

A portrait of a man with dark hair, wearing a dark patterned shirt and a shiny, striped scarf. He is looking slightly to the left of the camera with a gentle smile. The background consists of dark, heavy curtains.

Александр
Васильев

Судьбы
Моды

Александр Васильев

Судьбы моды

2-е издание

Москва 2010

УДК 7.01:111.85; 687.016

ББК 85.12; 37.24-2

В19

Редактор Р. Пискотина

Васильев А.А.

В19 Судьбы моды / Александр Васильев. — 2-е изд. — М.: Альпина нон-фикшн; 2010. — 464 с. + 16 с. вкл.

ISBN 978-5-91671-048-9

Знаменитый историк моды раскрывает перед читателем яркую картину мира в переплетении судеб людей и вещей. Это захватывающие статьи по истории моды во всей ее предметной полноте — от Древнего Египта до современной России. Это волнующие судьбы легендарных модельеров, художников и артистов, выдающихся людей, сопричастных миру моды, ее творцов в широком смысле слова — от Коко Шанель и Эльзы Скиапарелли до звезд немого кино и балета и до богемы наших дней.

УДК 7.01:111.85; 687.016

ББК 85.12; 37.24-2

© Васильев А.А., 2009

ISBN 978-5-91671-048-9

Содержание

История моды

ПЫЛЬ ВЕКОВ

- Шлейф императрицы* 11
Далекие дивы 21
Бантики на корсете 35
Куда пропали дамские шляпки? 40
Язык вееров и опахал 47
Нижнее белье 54
Золушкины башмачки 61
Наряды для балов, дворцов и гаремов 67
История одного восхищения 72
Мужской костюм 76
Шальные шали 87
Чулочное царство 92
Изнанка моды 97
Волосы дыбом 101
Стоит ли бисер метать 107
Место под солнцем 113
Быстрее, выше, элегантнее 120

ИСТОРИЯ ВЕРХНЕЙ ОДЕЖДЫ В РОССИИ

- Муфта с чучелом птички* 123
Манто из натуральной кошки 128
Верх шика – габардин пыльного цвета 134
Предел мечтаний 139

ДЕТСКАЯ МОДА В РОССИИ

- Корсет как залог чухотки* 143
Платье для серсо 148
Сарафан из старого пальто 153
Прюнельевые туфли юных ленинцев 157

ИСТОРИЯ УКРАШЕНИЙ

- Фараоновы драгоценности* 162
Украшения Древней Греции и Рима 168
Сокровища Византии 174
Веги ювелирного искусства 180
Аграфы для эзреток 185
Кому помешала шляпная булавка? 190
Лучшие друзья женщин 194

ДЕНЬ ВЧЕРАШНИЙ

- Русское влияние на культуру, моду и искусство XX века* 198
Музей моды и текстиля в Париже 212
Мода 1980–1990-х годов 217
Ле фо па 225
Бредить брендами 231
Английский меланж 237
Стиль вчера, сегодня, завтра.
Размышления на рубеже веков 242
Дольче и Габбана 248

<i>Гардероб современного мужчины</i>	250
<i>Марина Прокопова – Амстердамский феномен</i>	256
<i>Рождественское</i>	261

ДЕНЬ СЕГОДНЯШНИЙ

<i>Флердоранж или свадебный кокошник?</i>	265
<i>...И думать о красе ногтей</i>	269
<i>Законодательницы вкусов</i>	274
<i>Платье для кинофестиваля</i>	279
<i>Все дело в пропорциях</i>	283
<i>Соотечественники в Европе</i>	287
<i>Как одеваться первой леди</i>	292
<i>Новая мода для власть имущих</i>	296
<i>О черном цвете</i>	301
<i>Секс и мода</i>	305
<i>Ничто так не красит женщину, как перекись водорода</i>	308
<i>На работу не как на праздник</i>	312
<i>И снова о коварстве глянца</i>	315
<i>Спорт и мода</i>	319
<i>Винтаж</i>	324

Легенды

В МИРЕ ИСКУССТВ

<i>Королева экрана Вера Холодная</i>	333
<i>Художник Евгений Берман</i>	343
<i>Художники «Мира искусств» Леон Бакст и Александр Бенуа</i>	348
<i>Кинозвезда Лия Мара</i>	354

Алексей Бондырев 357
Художник Никас Сафронов 375

ЛЕГЕНДЫ БАЛЕТА

Нина Кирсанова 382
Игорь Юскевич 389
Галина Панова 393
Нина Тихонова 402
Александр Годунов 405
Валентина Кашуба 410
Ольга Морозова 414

