забыла на пляже в Биаррице. Теперь вот ярко-розовые жакеты в пупырышках, подобных прыщикам. Но я не сдаюсь. Уж во всяком случае, не перед «Торрант». Хотя наша булочница к свадьбе дочери купила у них костюмчик, который выглядит гораздо дешевле денег, скопленных на него продажей круассанов.

www.skladchina.com

НОВОГОДНЯЯ НОЧЬ

Во-первых, с Новым годом, читатели! Во-вторых, с новым счастьем, которое имеет симптоматичную тенденцию улизывать из моей каждодневной светской жизни. Я в душе – затейница. Решила внукам на радость и в назидание (и как напоминание о вечной моей красоте) сделать театрализованный сюрприз – переодеться Дедом Морозом. В последнее время я уже хожу, увы, не так бойко, как раньше, потому и взяла в партнеры и в качестве опоры моего португальского парикмахера Педро. Его задумала переодеть Снегурочкой – благо внешность

подходящая, надо лишь сбрить усики. Он долго упирался, аргументируя тем, что в районе Марэ с усиками имеет больший успех. Но я его убедила, сказав, что на самом деле он носит эти усики лишь для того, чтобы больше походить на свою маму! Для костюма Деда Мороза решила использовать красный махровый банный пеньюар от Пьера Кардена, ничуть не хуже, чем у Майи Плисецкой. У Мартина Марджела купила горжетку из синтетического барана, взяла перламутровые красные казацкие сапожки Мери Куант из коллекции 1968 года и из трех греческих мочалок сделала окладистую бороду, а на голову – вязаный шлем из бутика Сони Рикель. Вышло очень привлекательно. Для Педро-Снегурочки – мое белое пальто «джерси» от Куррежа из зимней коллекции 1966 года (в талии ему было как раз), платформы с искрой от Вивьен Вествуд и голубой парик Шанталь Томас (тех времен, когда ее исключили из состава сотрудников собственного дома моды). А что за прелесть при таком сочетании антрацитовые тени от «Л'ореаль»! Короче, вид у Педро был безукоризненным. Внуку купила комплект белья от Кельвина Кляйна, его невесте – духи «Зависть» от «Гуччи», внучке – седло для рысака от «Гермес», а ее сыночку (не знаю уж, кем он мне приходится) – японский пояс от ревматизма. Мы с Педро надушились, напудрились и, трепеща от волнения, застыли в ожидании перед дверью внуковой квартиры на улице Отвилль. И что же? Дверь открывается, и сын внучки говорит: «Халинка, что, разве сегодня в клубе «Квин» карнавал для старшего поколения?» У кого-то Рождество и Новый год ассоциируются с елкой в игрушках, уткой в яблоках, мужем в госпитале, скатертью в пятнах, а у меня – с крушением артистических иллюзий.

Шпильки Халинки Дорсувны

КОХИНОР

Когда в 1922 году мы эвакуировались с Волги в Прагу вместе с мамой и группой чехословацких военных, увозивших царское золото, я уже рисовала себе карандашами «Koh-i-Nor» балетные хитончики для концертов. Но на самом деле так называется огромный, с утиное яйцо, бриллиант в 186 карат, а в переводе с хинди это означает «гора света». Считают, что этому камню пять тысяч лет, из чего следует, что он вовсе не мой ровесник, как сплетничала маркиза де ля Пьедра Кагада. Одно время злополучный бриллиант был у персов, потом у Великого Могола, затем у раджи Гвалиора, из тюрбана которого его и украли англичане, после чего повезли в Лондон продавать. Сама я этой истории не застала, но моя мамочка была свидетельницей тех событий, и все мне досконально описала. Было это в 1852 году. Старый герцог Веллингтон, герой Ватерлоо, пришел на своей деревянной ноге к лондонскому ювелиру Гаррарду на Хаймаркет-стрит и собственноручно срезал первую грань камня, который потом вставили в одну из корон королевы Виктории и окружили двумя тысячами бриллиантов. Я в душе независтлива – если этого требует этикет, пусть будет! С тех пор вот уже 150 лет бриллиант «Кохинор» – в короне британской королевы. Но, увы, читатель, на этом история не заканчивается! Знатная индийская семья, в собственности которой одно время находилось это сокровище, в нынешнем году стала требовать его назад. Какая гениальная, а главное, свежая идея! Я начала судорожно соображать, нельзя ли чего и мне потребовать назад, и вспомнила о летнем зонтике, который забыла в пансионе фрау Гриппенбахер на побережье Коста дель Соль в 1932 году. Послала им

факс. Увы, фрау Гриппенбахер скончалась в Аргентине в 1952 году, и теперь пансионом заведует господин Омото Мумуши-сан. Мы не поняли друг друга, и зонтик не нашелся. Это позволяет мне думать, что и Елизавета II свой «Кохинор» в Индию не отдаст. А вам как кажется?

ХАБАНЕРА

Вы не знаете, что такое хабанера? Хабанера – это жительница Гаваны, столицы Кубы. Она же новая мода у моего идеала Жан-Поля Готье. Лишь ему удается убедить такую видавшую виды модницу, как я, что этой весной все мы срочно оденемся кубинками. Дело было так. В парижском музее искусств Африки и Океании Готье устроил экзотическое шоу. Как радостно было мне, не бывавшей в Гаване со времен моей прощальной гастроли на сцене кабаре «Тропикана», вновь окунуться в этот замечательный мир сигарного дыма, кофе и бананов. Самбо сменялось мамбо, а румба – ча-ча-ча. Шоу пришли смотреть все. Журналисты уселись на подиуме, я – в первом ряду партера. Поначалу меня напугали видением первым – а именно Че Геварой, который вышел на сцену и показал мне голое плечо с татуированным серпом и молотом. Я вспомнила, что подобный значок уже где-то видела (точно – не в магазине сувениров), и незаметно перекрестилась. Потом на сцену вышли ряженые в кубинок и кубинцев манекены. Представьте: живот голый, блузочка в рюшках внизу узлом завязана, на голове карибский тюрбан с двумя бананами и ананасом вместо заколок, кольца в ушах, множество браслетиков, смугловатость кожи (я как раз недавно обгорела в солярии), юбка в горох и оборки – прелесть,

да и только. А мужчины! Усики, бакенбардики, бандитский вид, сигара во рту, сомбреро от солнца. Пока манекены ходили по подиуму, они постоянно ели фрукты, давя их пальцами, сок тек по рукам, одежда – вся в пятнах. Эту моду я нахожу просто замечательной. Долой химчистки! Меня как раз беспокоила проблема, как вывести пятно, которое я посадила под Новый год спелой чилийской черешней на свою блузку. Готье дал мне ответ: пятна – часть нового облика. Особенно от яичного желтка, кофе и фруктов. А как, должно быть, поддерживает эту моду сам Фидель Кастро – он как раз недавно урезал госбюджет на содержание химчисток! После шоу все ринулись на подиум доедать недоеденное или утаскивать домой гроздья бананов. В общем, Эрнест Хемингуэй этот остров описал, Ольга Гийот этот остров воспела, Алисия Алонсо этот остров протанцевала, Фидель Кастро этот остров раздел, а Жан-Поль Готье этот остров одел. Как все хорошо и складно закончилось!

www.skla

ПЛАНЫ НА БУДУЩЕЕ

Просыпаюсь в холодном поту: снятся кошмары в связи с перестановками в модном мире. Пришла в себя только благодаря бокалу шампанского «Моет и Шандон». Есть над чем задуматься. Посудите сами. Возьмем, к примеру, старого Шерера (основателя дома своего имени) и переведем его к Кензо. Кензо переправим в Дом Вивьен Вествуд. Самою Вествуд попросим делать коллекции для Оскара де ля Ренты. Де ля Ренту перекинем в «Хьюго Босс». Жан-Поль Готье будет рисовать модели для «Ланвен». Гальяно отправим к Армани, Армани к Йоджи Ямамото.

Юдашкина, конечно, пригласят к «Диору», а Лагерфельда – к «Версаче». Славу Зайцева арендуют для Кельвина Кляйна, Мак Куина назначат к Унгаро, а Унгаро – к Кастельбажаку, Лакруа востребуют у «Гуччи», уважаемого Живанши из Большого театра переведут в Малый, Аззедина Алайя пошлют к Донне Каран, Эльзу Кленч поменяют на Наталью Козлову, редактора «Elle» отправят в «Harper's Bazaar», а главного редактора «Бурды» – в «Vogue». Эммануэль Хан примут к Шанталь Томас, Томас переведут к Гермесу! Дриса ван Нотена переманят к Ирен Голицыной, самою Ирен сдадут в музей. Мартина Марджелу запросят у Криции, Мила Шон будет рисовать для «мадам Гре», древнюю мадам Карвен уступят в «Бенеттон», Ханае Мори запросят у «Пату». Монтана возьмут к Мюглеру, а Мюглера – к Баленсиага, Кардена перехватят для «Нины Риччи», Куррежа захотят у «Сен-Лорана». Остальных, по ненадобности, возможно, пустят в расход. Я проснулась в истерике. Какой глупый сон! Ведь так никогда не бывает, такого никогда не случается.

Пожалуй, схожу к доктору.

ВСЕ ЕЩЕ ЦВЕТОЧКИ

Вы знаете о цветочках Лоры Эшли? Все эти обои и простынки в викторианских букетах, которыми украшали спальни молодоженов в 1970-е годы. Когда моя внучка выходила замуж в 1972 году, я сделала ей подарок – ночную рубашку в букетиках «ассорти» с пододеяльником, чтобы легче было прятаться от мужа. Теперь в доме «Лора Эшли» драма. Его директор американка Ан Иверсон уволена, а на ее место назначен Дэвид Хоаре, новый финансовый

специалист. Откуда подобные драмы в таком цветочном месте? Оказалось, все дело в катастрофическом падении акций этого «цветущего букета». Такое случается – мода на цветочки прошла, теперь пошли ягодки. Толпы, некогда осаждавшие магазины «Лоры Эшли», схлынули и, несмотря на новый девиз дома «Скажи мне это без цветов», совершенно не хотят нахлынуть вновь. Уволив более ста пятидесяти сотрудников, дом «Лора Эшли» пытается держаться на плаву и, судя по последним коллекциям в бутиках, старается быть минималистичным в своих моделях. Но время-то ушло. Другие времена, другие нравы. Другие кумиры теперь волнуют умы, и нас, модниц, заставить вернуться к дому, знаменитому лишь букетиками, ах как трудно. А их шторки я пустила в дело: они теперь висят в комнате моей прислуги Марлен и согревают ей душу. Если не в цветочках счастье, тогда в чем же?

www.skladchina.com

МНЕНИЕ РЕЙНА

Конечно, это фигуративно сказано: «мнение реки Рейн». Немецкое, попросту, мнение. Кто из нас, женщин, не знаком с прелестями германской моды, с легким и элегантным немецким вкусом, без всякой доли бюргерского тщеславия; с их тонким пониманием цвета, особенно при приготовлении бутербродов; с изысканным чувством юмора, от которого я прихожу в себя только с помощью уже известного вам, читательницы, Лагерфельдова веера. Но о вкусах в гостиных не спорят, и, видит бог, недалеко то время (надеюсь втайне, что не доживу), когда немецкая мода заполонит подиумы всего мира, всей галактики, берем шире – всего мироздания. Они-то нам и покажут, где раки зимуют! Прошлой зимой

раки явно зимовали в Бонне – там воздух стал жиже оттого, что все правительственные конторы уехали в Берлин – «нах хаус», как там говорят. И вот немецкий «кутюрье» Вольфганг Йоп решил начать крестовый поход против англичан. Оно и понятно – почем зря бомбили фатерланд, а теперь еще и диктуют моду. Йоп, создатель двух одеколонов «Все о Еве» и «Что об Адаме?», вовсе никак не перекликающимися своими названиями с кинофильмом Джозефа Манкиевича с участием Бетт Дейвис (1950 года), осмелился обвинить всех англичан разом в плагиате. По словам справедливого Вольфганга, Александр Мак Куин, Стелла Маккартни и Джон Галльяно заняты лишь тем, что воруют старые идеи. У Ворта, например, украли кринолин. А в Доме Редферна, видимо, корсет. Меха украли у енота и соболя, а кожу – у антилопы и свиньи. Декольте позаимствовали у Диора, а мини-юбку – у Куррежа, которую последний, в свою очередь, украл у Мери Куант. Я была в восторге от всего, что узнала от Вольфганга Йопа. Вместо того чтобы показать нам на подиуме красивую, сочную и пышногрудую баварку с косами, он увидел (очевидно, впервые) изможденных девиц-манекенщиц с видом тяжелобольных без надежды на выздоровление спирохет. Ведьмы и монстры чудились Йопу повсюду. Девочки кровавые в глазах... Да-с, не-хо-ро-шо-с, нихт гут, так сказать. То ли дело прежде... Помню, когда я последний раз была проездом в Германии в 1937 году, то наблюдала стройные ряды немецких девушек и юношей вполне здорового вида в одинаковой униформе, маршировавших шеренгами вдоль железных дорог. И если бы не англичане с американцами, может, они все еще и маршировали бы. Посмотрим, будет ли через пятьдесят лет кто-нибудь воровать идеи у Вольфганга Йопа.