СУДЬБЫ МОДЫ

Поль Пуаре 421
Коко Шанель 427
Соня Делоне 437
Дмитрий Бушен 442
Эльза Скиапарелли 445
Валентина Санина 451
Эмануэль Унгаро 455
Татьяна Котегова 460

*В книге использованы статьи, опубликованные
на страницах журналов
«Дорогой», «Лилит», «Модный магазин», «Ностальгия»,
газеты «Русская мысль», а также других изданий.*

*Автор и издательство благодарят всех
участников проекта. Особую признательность
Александр Васильев
выражает своей сестре Наталье Толкуновой.*

История
моды

Пыль веков



ШЛЕЙФ ИМПЕРАТРИЦЫ

С 1 марта по 31 мая 1989 года в парижском музее Жакмар-Андре прошла выставка русских костюмов из собрания Эрмитажа. Лучше поздно, чем никогда. Правда, и Нью-Йорк (благодаря Жаклин Онассис), и Лондон уже видели часть этого уникального собрания Эрмитажа. Вот наконец и Париж был осчастливлен подобной выставкой. Никогда и нигде ранее русский костюм эпохи Романовых не был представлен так широко, подробно и тщательно. Около 200 костюмов с начала XVIII до начала XX века, которые носились в России, были выставлены во дворце-музее Жакмар-Андре на бульваре Османн.

Экспозиция эта, организованная под покровительством президента Франции Франсуа Миттерана и под руководством Ива Сен-Лорана, является шедевром, достойно отражающим вкусы русских и европейских портных прошлого. Приятно констатировать, что наши соотечественники любили и умели одеваться.

Красочность, разнообразие и некоторая эклектичность вообще свойственны русскому вкусу. Так же, как и умение удивить, ошеломить, создать некую театральность. Эти черты настолько характерны, что присущи как народному, так и аристократическому костюму.

Уникальность русской моды состоит в ее запоздалом, но своеобразном формировании. Причиной этому было отдаленное географическое положение Московского государства. Первое влияние оказала, конечно, Византия. С первых лет христианства проникли оттуда к русским и императорская роскошь Царьграда, и христианские представления о роли одежды. Величественные, простые формы, тяжелая вышивка камнями, жемчугами, золотом, ярость цвета, страсть к красному, белому, синему и золотому сроднили вкусы Киевской Руси и Византии. Все вышеперечисленные качества одежды, видно, так приглянулись русским, что ни знать, ни крестьяне с ними уже вовек не расставались.

Татаро-монгольское нашествие, длившееся почти два века, привило на Руси любовь к сибирским мехам, страсть к украшениям, бусам, женскому гриму, а также обычай прятать у замужней женщины заплетенные в косу волосы под платок и кокошник. Восточная лень

выразилась в появлении длинных — до земли — боярских рукавов, кафтанов, поясов-кушаков и остроносых, по-татарски загнутых сапог.

Лишь в XV и XVI веках начали проникать в Россию отдельные элементы моды западноевропейской, сильно переиначенной на шляхетский манер, — через Польшу и Литву. Особенное влияние отметим во время Смуты, когда Самозванец с Мариной Мнишек привезли в Москву укороченные польские кафтаны, венгерские одежды, итальянский вышитый золотной бархат и шапки с перьями. Однако мода строптивых шляхтичей привилась крайне слабо да и коротко — ни Смутное время, ни война не способствовали их популяризации среди русских.

К великому сожалению, русские костюмы допетровской поры сохранились крайне плохо. Счастливое исключение составляет небольшое собрание элементов светских костюмов в Оружейной палате Кремля, а также значительные образцы русских набоек и заморской парчи, шедшей на церковные облачения и хранящиеся в том же собрании в Москве, а также в Эрмитаже. Заметим, что военное снаряжение сохранилось гораздо лучше — металлические кольчуги и шлемы нашли свое место в музеях, в то время как «миланская» кираса Лжедмитрия волею судеб хранится теперь в Чикаго.

Основными документами для изучения русских костюмов допетровского времени служат гравюры европейских путешественников — Олеария, Бургмайера, Вечеллио, Герберштейна, а также многочисленные парсуны более позднего периода.

Если бы не реформы Петра Великого, неизвестно, когда бы Россия начала одеваться на европейский манер. Царь указом от 1700 года решил привить в России немецкое да голландское платье. Новые костюмы должны были носить все — за исключением духовенства и крестьян.

На выставке в Париже можно было как раз увидеть часть гардероба Петра I: его кафтаны, шубы, халаты, панталоны, шапки. Представилась удивительная возможность убедиться в том, что царь и впрямь обладал гигантским ростом.