Шпильки Халинки Дорсувны

КАК ВАЖНО БЫТЬ БОГАТОЙ

Знаю (говорили мне), что порой наш журнал открывают сразу на последней странице и читают мои сочинения. Вот уж не думала, что в моем возрасте в России появится столько почитательниц моего литературного таланта. Ах, как была бы довольна мама, если б она все это видела! Мы с ней многое вместе пережили и в Польше, и во Франции – всюду, где я выступала. Как-то на концерте присутствовали герцог и герцогиня Виндзорские. Придя в восхищение от моего таланта, прыти и сочного исполнения акробатического этюда в страусовых перьях, они пригласили меня на чашку чая в Нейи, роскошный пригород Парижа, где у них была вилла, купленная после того, как герцог отрекся от престола и уехал к своей милой Уоллис Симпсон. Позднее мы с моим вторым мужем приобрели там квартирку в восемь комнат – совершенное убожество по сравнению с особняком герцога и герцогини. Сегодня я очень взволнована – прежде всего недавно прошедшей распродажей на «Сотби» всего оставшегося после смерти герцогини. Какие у нее были бриллианты! Я даже ревновала, что они больше моих, сценических. Эта разведенная (между нами, конечно) американка заставила принца Уэльского в 1936 году отречься от престола, уже после того, как его короновали королем Эдвардом VIII. Интересно, чем она смогла его увлечь? Маркиза де ля Фалез де Кудре сплетничала, что у Уоллис Симпсон занятное прошлое и что в бытность свою в Шанхае она подрабатывала в храме ветреной Венеры, оттого и была столь удачлива. Увезя короля из Лондона во Францию, она вдоволь насладилась его щедростью. Только

у Картье он оставил многие миллионы. После смерти герцогини все ее драгоценности продали в Женеве на аукционе. Мне ничего не досталось, хоть и было обещано. Худющая, она и мужа почти заморила голодом – никогда не давала ему обедать, приговаривая при этом: «Нельзя быть слишком худой или слишком богатой». Слава богу, у нее хватило ума завещать все свои платья Музею моды и текстиля в Париже, а вот мужнины пальто и смокинги только недавно продали в Нью-Йорке, и очень, надо сказать, недешево. Это навело меня на некоторые размышления. От моего третьего мужа, тоже довольно стройного, остались визитка, фрачная пара и габардиновый пыльник. Предложила их в «Кристи», так как они совсем не изъедены молью. Мне отказали, не объяснив причины, – почему, спрашивается?

Как и герцог, мой покойный муж любил маленьких собачек, мопсиков, и детей у нас тоже не было.

СОБЛАЗНИВШАЯ ПРЕЗИДЕНТА

Вы, как и я, наверняка взволнованы. Еще бы! Ну, если бы это была какая-нибудь Мерилин Монро (как у президента Кеннеди), а то просто секретарша... Виданное ли это дело, возмущаются все газеты, журналы и телеканалы Америки, вступать во внебрачную связь с президентом? Всем ясно – раньше такого никогда в истории не встречалось, и никто никогда любовниц на стороне не имел. Она довольно миловидная, эта Моника Левински – темненькая, в беретике, с негой во взоре, «мне обещая радости рая»... Как я волнуюсь за Билла Клинтона. Сначала на него возвела поклеп Пола Джонс (с такой фамилией ни в один приличный

дом не пустят!), а теперь вот сообщают о романе с Моникой. Но ведь она просто милая секретарша! Бумажки разные носила, дарила на память президенту галстуки – хорошие, шелковые, от Донны Каран... Журналисты-сплетники говорят, что она заманила президента в Овальную комнату Белого дома. Допускаю, звучит соблазнительно – углов никаких нет. Еще говорят, надо было всем послушать записи, оставленные президентом на ее автоответчике. К счастью, вмешалась жена президента Хиллари. Понятно – все-таки жена, хотя в последние годы у них и разные спальни. Нет, сказала, мой муж мне верен (ей там виднее). И Моника, и сам президент подтвердили: ничего между ними не было – сплетни все это. Президент срочно попросил своего друга Рональда Перельмана устроить Монику Левински (с которой у него никогда ничего не было) на другую, хорошую работу, а именно в дом «Ревлон», знаменитый своими шампунями и лаками. Теперь волосы у Моники будут еще краше... А скандал все не утихает. Каков же выход? Только один – разбомбить Багдад, чтобы все знали, почем фунт лиха.

ВОЙНА КРУАССАНОВ СО СПАГЕТТИ

Ну вот – он нам войну объявил. Я имею в виду Джорджио Армани. Согласитесь, получилось очень неприятно. Сначала он решил открыть в Париже свой новый магазин – на углу бульвара Сен-Жермен и рю де Ренн, на месте бывшей аптеки, как раз напротив кафе «Два магога», где я часто пивала шоколад вместе с Симоной де Бовуар. Магазин получился хороший. Кроме того, милый Армани решил дать

денег на реставрацию сен-жерменской церкви, где одно время настоятелем был низвергнутый польский король Станислав Лещинский. Не стану таить – Армани не беден. Но это, конечно, строго между нами. А тут как-то он решил показать свою коллекцию в специально построенном для этой цели зале – вроде цирка шапито, недалеко от нового магазина, на площади возле красивой барочной церкви Сен-Сюльпис. Всем известно, что именно здесь издавна располагается большой бутик Ива Сен-Лорана. В душе надеюсь, что это совпадение (так сказать, географическая близость) к моему рассказу отношения не имеет. «Шапито» Армани устроил преогромное, предварительно договорившись с парижской мэрией, полицией и настоятелем церкви, получившим за это хорошие деньги. Пригласили кучу людей – красивых манекенщиц, музыкантов, фотографов, гримеров, осветителей, контролеров и пр. Но ровно за четыре часа до показа пришло сообщение: показ запрещается по причине несоблюдения норм противопожарной безопасности (как будто это нельзя было проверить раньше). Теперь представьте себе картину: стою я при полном параде, на высоких каблуках от Вивьен Вествуд с пуделем Катиш на руках, рядом баронесса Васволензи, и мы наблюдаем такую сцену: демонстранты-экологисты с транспарантами «Армани, гоу хоум» пикетируют «шапито». Тут же Карл Лагерфельд, находящийся в числе приглашенных, клеймит французов за шовинизм, кинозвезда Кристофер Ламберт делает то же самое. С ними солидарен Пако Рабанн. Шоу все-таки состоялось, но при пустом зале – публику так и не пустили. В результате миллион долларов ушел коту под хвост.

Первая пицца в Париже Армани не удалась. Теперь он грозится удушить всех конкурентов с помо-

щью спагетти.

НОВОЕ О БОССЕ

Вот читательницы пишут письма в редакцию, говорят, что смеются, читая мои заметки. Меня это трогает и отчасти удивляет – чего уж такого особенно забавного я могу в моем возрасте сочинить? Наступило лето, и мне то жарко, то холодно. И не только от капризов погоды, но очень часто и от собственных переживаний. Порой узнаю такое, что с трудом перевариваю даже в виде разжиженного питания, совместимого по калорийности с моими любимыми таблетками «Слим фаст». Судите сами. Недавно вездесущая маркиза де ля Рьян-ди-Ту сообщила, что открылась назойливая, как «Полет шмеля» в исполнении Шаляпина, правда о немецком «кутюрье» Хьюго Боссе. Ну кто же не видел его костюмчиков для клерков, шелковистых галстучков, рубашек с твердыми воротничками? Мой последний супруг часто получал эти галстучки в качестве пасхального презента от коллег по работе в банке. Потом мы их передаривали сыновьям садовника. Но не в этом дело. Сами немцы в Хьюго души не чают, он им видится великим и талантливым. А недавно при рассмотрении замороженных со времен последней войны счетов в швейцарских банках (кому вообще пришла в голову идея «оттаивать» ту эпоху?) выяснилось, что наш Хьюго был примечен как талантливый портной давным-давно. Оказывается, в свое время гитлеровское руководство поручило ему разработать униформу для СС. Согласитесь, факт неприятный! Он, конечно, всего лишь честно выкроил галифе, черные куртки, фуражки с высокими тульями... Вот только обстоятельства, при которых эта форма

создавалась и носилась, были очень уж зверские. Мне лично, пережившей три войны – Русско-японскую, Первую и Вторую мировые, – одежда с молниями СС нравится только в комических фильмах. В других ситуациях я ее оценить не могу. А Хьюго Боссу не следовало бы умалчивать об этом факте в течение пятидесяти с лишним лет. Хотя, признаюсь, я и сама грешна. В течение полувека утаивала от третьего мужа факт существования моего сына от второго брака, которому к моменту нашей свадьбы в Лозанне в 1947 году было уже 24 года.