Русская мода XVIII столетия — с фижмами, париками, сурмленими бровями — словно была создана для наших императриц. На выставке, в частности, были представлены два платья Екатерины Великой, прекрасно доносящие до нас представление о комплекции царицы. Уникальным является и другое платье XVIII столетия — из шелка кирпичного цвета на стеганой юбке, которое было выставлено в парижском музее. Платье это, ранее находившееся в собрании барона Штиглица, — редкий пример русского рококо. Среди других вещей XVIII века отметим полосатое вышитое платье семьи князей Юсуповых, придворные костюмы, а также два милительных детских бархатных кафтанчика, сшитых в Санкт-Петербурге для будущего императора Александра I, любимого внука Екатерины Великой.

Отсутствие большой коллекции костюмов XVIII века отчасти было восполнено на выставке богатой экспозицией редчайших отечественных портретов той поры, выставленных в залах двух этажей. Среди них

можно было найти портреты особ царствовавшего дома, милые сердцу и чуть наивные по манере исполнения образы тогдашней аристократии. Остается только пожалеть, что привезенные из Эрмитажа рамы к портретам никак не вязались порой с изображением и более бы подошли для обрамления доски почета «красного уголка» дома культуры.

Если экспозиция светского костюма XVIII века была не столь обширна, то народные костюмы той поры были представлены широко и разнообразно. Русский народный костюм уникален — по цвету, стилю, форме. Сарафаны, рубахи, шугаи и епанчи, кокошники, платки и кики составляли основу приданого русской крестьянки. На выставке можно было воочию убедиться, что, несмотря на крепостную зависимость, крестьянки могли позволить себе обыкновенные праздничные наряды, шитые золотом и серебром, настоящим речным жемчугом, любимым крестьянками, настоящими самоцветами. Талант и изобретательность, с какими сделаны русские народные костюмы, просто трудноописуемы. От деревни к селу, от волости к уезду, от губернии к губернии формы костюмов, их цвета, ткани, рисунки вышивок, формы кокошников, повойников и кичек менялись как в калейдоскопе, создавая неповторимый силуэт птицы-павы.

Устойчивость форм в крестьянском костюме, особенно в северных губерниях России, вплоть до Октябрьского переворота, объясняется не только петровскими указами, но, безусловно, и церковным расколом патриарха Никона. Староверы, хранители обрядов старины, уходя за Волгу или на Север, зорко

берегли обычаи и традиции в одежде допетровской России.

«Дней Александровых прекрасное начало» принесло в Россию XIX века наполеоновскую моду. Современник писал о женщинах времен «Войны и мира»: «Не страшась ужасов зимы, они были в полупрозрачных платьях, кои плотно охватывали стан, верно обрисовывали формы». В специальной нише на выставке были представлены три бальных — тюлевых и льно-батистовых — белых вышитых платьев, одно из которых принадлежало Наташе, дочери полководца Суворова.

И чтобы поразить, и чтобы согреться в России Александра I, в дополнение к эфемерным нарядам в моду вошли шали, умело выполненные на ручных ткацких станочках в мастерских воронежских и саратовских помещиков Мерлиной и Колокольцова. Шали эти, стоившие потери зрения девушкам-работницам, были двусторонними с изящнейшим рисунком.

В пушкинскую пору увлечение неоготикой Вальтер Скотта, повальным романтизмом Байрона принесло в Россию моду на шотландские клетки, плетеные воротники, рукава «жиго», вышивки бисером. Подобного стиля русские бальные платья были представлены на выставке, на них смотришь с умилением и вспоминаешь порой гоголевских дам, «приятных во всех отношениях».

В центральном зале музея Жакмар-Андре находились и другие редчайшие бальные платья XIX столетия, которые были выставлены на специально изготовленных для выставки манекенах, с прическами

тех лет. Эти воздушные создания нашей истории и культуры заставляют нас задуматься о судьбах их знаменитых хозяек, давно покоящихся под поросшими мхом плитами кладбищ Донского монастыря или Александро-Невской Лавры. Сколько усадебных и великосветских балов видали эти блонды и атласы? Какие цветы держали эти порт-букеты, чьи лица скрывали эти веера, чьи руки сжимали эти перчатки и где ножки, носившие эти невесомые узкие туфельки? Драматург А.Н. Островский в своем раннем стихотворении так писал о русском бале: «Всюду шум, кенкеты, свечи, томный разговор; беломраморные плечи и сиянье шпор».

Уникальным на выставке был раздел придворных костюмов. Среди них отметим придворные платья XIX столетия. Выполненные из цветного бархата или серебряной парчи, эти платья с длинным шлейфом украшены богатейшей вышивкой. Фасон их, установленный законами эпохи Николая I, был практически неизменным вплоть до 1917 года и являлся отражением вкусов русского национального романтизма. Часто сшитые в петербургских мастерских Ольги Бульбенковой, эти платья отделаны длинными рукавами «а-ля бояр», филигранными пуговицами и псевдорусскими кокошниками. Цвета этих нарядов регламентировались табелью о рангах, и, как сообщает крупнейший отечественный историк костюма, мой учитель М.Н. Мерцалова, шитье на платьях строго соответствовало вышивкам мужской придворной формы, и лишь городские дамы, приезжавшие ко двору, могли себе позволить вольности вкуса при вы-

боре цвета и рисунка платья. На выставке, в частности, отметим голубое с золотом платье императрицы Марии Федоровны, вдовы Павла I, серебряное платье государыни Марии Федоровны (Дагмары), супруги Александра III, и трогательное детское платьице великой княжны Анастасии, убиенной дочери императора Николая II. Среди других реликвий из Зимнего и Аничкова дворцов – серебряный парчовый халат Александра III и выставленные в специально отделанном нашим российским двуглавым орлом вестибюле формы придворных лакеев и капельдинеров и, наконец, синяя бархатная детская курточка будущего императора Николая II.

В других залах представлены были по большей части туалеты второй половины XIX и начала XX столетия. Среди редких экспонатов выставки находился портрет княгини Татьяны Юсуповой, урожденной Рибопьер, работы Винтергальтера (1858). Портрет этот даже не был выставлен на выставке художника в Гран-Пале.

Многие костюмы этого периода попали на выставку из бывших гардеробов князей Юсуповых, Бобринских, Шуваловых или дома Романовых. Отметим несколько изысканных туалетов работы парижского портного Уорта, а также интересное купеческое платье середины XIX века, синее в черные цветы, из коллекции художника Маковского. Платье это, хранящееся ныне в США, было обнаружено мною на парном портрете работы этого же художника.

В конце XIX века в России открылись собственные крупные портновские заведения, производившие пре-

красные платья. Так, в Петербурге их шили мастерские Чернышева, Мари Нуар, А.Т. Ивановой, А.Г. Гиндус, Изамбар Шансо, Августы Бриссак, Жозефины Брусси, а в Москве — знаменитая Н.П. Ламанова, Мандель, братья Петуховы и дом «Мюр и Мерилиз».

Путешествуя в Париж, русские дамы часто одевались и заказывали платья от Поля Пуаре, Дреколь, сестер Калло, Преме, Пакена, Дусе и Дейе. О том, что подобным образом могли одеваться в старой России не только знатные аристократки, свидетельствует коллекция платьев времен Первой мировой войны из гардероба петербургской актрисы Карахан.

Следует отметить, что впервые эрмитажные костюмы выставлялись с подобной тщательностью: организатор выставки американец Стивен де Петри сделал все возможное, чтобы с максимальной точностью воссоздать атмосферу прошлого. Так, в связи с этим, из моей личной коллекции русских костюмов для выставки были позаимствованы недостающие аксессуары: зонты, перчатки, шляпы, шали, ридикюли, лорнеты и украшения. Другие недостающие элементы были одолжены в парижских музеях костюмов. Да и сами роскошные интерьеры дворца-музея Жакмар-Андре как нельзя более удачно воссоздавали дух широты русской жизни в прошлом.

В довершение отметим замечательное собрание маскарадных русских костюмов, изготовленных для «псевдорусского» бала в Зимнем дворце в 1903 году. Среди экспонатов находился костюм князя Бобринского, серебряное платье княгини Юсуповой, выставленное с северным кокошником из моего собрания,

золотое шитое жемчугом платье государыни императрицы Александры Федоровны и ее туфли. Все эти одежды легко сличить и отождествить с выставленными в том же зале фотографиями бала.

Выставка стала истинным подарком для русских и парижан. Собрание костюмов Эрмитажа уникально в своем роде. Подобные коллекции имеются в Историческом музее в Москве. На Западе часть коллекции русских костюмов хранится теперь в Бруклине в Нью-Йорке, и редкая коллекция русских вышивок есть у парижского коллекционера Басмаджана.



ДАЛЕКИЕ ДИВЫ

После шумного многоликого Константинополя, сонной Софии и провинциального Белграда многим русским беженкам послевоенный Париж показался настоящей столицей мира. В 1921 году Франция приняла у себя около ста пятидесяти тысяч русских беженцев. С таким массовым наплывом мог сравниться лишь Берлин, где после большевистского переворота в 20-е годы осело более четырехсот тысяч русских. И если Берлин можно было назвать политическим центром русской эмиграции, то, несомненно, центром русской моды и столицей Большой моды как таковой был Париж.