ЛИЛИ МАРЛЕН

Я вообще-то ее никогда особенно не любила – Грета Гарбо была лучше. Когда Марлен начинала карьеру, я свою уже завершала, хоть она и была намного старше меня. И вот теперь мне ее снова показывают, и не в Музее восковых фигур мадам Тюссо, а живьем. Пьер Карден устроил в своем театре напротив американского посольства в Париже гастроли английского мюзикла «Марлен». Надо же, как этой Дитрих повезло! То книжку про нее напишут, то фильм Максимилиан Шелл снимет, теперь вот мюзикл поставили. Меня долго уговаривала пойти на него баронесса дель Карпаччо, и я согласилась. В зале довольно приличные дамы моего поколения, многие с хорошими камнями, будто только что с выставки «Шоме», молодые люди приятной наружности парами, один даже в кожаном ковбойском облачении, словом, типичные ценители искусства. Я села в первый ряд – автографов на этот раз не раздавала (как и в 1928 году, когда сама в этом театре выступала) – и стала ждать. Первой вышла на сцену какая-то старушка, оказавшаяся ар-

тисткой Билли Матиас (между прочим, она явно устроена по протекции, так как приходится режиссеру матерью – но это сугубо между нами). Потом вдруг появляется мальчикоподобная девушка – настоящая, живая Марлен! Я-то ее в душе давно похоронила, так нет, они ведь теперь на разные хитрости горазды. Нашли хорошую английскую актрису Чен Филлипс – ну, точь-в-точь Марлен, и возраст подходящий, одели и привезли в Париж. А платье, которое было на ней во втором акте, я узнала. Когда-то для самой Марлен его шила московская балерина Тамара Гамсахурдиа у «Лор Белен» – дом был такой. И так хорошо сшила, что каучуковых грудей Марлен никто не замечал. Тем временем актриса со сцены пела песни моей молодости – признаюсь, неплохо; ходила, как Марлен, чуть-чуть спотыкаясь, – ну, иллюзия полная! И все же я расстроена. Ну почему меня не взяли на эту роль? Я была бы не хуже! Теперь Марлен увезли на Бродвей. Цветами будут одаривать, которые она сама и купила. А мне – снова прощаться с актерскими иллюзиями. И все из-за вас, Лили Марлен!

ПОТОМ КРУЖЕВА, СЛОВНО ПЕНА...

Так пела Иза Кремер. Я ей всегда подпеваю, когда слушаю ее пластинки. Обожаю хорошее нижнее белье. Как когда-то у «Шанталь Томас» – корсеты в рюшку, панталончики с мережкой и воланы-волан-чики... Шанталь очень преуспевала лет пятнадцать тому назад, и всем нам эти «выкрутасы» на исподнем нравились. Потом Дом купили кровожадные японцы и в один прекрасный день написали Шанталь письмо, в котором уведомили, что имя ее останется на

вывеске, а самою мадам просят отправиться на заслуженный отдых. Закон джунглей, как говорится. Она плакала, металась, толстела (не приведи господи), кушала маринованные огурчики от Гольденберга с форшмаком – недаром она восточноевропейского разлива. Но никакие огурчики не помогли, так и сидела без работы, хотя какое-то время и преподавала в одной парижской школе моды на Больших бульварах. Белье со студентами проектировала – лифчики, корсетики и другое... догадайтесь сами, читательницы. Такие уж у нее интимные пристрастия. А тут вдруг без рюшек дела у японцев плохо пошли, и конкуренты появились вроде Лолиты Лемпицкой. Короче, недолго думая японцы Дом продали французской фирме «Дим» (знаете, конечно, – чулочки, носочки, колготочки и пр.). А «Дим» поступил по-барски – взял да и пригласил Шанталь Томас обратно в «Шанталь Томас». Она рада-радешенька – снова все в рюшках творит. Наверное, Жан-Луи Шерер тоже мечтает, чтобы «Дим» его бывший «Жан-Луи Шерер» купил – вдруг его тоже попросят обратно? «Живанши» тоже забота для «Дим» – надо же как-то пристроить Юбера Живанши... Мечты, мечты...

ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ, ИЛИ МЕДОВЫЙ МЕСЯЦ

Никогда не подозревала и подозревать не могла, что так скверно проведу лето. Началось все, казалось бы, радужно. Новый президент Польши издал указ, чтобы бывшим владельцам стали возвращать их имения довоенного времени, если таковые, разумеется, сохранились. И вот, к несчастью, нашлось наше фамильное поместье «Дорсувнишки» в Пшемыслянском уезде. С 1939 года у меня о нем не было никаких

известий, хотя отлично помню детство, проведенное там, – лужайки, грибы, хворост, козы. В консульстве мне так и сказали: «Пани Халинка, забирайте! Все ваше в целости и сохранности!» Посмотрели бы вы на эту «целость и сохранность»! Я упаковалась, подготовилась к летнему сезону, взяла билет авиакомпании «Лот», далее на поезде, потом на такси... И что же я увидела? В наших любимых «Дорсувнишках» расположился кооператив пчеловодов. Пчелы облепили мои надушенные духами «Я вернусь» от дома «Ворт» розы на шляпе «Кристиана Лакруа» и не желают их покидать, несмотря на непогоду. Да что там пчелы! Начала ремонт. В результате – падение с лестницы вместе с двенадцатисантиметровыми каблуками «Лорис Азаро», перелом двух ребер и шейки бедра. Ни в одну юбку не влезаю. Пол-лета меня возили в кресле-каталке по полям и дубравам, и я не имела возможности продемонстрировать свои туалеты. Совсем опустилась. Ногти не клеила, ресницы тоже, груди не подкладывала, лиловые линзы не вставляла, парик не носила, клейкой лентой кожу за ушами не подтягивала. Дышала озоном и отбивалась зонтиком от пчел. От переедания медом вышла из формы и с трудом влезла в сороковой размер! Ходила на пасеку в густой вуалетке от Жозефа Помпилио и в темных очках «Гуччи» – беседовала с пчелами о моде. В результате некоторые из них пересмотрели свои взгляды, и вместо всем надоевших комбинезончиков в черно-желтую полоску стали вылетать на работу в розовом в зеленый горошек. До чего же стоек лак для ногтей «Кристиан Диор»! И потом – специалисты говорят, что укусы пчел очень полезны.