Мириады русских клубов, ресторанов, закусочных, кабаре и ателье открылись в Париже в те же годы. Поначалу такое массовое явление русских вызвало волну удивления — русский экзотизм поражал воображение своей новизной, и многое связанное с Россией вошло в небывалую моду именно в 20-е годы.

В это самое время и начинается долгая эпоха сотрудничества русских с миром парижских мод. Как

пишет Марина Горбова в своей замечательной книге «Призрак России», вышедшей в Париже в 1995 году: «До 42% женщин из среды русской эмиграции к 1931 году были заняты в области модного производства». Шитье, вышивание, шляпное дело, роспись по шелку, конфекция и особенно — созданные русскими дома моды — были основными источниками довольно скромного эмигрантского заработка женщин. Из той же среды вышли и первые русские манекенщицы — титулованные или просто элегантные дамы первой русской эмиграции, открывшие еще в начале 20-х дорогу к этому престижному и часто выгодному делу. И если настоящие русские топ-модели появились в среде эмиграции лишь в 30-е годы, успехи и слава первых русских манекенщиц 20-х годов навсегда останутся в анналах французской моды.

Около сотни русских красавиц начали в те далекие годы развитие модного ремесла. До прибытия русских во Францию никто не мог похвастаться такими аристократичными манерами, таким умением подать новый туалет, так разговаривать с клиентом. В те годы, как, впрочем, и теперь, в мире манекенщиц существовала строгая иерархия. Манекенщицы, работавшие для различных домов моды, делились на разные категории: девушки, работавшие постоянно — «маннекян де кабин», и приглашавшиеся специально для дефиле моды или показа моделей за границей — «маннекян волант», т. е. «летучие». Дамы, отличавшиеся редкой внешностью или громким титулом и получавшие платья для выходов на светские рауты, назывались «маннекян мондан», т. е. светскими!

Русские красавицы, прославившиеся в Париже в 20-е годы, были, как правило, признанными жрицами элегантности и вкуса еще в старой России. Крупнейшие дома парижской моды той эпохи приглашали их на работу. В период между двумя войнами в Париже не было практически ни одного дома моды, в котором бы не работала русская манекенщица. Причудливая судьба привела в мир моды княгиню Мэри Эристову, и Галю Баженову, добившихся успеха в Доме «Габриэль Шанель».

Княгиня Мария Прокофьевна Эристова, урожденная княжна Шервашидзе, родилась 17 октября 1895 года в Батуми, в Грузии. Ее отец заседал в Государственной думе, и поэтому с юных лет Мэри Эристова жила в Петербурге, где ее удивительная, яркая и экзотическая красота была рано замечена. Она и ее сестра, княжна Тамара Прокофьевна Шервашидзе, ставшая впоследствии женой графа Зарнекау, были непременным украшением императорских балов и ужинов. В светском модном журнале «Столица и усадьба» можно увидеть Мэри Эристову именно такой, какая она была — яркий взгляд, роскошные брови, породистый нос, словом — грузинская княжна. Благодаря своей исключительной внешности, великолепным манерам и знатному происхождению княжна Шервашидзе была назначена фрейлиной императрицы Александры Федоровны. Потеряв отца во время революции, княжна Мэри уехала с семьей на Кавказ, где в 1919 году вышла замуж за улана Его Величества, князя Гигушу Эристова. Ирина Сергеевна де Коби, дочь еще одной знаменитой манекенщицы тех времен, так описывает Мэри Эристову

во время прогулок на батумских бульварах в 1920 году: «Одна поднятая бровь и гордое выражение лица». В это же время портрет княгини Мэри Эристовой пишет знаменитый петербургский светский портретист Савелий Сорин. На портрете, оставшемся в России, Мэри — в подпоясанном под грудью светлом шелковом платье, с накинутой на левое плечо ложноклассической шалью и с нитью крупного жемчуга в пальцах.

В 1921 году семья князей Шервашидзе и Эристовых, следуя общему потоку, переезжает в Константинополь, первый иностранный город на долгом беженском пути. Как вспоминает племянница Эристовой, графиня Зарнекау, их семья была вынуждена искать работу еще в Константинополе, где бабушка, княгиня Шервашидзе-старшая, занялась шитьем платьев. После долгих треволнений, в 1925 году уже в Париже управляющий домом «Шанель» князь С.А. Кутузов пригласил красавицу Мэри Эристову в манекенщицы. В те годы Шанель покровительствовала всем русским; не так давно закончился ее бурный роман с Великим князем Дмитрием Павловичем, и Шанель с успехом сотрудничала с его сестрой — Великой княгиней Марией Павловной Романовой. Кстати, Мария Павловна имела в Париже известное ателье художественной вышивки «Китмир» и создала много прославленных моделей для дома «Шанель». Княгиня Мэри Эристова, яркая брюнетка, очень нравилась тогда. Ее, популярный в ту эпоху, тип красоты подходил как нельзя более к стилю Шанель тех лет, к тому же великой Коко импонировало, что для нее, провинциалки из Оверни, работают «настоящие русские принцессы».

Другой звездой у Шанель в двадцатые годы была блондинка Гали Баженова. Женщина уникальной и героической судьбы, Гали Баженова происходила из старинной кабардинской семьи Хагондоковых. Ее отец, генерал Императорской армии Константин Николаевич Хагондоков, был главой большого семейства: у Гали, или, как ее называли по-кабардински, Эльмисхан, было четыре сестры и три брата. Ее мать, Елизавета Эмильевна Бредова, происходила из семьи немецких аристократов. Галя Хагондокова окончила в Петербурге Смольный институт и во время Первой мировой войны вышла замуж за двухметрового выпускника Пажеского корпуса, Баженова. У них родился сын. Николай Баженов во время Гражданской войны в бою с красными был тяжело ранен в голову и рано скончался. Всей семье Хагондоковых удалось вырваться из Страны Советов и поселиться в Париже с 1922 года. А уже в 1923 году русская красавица Баженова, как называли ее парижские журналы мод, становится любимицей светского общества. Шанель по совету князя Кутузова приглашает ее на работу, и ее лицо начинает мелькать на страницах самых популярных изданий — «Фемина» и «Вог». Высокая и стройная блондинка с хорошей фигурой, Баженова была настоящей «светской манекенщицей», одевавшейся у Шанель. Именно об этом и писал Евгений Рогов (муж ее сестры): «С таким же вкусом она и одевалась, и, будучи манекенщицей, блистала своими нарядами, которые ей, возможно, давали Дома для рекламы».

Расставшись с Шанель, Баженова проявила достаточно редкую для манекенщицы волю: в 1928 году она

открыла свой собственный Дом моды «Эльмис» — сокращенный вариант ее собственного кабардинского имени Эльмисхан. Дом этот расположился на одной из центральных артерий, пересекающих Париж с Востока на Запад, — улице Риволи — и просуществовал три года. В основном Баженова создавала вечерние вышитые платья, эффектные своей декоративной отделкой.

Кроме того, Дом «Эльмис» продавал духи дома Поля Пуаре, находившегося тогда уже в закате своей блестящей карьеры. Приказчицей у «Эльмис» была знатная петербуржанка, молдавская княгиня Морузи, а манекенщицами — пикантная Шура Делеани и красавица Катюша Ионина. В деле ей помогал ее брат, Георгий Хагондоков, рисовавший модели.

С закрытием дела «Эльмис» в 1932 году судьба Баженовой резко изменилась. Некоторое время Баженова жила декораторством: обладая изрядным вкусом, она отделявала квартиры на заказ. В 1934 году Гали Баженова вышла замуж за графа Станислава де Люара, сенатора, помещика и землевладельца, сына маркиза де Люара, страстного охотника и владельца обширного имения и замка. Став графиней де Люар, Баженова перешла в католичество, сменив имя Гали (Эльмисхан) на Ирен.

В годы Второй мировой войны графиня Ирен де Люар проявила себя героически. Она поступила во французскую освободительную армию и получила пост начальника передвижного хирургического отделения. Вместе с американской армией она освобождала Италию. Была неоднократно награждена

и отмечена самим президентом Франции генералом де Голлем. Как вспоминает ныне живущий в Париже брат храброй манекенщицы Измаил Хагондоков: «По характеру она была строгим командиром». Награжденная во Франции Орденом почетного легиона, после кончины графиня де Люар была отпета с высочайшими воинскими почестями в церкви Инвалидов.

Гимназической подругой Баженовой по Батуму была еще одна замечательная русская манекенщица двадцатых годов Екатерина Евгеньевна Ионина. Она родилась в Тифлисе в 1898 году в семье полковника императорской армии Евгения Аполлоновича Ионина, родом из Воронежской губернии. Рано вышла замуж — в 16 лет венчалась в Батумском соборе с Сергеем Давидовичем Кобиевым, происходившим из горской грузинской семьи, бывшей в услужении у грузинских царей. В 1916 году в их увешанном коврами батумском доме родилась их дочь — Ирина. После революции, как многие, они бежали в Константинополь, затем в Белград, а в 1922 году перебрались в Париж в надежде на счастье. С помощью гимназической подружки Баженовой Катюша нашла работу манекенщицы в русском Доме моды «Карис».