www.skladchina.com

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

Аведон, Ричард 36
Агнивцев, Николай 67
Адриан (Адриан Адольф Гринбург) 441-442
Аккурти, Кассандра 97
Алайя, Азседин 463, 540
Алексеев, Александр 68
Аллегри, Орест 64, 66
Алонсо, Алисия 178
Алпатова, Вера 127
Альгаров, Юрий 223-224
Альгеранов, Харкурт 154, 160, 163
Альперов, Николай 158
Альтбрандт, Сергей 73
Андерсен, Лариса 489
Андре, Аделин 448, 463
Андреев, Андрей 67
Андреенко-Нечитайло, Михаил 63
Андрюс, Джулия 418
Анисфельд, Борис 62, 64, 101, 165
Анненков, Юрий 69
Арбат, Александр 299
Арлен, Ричард 200
Армани, Джорджио 421, 423, 539, 545
Армстронг, Нэнси 369
Архангельская, Тата 222
Ауэр, Миша 200
Ауэрман, Надя 297
Ахматова, Анна 382, 384
Аштон, Фредерик 70

Б

Бабиле, Жан 216, 223
Бакалейников, Владимир 191
Бакланова Ольга 19, 180-210
Бакст, Лев 52, 56, 59-60, 64-65, 165, 250, 366, 416, 436-437
Бакст, Андрей 61, 64
Баланчин, Джордж 62, 64, 70, 147, 214, 229-230, 232, 251
Балашова, Александра 155, 177, 213, 239
Баленсиага, Кристобаль 415, 431-432, 434, 443, 446, 540
Балиев, Никита 67, 68, 85, 173, 202, 221
Бальмен, Пьер 276, 284-290, 423, 446-447
Банкрофт, Джордж 200
Бантон, Тревис 441
Баратов, Леонид 187
Бара, Тэда 438
Барановская 201
Бараш-Месаксуди, Людмила 101
Барбье, Жорж 163, 172
Бардо, Бриджит 37, 288, 291, 443, 464, 467
Барковский, Генрих 130
Баронова, Ирина 159, 205, 209, 210, 213, 220, 228
Баскакова, Ляля 36
Баянова, Алла 82
Бедный, Демьян 106
Бежар, Морис 178, 298-299
Бекефи, Елена 159, 243
Бекефи, Юлия 243
Белецкая, Белла 19,107
Белобородов, Андрей, 166
Бельмондо, Жан-Поль 468
Беляев, Юрий 134
Беккер, Жозефина 272, 288
Бенуа-Клемент, Елена 65
Бенуа, Николай 66, 165
Бенуа, Александр 52, 56, 58, 61, 65, 66, 175, 183, 245, 383
Берар, Кристиан 276
Бергман, Ингрид 106, 282, 290
Берман, Евгений 69
Берн–Джонс, Эдвард 385-386
Бертан, Роз 48
Бертенсон, Сергей 195-196, 198, 201, 204-205
Бестужев, Александр 74
Бешофф-Давид, Блейк 101
Билинский, Борис 67, 90
Билибин, Иван 56, 58, 65, 66, 67, 166
Биккембергс, Дирк 421
Биркин, Джейн 468
Бирман, Серафима 184
Бланк Анна 118, 126
Блинова, Валентина 246
Блоу, Изабелла 458
Блюм, Рене 214, 230
Боан, Марк 276, 281-282
Боберг, Отто 50
Богаевский, Африкан 75
Бойкова, К. 31, 406
Бокшанская О. 198
Болжан, Жан 275
Бологовский, Владимир 163
Бологовская, Наталья 163
Больм, Адольф 152
Бондырев, Алексей 184-185
Борованский, Эдуард 154, 157, 172
Боу, Клара 199
Босс, Хьюго 547
Браммел, Джордж 458
Браун, Леонард 252
Брандолини, Кристина 282
Бранкузи, Константин 444
Брежнева, Галина 39
Бризак, Август 50
Брик, Лиля 104
Бродович, Алексей 62
Бродская, Нина 67
Броунинг, Тод 202
Брусиловский, Алексей 39
Брянский, Олег 223, 237
Буассак, Марсель 277
Бутсова, Хильда 156
Бушен, Дмитрий 65-66, 167, 371-372, 374, 380-385
Бьёрнсон, Хельге 294-295

В

Вавич, Тамара 85
Ваганова, Агриппина 151

www.skachina.com

Указатель имен

Вагина, Нина 36
Валентино, Рудольф 161, 395
Ванна (Селитерникова), Нина 195
Васильев, А.П. 303-315
Васильев, Федор 156
Вачнадзе, Ната 19
Ведринская, Мария 18
Вейдт, Конрад
Великанов, Иван 188
Версаче, Джанни 296-300, 414, 447, 472
Вертинский Александр 73,77, 80, 87-88, 384
Вертинская, Анастасия 38
Вертинская, Марианна 38
Вертинская, Лидия 489
Вершинина, Нина 220, 194
Вествуд, Вивьен 415, 421, 431, 463, 539, 546
Вещилов, Константин 69
Вивье, Роже 281
Вигман, Мери 147
Визаров, Михаил 201-202
Вильтзак, Антон 214
Винокурова, Лидия 489
Вионне, Мадлен 432, 440, 446
Вихрова, Августа 36
Владимиров, Петр 153, 244
Владимирцева, Тамара 36
Войтенко, Агриппина 261
Войцеховская, Соня 213
Войцеховский, Леон 173, 214, 229
Волинин, Александр 150, 152
Волконский, Сергей 175
Ворт, Мария 99
Ворт, Чарльз Фредерик 50-51,99, 347, 447
Врангель, Елизавета 348
Вриланд, Диана 36
Вронская, Алиса 144, 158, 249
Всеволодская-Голушкевич, Ольга 40
Вырубова, Нина 217-226, 236
Вяльцева, Анастасия 85, 334

Г

Гаврилов, Александр 240
Гальперина, Мария 113
Гааль, Франческа 27, 130
Гальяно, Джон 283, 349, 414, 421, 425, 435, 472, 526
Гамсахурдиа, Тамара 366, 549
Гарбо Грета 24, 27, 203, 279, 384, 431, 440-442
Гарднер, Ава 288
Гарзоян, Инна 62
Гельцер, Екатерина 61, 151, 178
Гердт, Павел 151
Гест, Морис 191, 193
Гзовский, Виктор 222-224
Гзовская Ольга 18, 201
Гиацинтова, Софья 180, 184
Гиндус, Анна 50
Гилпни, Джордж 216
Гиш, Лилиан 161, 272, 439
Глебова-Судейкина, Ольга 101
Говард, Джейн 206
Голейзовский, Касьян 144
Голикова, Надежда 126, 130
Головин, Серж 216, 218
Гончарова, Наталья 17, 63, 66,106
Горбачева, Раиса 41
Горгулов, Павел 91
Гордиенко, Елена 74
Горленкова, Фекла 31
Горшкова, Нина 155
Готье, Жан-Поль 46-47, 415, 421, 424-425, 527, 538-539
Граббе, Лиза 286
Грамолина, Шура 489
Гржебина, Ирина 160
Греч, Вера 185
Григорьева–Сидоренко, Тамара 232
Гримм-Бертан Роз
Грин, Наталья 209
Гришина, Лиля 37
Грундт, Ксения 245
Гулевич, Татьяна 314-329
Гулеско, Жан 73
Гульбенкян, Галуст 384
Гуменный, Руслан 137
Гумилев, Николай 381-382
Гунполо, Нина 129
Гурченко, Людмила, 34
Гюнтер, Джон 30