Этот небольшой дом делал модели исключительно в русском стиле. Тогда это было чрезвычайно модно. Русские вышивки, мережки, аппликации, меховые бейки и роспись петухами буквально заполнили Европу в 1922–1924 годы. Для «Карис» Ионина позировала в кокошниках и кичках, следуя капризу большой парижской моды. Вместе с Иониной у «Карис» работали сестры Гучковы, Вера и Соня, дочери московского городского

головы Николая Ивановича Гучкова. Они были приказчицами и делали бижутерию для «Карис» — бусы и серьги в русском стиле. Катя Ионина проработала в экзотическом русском Доме «Карис» несколько месяцев и перешла в более престижный и известный парижский Дом «Женни», находившийся на Елисейских полях и принадлежавший с 1908 года француженке Женни Сасердот, где оставалась с 1923 по 1926 год. Вместе с Катей Иониной у «Женни» работали и другие русские беженки — баронессы Кира и Леля фон Медем, впоследствии знаменитые манекенщицы.

В 1927 году Ионина поступила манекенщицей в торговый дом «О'Дам де Франс» — и с ним путешествовала по Франции, делая показы то в Ницце, то в Лионе. Из шести постоянных манекенщиц в этом доме лишь две были француженками, а остальные русские. Среди других в этом доме служила Милица Парахонская, дочь генерала Парахонского, представителя Деникина в Батуме, и сестры Гучковы. В 1930 году Ионина поступила в знаменитый Дом сестер Калло, просуществовавший с 1888-го по 1950-й. Там в свое время дебютировала знаменитая русская красавица и фотомодель леди Абди, урожденная Ия Ге. С возрастом располнев и потеряв форму, Ионина покинула Дом «Сестры Калло» в 1933 году. Следом за этим, не теряя связи с миром моды, Екатерина Ионина поступила приказчицей в шляпную мастерскую «Эрик», занималась там работой с клиентами, еще с гимназической скамьи прекрасно владея французским. В 1934 году Катя Ионина вторично вышла замуж за бывшего морского офицера Николая Васильевича Страховича,

который пел в русской опере теноровые партии под сценической фамилией Лаврецкий. Два года спустя она открыла свое собственное шляпное дело «Мадам Кетти», процветавшее без малого двадцать лет и закрытое лишь в 1955 году в связи с сердечным недомоганием хозяйки.

К числу наиболее легендарных манекенщиц из самой знатной части русской эмиграции в Париже 20-х годов следует, без сомнения, отнести графиню Елизавету Николаевну Граббе. Балтийская семья Граббе получила свой графский титул сравнительно поздно, в 1866 году, по личному указу императора Александра II, и с тех пор была неразрывно связана с императорской армией. Отец Лизы, граф Николай Граббе, был гвардейским офицером Казанского полка, а брат, граф Николай Николаевич Граббе, окончив Пажеский корпус, стал конногвардейцем. Именно через своего брата юная Лиза познакомилась с будущим мужем, тоже пажом, князем Сергеем Сергеевичем Белосельским-Белозерским, потомком одного из древнейших княжеских родов России, берущего свое начало в 862 году от Рюрика и ныне со смертью последнего князя угасшего. Император Павел разрешил 27 февраля 1794 года носить двойную фамилию князьям Белосельским в память об их старшей ветви князей Белозерских, погибших при сражении на Куликовом поле в 1380 году.

Итак, юная двадцатилетняя графиня Лиза Граббе (она родилась 24 декабря 1893 года) познакомилась с не менее юным и блестящим пажом, князем Белосельским-Белозерским, в фамильном имении

графов Граббе Коломыга под Петербургом. Они полюбили друг друга, но венчались лишь три года спустя, 17 апреля 1916 года, во время Первой мировой войны, когда ее жених, князь Сергей побывал уже на фронте и вернулся в Петроград в двухмесячный отпуск. Их свадьба состоялась в семейной церкви князей Белосельских-Белозерских возле их загородного дворца на Крестовском острове в Петрограде, который они купили у графа Разумовского в 1803 году. Благодаря недавно опубликованным канадским историком Маврином Лайонсом воспоминаниям князя С.С. Белосельского-Белозерского мы можем восстановить этот памятный день. Он пишет: «Я был одет в полевую военную форму, и Лиза в традиционное подвенечное платье. Сватом от моего отца был князь Иоанн Константинович Романов, а шаферами — офицеры-конногвардейцы. После большого приема в доме моего дедушки, приняв поздравления, пожелания и выслушав тосты, мы отправились на Николаевский вокзал, а оттуда на Севастопольском экспрессе — к берегам Черного моря, в Крым, в Ялту, где мы в течение двух недель проводили наш медовый месяц, отдыхая от моей “саперной науки”».