Д

Давиденко, Светлана 339
Д'Аленсон, Эмильенн 100
Дали, Сальвадор 276
Далида 268
Д'Амико, Антонио 298
Данжель, Данита 289
Дандре, Виктор 148, 163, 169, 171, 173-174, 251
Данилина, Варвара 119, 129-130
Данилова, Александра 155, 215, 231
Дарсонваль, Лизетт 174
Де Базиля 60, 66, 205, 213, 230, 232
Дежан, Морис 33
Дей, Дорис 443, 466
Дейвис, Бетт 279
Дейвис Мэрион, 272, 439
Дейвис, Ричард 205-206, 208-210
Де Куэвас, маркиз 225-226
Делоне, Соня 63, 405, 444
Де ля Рента, Оскар 290
Де Мерод, Клео 100, 365
Демидова, Алла 38, 40
Де Монтихо, Евгения 50
Де Путти, Лиа 75, 199, 440

www.skarlatina.com

Деревянко, Владимир 93
Джон, Элтон 47, 531
Джордж, Бой 457
Диксон, Марион 26
Дион, Селин 283
Диор, Кристиан 32-33, 274-284, 287, 349, 366, 397, 413, 423, 443, 446, 448
Дитрих, Марлен 279, 288, 429, 441, 467
Добужинский, Мстислав 62, 64, 68, 165, 175
Добужинский, Ростислав 68
Дойе, Жорж, 50
Долин, Антон 63, 215, 251-252
Домысловский, Михаил 160
Доржер, Арлетт 100
Дорсувна, Халинка 10, 333
Дорфман, Лидия 499
Дрекольль, Христофор фон 50, 60, 347, 366
Дубровская, Фелия 159, 229
Дудинская, Наталья 175
Дузе, Элеонора 143
Думер, Поль 91
Дункан, Айседора 151, 187
Дурбин, Дина 26, 130, 277
Дусе, Жак 50
Дягилев Сергей 17, 52, 57-64, 146-148, 152, 155-156, 159, 173, 213, 223, 239-240, 249-251, 269, 271, 366, 409, 436

Е

Евреинов, Николай, 67, 69
Евангелиста, Линда 44, 297
Еглевский, Андрей 230
Егорова, Любовь 155, 174, 213, 226, 299
Елисеева, Вера 49
Ефремова, Фаина 156
Ефимова, Елена 130

Ж

Жанмер, Зизи 223
Жалковский, Николай 69
Жеймо, Янина 24, 442
Жемчугова, Параша 456
Жемчужина, Полина 24
Живанши, Юбер 276, 282, 423, 434, 446, 540, 550
Жизнева, Ольга 19, 107
Жуков, Леонид 239

З

Загребская 243
Зайцев, Вячеслав 44, 540
Замуховская, Мария 156
Збарская, Регина 36
Зверев, Николай 226
Зеленая, Рина 33
Зиновьев, Александр 68
Зимин, Виктор 74
Зонина, Мария 93
Зоппи, Владимир 200

И

Игнатов, Владимир 223
Ильина, Ольга 508-509
Ильчун, Алла 280-282
Ириб, Поль 271
Ишеев, Петр 74
Йоп, Вольфганг 542

К

Кавальери, Лина 100, 365
Каганович, Мария 29
Карабанова, Зоя 438
Каран, Донна 423
Картланд, Барбара 468
Калинина, Маша 43
Калло, сестры 50, 60, 347, 366
Камарницкий, Дмитрий 187
Капустянская, Раиса 127
Карабанова, Зоя 18
Карагодская, Мария 118,129
Каралли, Вера 155, 239, 334, 438, 466
Карганова, Татьяна 182
Карден, Пьер 34, 40, 398, 430, 443, 446, 536, 540
Каринская, Варвара 105-106, 233
Карон, Лесли 282, 443
Карпова, Лидия 156
Карсавина, Тамара 52, 101, 146, 155, 161, 383, 437
Каталани, Стеша 83
Карузо, Энрико 143
Качинский, Александр 62
Кашуба, Валентина 156
Кедрова, Лиля 236
Кедрова, Ольга 174
Келли, Грейс 282, 434
Келли, Джин 234
Кемарская, Тамара 19, 107
Кензо, Такада 400, 431, 539
Кидман, Николь 283
Кирова, Дина 69
Кирсанова, Нина 157, 162, 172, 239, 245
Кляйн, Кельвин 423, 540
Князев, Борис 86, 174
Кобзарева, Анна 19, 107
Кованько, Ольга 18, 195
Кованько, Наталья 89
Ковери, Энрико 47
Козлова, Валентина 41
Колдобан, Ницца 86
Колокольцов, Дмитрий 49
Колюжный, Александр 224
Кольбер, Клодетт 273, 441
Коль, Пьер 276
Комиссаржевский, Федор 69
Коонен, Алиса 18
Корень, Вера 288
Корнакова, Екатерина 185
Корнилов, Федор 89
Коровин, Константин 56-57, 64, 66-67, 165
Корьюс, Милица 27
Кохно, Борис 223

www.sp...china.com

Кравченко, Владимир 123-124
Красса-Азурманова, Лидия 74
Красовская, Наталья 211-216
Кремер, Иза 81, 89
Кривутц, Владимир 68
Кригер, Викторина 157
Кристиансен, Хелена 44
Кропоткина-Кузьмина, Татьяна 279
Крауфорд, Джоан 26
Кроуфорд, Синди 44
Кузнецова-Массне, Мария 66
Кузьмина-Караваева, Елизавета 381
Куличевская, Лидия 249
Кузнецова, Мария 89, 174, 334
Кузнецова, Рая 174
Кумагай, Токио 400
Куант, Мери 443
Курреж, Андре 34, 398, 419, 430, 443, 446-447, 540
Курц, Ефрем 162
Кшесинская, Матильда 146, 175, 213, 226, 229
Кэмпбелл, Наоми 44, 297, 300, 434
Кякшт, Лидия 155, 167, 242

Л

Лаврецкий, Николай 222
Лагерфельд, Карл 289, 415, 433, 438, 528, 546
Лакруа, Кристиан 366, 414, 431, 438, 457, 470, 540, 551
Лалик, Рене 416
Ламанова, Надежда 53, 55,104-105, 112, 124, 129
Ланович, Злата 243
Лапидус, Тед 431, 447
Ларионова, Алла 31,32, 34
Ларионов, Михаил 63
Лашо, Милан 242
Леандер, Зара 27, 442
Лебедев, Иван 200
Левинсон, Андрей 150
Легат, Николай 146
Лелонг, Люсьен 55, 276-277, 279, 287, 383, 413, 434, 446
Лемпицка, Тамара 444
Леонидов, Леонид 241
Леонтович, Евгения 203
Лепап, Жорж 271
Лескова, Татьяна 328
Лесприлова, Душа 174
Лещенко, Петр 81
Ли, Вивьен 431, 527
Лигнау, Татьяна 263
Лидова, Ирен 223, 226
Лисенко, Наталья 18
Литвин, Фелия 58
Лифарь, Сергей 61, 70, 146, 175, 213, 215, 218, 224, 236, 244, 383-384
Лишин, Давид 70, 230
Лоллобриджида, Джина 290
Лопато, Людмила 81-82, 85, 92-93, 171, 328
Локкенберг, Вальтер 58
Лорен, Ральф 423
Лорен, Софи 32, 42, 282, 290, 443, 467
Лосский, Владимир 187
Лотти, Пьер 333
Лучезарская, Ирина 174
Лучко, Клара 32-34
Луи, Жан 443
Лынев, Иван 200
Люсиль, леди Гордон Рафф, 60
Лямина, Александра 112

М

Макарова, Инна 128
Макарова, Надежда 104, 129
Макарова, Наталья 41, 175, 444
Макарова Тамара 24, 28, 31
Маки, Асами 235
Мак Куин, Александр 457-458, 526-527, 540, 542
Малиновская, Вера 19, 107
Мамонтов, Владимир 106
Маргерит, Виктор 394
Маркова, Алисия 149, 162, 215, 226
Марковский, Мечислав 160
Масальская, Нюра 85, 89, 91
Масс, Владимир 135
Мейер, Даниель 162
Мелукова, Галина 36
Менглет, Мария 32, 34
Мерлина, Надежда 49
Мерцалова, Мария 124, 329
Мессерер, Суламифь 115, 122, 128, 177-179
Микимото, Кокичи 456
Миклашевская, Наталья 242
Миловская, Галина 35, 39
Мингашутинова, Тамара 36
Миранда, Кармен 276, 356, 429, 443
Мисин, Владимир 69
Мискович, Милорад 223
Михайлов, Борис 74
Мияки, Иссей 413, 422
Мозжухин, Иван 89,90, 195, 199
Молине, Эдвард 279, 286
Монро, Мерилин 401, 443
Монтана, Клод 400, 447, 468
Монфор, Сильвия 288
Морган, Мишель 288
Мордкин, Михаил 152, 177, 182, 239-241
Мори, Ханае 40, 447, 540
Моррис, Вильям 386-390
Мортинсен, Эрик 289-290
Морфесси, Юрий 74, 81, 89
Мосолова, Вера 155
Мосс, Кейт 427
Мур, Деми 283
Мурский, Александр 201
Мухина, Вера 104

www.skladchina.com

Мюглер, Тьерри 47, 400, 431, 433, 447, 540
Мюррей, Мэй 272, 439
Мясин, Леонид 64, 146, 215, 230-231

Н

Набоков, Николай 64
Наварро, Раймон 75, 199, 395
Нагорный, Сергей 90
Назимова, Алла 195
Натрускин, Иван 84
Наумова, Лидия 339
Нахимов, Эдуард 174
Негода, Наталья 42
Негри, Пола 199, 438
Немирович-Данченко, Владимир 193-195, 198-199, 201, 204-205
Немчинова, Вера 174, 214
Нестеров, Михаил 78
Нижинская, Бронислава 67, 213, 239, 251
Нижинский, Вацлав, 52, 58-59, 61, 143, 147, 240, 249, 269, 436
Никитина, Елена 74
Никитина, Нина 222
Нильсен, Аста 438
Новак, Ким 443
Новиков, Лаврентий 65, 152, 157, 166
Новицкая, Мария 405
Ноттен, Дрис ван 421, 540
Нуреев, Рудольф 61, 218, 225, 298, 467
Нуар, Мари 50
Ньюман, Пол 236, 418

О

Образцова, Елена 40
Обухов, Анатоль 153, 174, 249
Ойя, Масако 458, 523
Окунев, Илья 31
Окуневская, Татьяна 26, 128
Ордынский, Рышард 160
Орлова, Елизавета, 61, 242
Орлова, Любовь 23-24, 26, 28, 122, 130, 198, 442
Орри-Келли, Джек 443
Отеро, Каролина 365

П

Павлова, Анна 52, 58, 64-65, 143-176, 182, 221-222, 226, 229, 234, 242, 244, 250-251, 272, 383, 499
Павлов, Поликарп 184
Пагава, Этери 223
Пакен, Исидор 50, 60, 347, 366
Палей, Наталья 55, 276, 383
Панов, Валерий 93
Пату, Жан 383, 396, 419
Пегова, Анна 410
Перл, Кора 456
Перл, Уайт 456
Перов, Николай 78
Пети, Ролан 223, 383
Петрова, Нина 195
Петрович, Иван 199
Петровская, Марианна 44
Пиге, Роббер 276, 286, 434
Питоев, Пьер 165
Пиш, Лилиана 199
Планкетт, Вальтер 443
Плисецкая, Майя 36, 40, 115, 127, 144, 175, 177, 334, 536
Пожедаев, Георгий 67-68
Полунин, Владимир 62, 68
Поляков, Дмитрий 88, 91
Поляков, Лазарь 144
Полякова, Елена 245
Полякова, Настя 74, 86, 88, 91
Пономарева, Зоя 32
Попов, Константин 62
Попова, Любовь 46, 105
Пржибыльская, Евгения 104
Преме, Эмиль 50, 286
Преображенская, Ольга 159, 205, 212-213, 220, 226, 228, 231
Прингл, Ален 272, 439
Прихненко, Нина 222
Проковский, Андрей 225, 237
Пуаре Поль 16,50, 52-54,100, 267, 270, 276, 280, 347, 365, 381, 393-394, 409, 413, 437, 446
Пугачева, Алла 40, 45
Пьяджи, Анна 459
Пьяновский, Мечислав 160

Р

Рабанн, Пако 34, 398, 414, 430, 447, 463, 533, 545
Рабинов, Макс 162
Равенскрофт, Джордж 471
Рагозина-Панова, Галина 41
Райзман, Елена 115
Раневская, Фаина 28
Раневский, Борис 201
Раппонет, Варвара 209, 432
Рассел, Джейн 443
Рахманина, Софья 207
Редель, Анна 242
Рек, Марика 27, 247
Ремизов, Николай (Ре-Ми) 68, 167
Рене, Эльвира 251
Рерих, Николай 56, 59
Риеччи, Леонардо 290
Рикель, Соня 423
Риччи, Нина 383, 413, 447, 540
Робинсон Кейси 234
Рогов, Евгений 71
Роджерс, Тирса 161
Романов, Борис 153
Романов, Константин 201
Романовская, Мила 36
Россетти, Данте Габриель 386
Роннэ, Эльвира 173, 222, 251
Рубинштейн, Ида 52, 59, 65-66, 213-214, 383, 436
Рыжикова, Алексей 89
Рындина, Лидия 18
Рэн, Владимир 92
Рябушкина, Татьяна 229

С

Садовская, Элен 223
Санин, Александр 58

www.chinachina.com

Санина, Валентина 384
Сарабель, Сюзанна 153
Сассун, Видал 37
Сахаров, Александр 156
Сахарова, Матильда 156
Сваровски, Даниэль 471
Свенсон, Глория 199, 439
Светлов, Валериан 145
Сейлер, Оливье 183-184
Семанова, Наталья 45
Семеновская, Кристина 44
Сен-Лоран, Ив 33, 281-282, 413, 429, 446-447, 540, 545
Сергеев, Джон 222
Серова Валентина 26, 130, 442
Сиро, Доминик 44, 413, 448
Скиапарелли Эльза 23, 120, 279, 396, 405, 413, 434, 441, 446, 531
Скобцева, Ирина 34, 38
Скорик, Ирен 223
Скотт Томас, Кристин 283
Скуратов, Владимир 216
Славенска, Мия (Корач), 215, 243
Смирнов, Владимир 74
Смирнова Лидия 26, 442
Сноу, Кармел 274, 277
Соколова, Мария 83
Соловьева, Валентина 129
Соломко, Сергей 64, 165
Сорина, Екатерина 201
Сорокко, Татьяна 44
Соколов, Илья 83
Спесивцева Ольга, 155, 173, 216, 221, 248-252
Спенсер, Диана 41
Сперанский, Михаил 188
Спук, Пер 419, 447
Старк-Конович, Ольга 159, 242-243, 328
Старк, Паулин 272
Старк, Филипп 417, 459
Стен, Анна 19
Степанова, Варвара 46,104-105
Стовитц, Юбер 154
Сток, Райк 191
Стравинский, Игорь 59, 146, 245
Строцци-Гвиччардини , Наталья 92
Строцци, Ирина 93
Ступакова, Любовь 44
Стюарт, Сойо Грэхем 293
Суворова, Галина 28
Судакевич, Анель 19, 112, 129
Судейкин, Сергей 64, 68, 101, 165
Сусанин, Николай 200-202, 205

Т

Талмадж, Норма 194
Тальеди, Мария 223
Тамиров, Аким 2001
Таскина, Валентина 74
Твигги 398, 433
Тебальди, Рената 40
Тейлор, Элизабет 282, 290, 443, 455, 467-468
Тенишева, Мария 59
Терешкова, Валентина 34, 398, 443
Тименстер, Жозеф 432, 463
Типольт, Николай 258
Титаева, Наталья, 40
Тихомиров, Василий 239
Тихонова, Нина 160, 249
Толоконникова, Ариана 289
Толкас, Адис 288
Томас, Федор 73, 86, 88
Траволта, Джон 444
Трейси, Филипп 470
Трефилова, Вера 155, 172, 213, 221, 226
Трипполитова, Ксения 328
Трофимов, Иван 83
Труханова, Наталья 100, 154
Тукей, Грей 201
Туманова, Тамара 159, 160, 213, 215, 220, 227-237, 257, 261
Туманов, Язон 256

У

Уланова, Галина 175
Унгаро, Эммануэль 447, 540
Урванцев, Михаил 67
Успенская, Мария 488
Утесова, Эдит 122
Ухтомский, Андрей 237
Уэст, Мэй 401, 431, 441

Ф

Фадден, Мак 201
Фат, Жак 398, 434, 443, 446
Фатеева, Наталья 33, 38, 329
Федор, Таня 195
Федорова, Софья 156
Фентон, Лесли 200
Феро, Луи 291-295, 447
Ферре, Джанфранко 282-283, 423, 472
Флетчер, Бранвел 204
Фокин, Михаил 15, 58, 59, 61, 63-64, 90, 145-147, 165, 167, 175, 213-214, 240, 383, 436
Фонда, Джейн 420
Форуни, Мариано 413
Френч, Руфь 159
Фроман, Валентин 159, 239, 244, 246
Фроман, Макс 159, 239, 244, 246-247
Фроман, Марагрита 158, 238-247,

Х

Хазидович-Борецкая, Евгения 159, 231
Халатова, Нина 125
Хари, Мата 271
Хаскелл, Арнольд 143
Хан-Мануков, Ашим 90-91
Хаттен, Барбара 453
Хейм, Жак 446
Хепберн, Кетрин 288

www.sl-china.com

Указатель имен

Хепберн, Одри 434-435, 443
Херст, Уильям 271
Хитчинс, Обри 157
Хичкок, Альфред 236, 418
Хлюстин, Иван 65, 153, 158, 166, 251
Хмара, Григорий 184-185
Хмельницкий, Шура 162
Холодная, Вера 18, 438, 466
Холодная, Евгения 78
Хорошавин, Александр 69
Хохлова, Ольга 104, 300
Худи, Паула 243

Ц

Целиковская, Людмила 26, 130
Цесарский, Ян 160
Циклашевская, Наталья 242

Ч

Чанг Лиин, Флора 499
Чарисс, Сид 288
Чарский, Борис 200
Чебовская, Надежда 256
Чекетти, Энрико 171
Челищев, Павел 63-64
Чернышева, Любовь 230
Чехов, Михаил 69, 182-185, 201, 334
Чехонин, Сергей 167
Чинарова, Тамара 212
Чихачев, Дмитрий 90

Ш

Шайкевич, Андрей 249
Шаляпин, Федор 58, 143, 173
Шанель, Габриель 280, 290, 348, 366, 396, 414, 431, 446. 448, 456, 533
Шараф, Ирен 443
Шварц, Соланж 174
Шевалье, Алан 290
Шевалье, Анри 286
Шервашидзе, Александр 62, 101
Шерер, Жан-Луи 290, 419, 447, 539, 550
Шехтель, Федор 416
Шиффер, Клаудия 44, 297, 434
Шмаков, Геннадий 249
Шпиллер, Наталья 28, 128
Шовире, Иветт 175, 224
Шретер, Ольга 339
Штернберг, фон Йосеф 197
Шухаев, Василий 66, 68

Э

Эдуардова, Евгения 146, 156
Экстер, Александра 106, 241
Эрн, Наталья 253-263
Эрнст, Сергей 382-383, 385
Эрте (Роман Тыртов) 65, 92, 167, 267-273, 383, 416, 439, 444
Эшли, Лора 540
Эштер, Даниэль 47

Ю

Юдашкин, Валентин 415, 447, 540
Южный, Яша 67
Юрнаев, Вадим 201
Юрова, Елена 346
Юрок, Сол 163, 224, 230
Юрьева, Изабелла 122
Юсупов, Феликс 54, 97, 165
Юсупова, Ирина 54, 97
Юшкевич, Нина 160

Я

Ягодкин, Иван 187
Яковлев, Александр 166
Яковлева, Ольга 38, 40
Якулов, Георгий 20
Ямамото, Юджи 422, 539
Яннингс, Эмиль 196
Ясная, Ревека 113
Яшина, Валя 37

www.skladchina.com

Александр Васильев

ЭТЮДЫ О МОДЕ И СТИЛЕ

www.skladchina.com

В книге использованы
фотоматериалы из личного архива
А. Васильева

Руководитель проекта *И.Серёгина*
Художник *А.Рыбаков*
Технический редактор *Н. Лисицына*
Корректоры *Л.Полукеева, О. Ильинская*
Компьютерная верстка *Н. Черлова*

Подписано в печать 14.01.2010. Формат 60×90/16.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Объем 35 печ. л. + 2 печ. л. вкл. Тираж 3 000 экз. Заказ №

Альпина нон-фикшн
123060, г. Москва,
ул. Расплетина, д. 19, офис 2
Тел. (495) 980-5354
www.nonfiction.ru

www.skladchina.com

Le Temps des Modes

Чем же так притягательны книги и лекции Александра Васильева, его суждения о костюме прошлого, настоящего и будущего? Ответ прост и даже несколько банален — Александр бесконечно талантлив и, кроме обаяния и артистизма, он отлично владеет разнообразными знаниями о своем предмете обожания, любит «непостоянную» даму — моду и никогда не изменяет ей...

С.М.Ванькович

ISBN 978-5-91671-059-5

9 785916 710595

www.skladchina.com

Глагол

АНФ