В Ялте молодожены были счастливы, остановившись в гостинице «Марьино» и наслаждаясь в последний раз мирным пейзажем Крымского побережья. Эта идиллия была прервана возвращением на фронт молодого князя, где он и пережил Февральскую революцию, деградацию и разложение армии. Графиня Лиза увидела своего мужа лишь в ноябре 1917 года, когда он вернулся с фронта в Петроград, в квартиру,

снятую на Мойке. Тяжело переживая потерю государства и разруху, князь нашел в конце концов работу переводчика при американской миссии, так как блестяще знал английский язык благодаря своей матери, урожденной Уитьер, американке по происхождению. Отказавшись служить в рядах Красной армии, князь Сергей был вскоре арестован (4 августа 1918 года вместе с другими домочадцами и братом супруги) и посажен в Петропавловскую крепость, а оттуда перевезен в Кронштадт, где ожидал расстрела. Благодаря хлопотам Лизы и друзей семьи через три недели заключения князя и домочадцев чудом удалось, ссылаясь на его «иностранное происхождение», спасти от расстрела по личному приказу Урицкого. А брат Лизы, граф Николай Граббе, вскоре был все же расстрелян большевиками.

Спасаясь, от верной гибели, чета Белосельских-Белозерских бежала в Финляндию, бросив все свое имущество на попечение прислуги. После кратковременной передышки в мирной семейной усадьбе в Финляндии, Лиза и Сергей пытались вернуться в Россию через Таллинн и Псков вместе с армией Юденича. Потерпев неудачу в этом предприятии, они ненадолго приехали в Финляндию, а затем уплыли в Англию, где находилась бабушка Сергея княгиня Надежда Дмитриевна Белосельская-Белозерская. При ней же в Лондоне была ее дочь, тетка князя Сергея, знаменитая петербургская светская львица, знакомая каждому образованному русскому по портрету Валентина Серова — княгиня Ольга Константиновна Орлова. Княгиня Лиза, знавшая французский лучше

английского, предпочла переехать из Лондона в Париж, думая, что оттуда будет проще вызволить из советского рая своих родителей. Сняв небольшую двухкомнатную квартиру в 16-м квартале Парижа, князь Сергей благодаря своему превосходному знанию языков нашел с легкостью работу в банке «Лионский кредит», а княгиня Лиза благодаря своему звонкому титулу и приятной внешности была приглашена на работу на Елисейских полях. Ее фигура соответствовала платьям той эпохи – прямые линии и низкая талия. Парижские модные журналы постоянно печатали ее фотографии, особенно снятые русским фотографом бароном Георгием Гойнингенем-Гюне. Они и теперь являются классикой стильной фотографии. Хорошо знавшая ее манекенщица той же эпохи Кира Александровна Середа вспоминает: «Лиза Граббе была прекрасной манекенщицей. Она была настоящей дамой, и с ней было легко в работе».

Быстро, очень быстро Лиза стала одной из признанных красавиц русской эмиграции. Вот что о ней вспоминала недавно скончавшаяся в Ницце Вера Ипполитовна Покровская: «Когда мы были молоденькими, мы бегали к русской церкви на рю Дарю любоваться двумя русскими красавицами: блондинкой Лизой Граббе (Белосельской-Белозерской) и другой – брюнеткой Татьяной Лищенко, женой зубного врача. Тогда русские манекенщицы были в моде. Лизу приглашали все, но ей это было как-то все равно. У нее были замечательные глаза, глаза прозрачной воды...» По воспоминаниям князя Сергея ясно, что Лиза не только завоевала всеобщую любовь и популярность в мире моды, но и очень

хорошо зарабатывала, приносила больше денег, чем сам князь. Он вспоминал: «Мы стали жить гораздо лучше. Лиза любила свою работу, почти все ее родственники жили недалеко от нас, она часто с ними виделась и обожала Париж. А я был несчастен в моей банковской работе». Такое положение привело к семейной драме и разрыву — князь Сергей в 1928 году уехал в Лондон, где поступил на работу в большую пароходную компанию. Лиза осталась работать в Париже. Монна Аверьино, в прошлом известная манекенщица, вспоминала о ней так: «Лиза была элегантной женщиной, всегда в красивых платьях от Шанталь или Молинё. Она всегда имела большой успех. Красивые руки и глаза. В Доме “Шанталь” она была большой ведеттой». (Ведетта — звезда (фр.))

После Дома «Шанталь» графиня Лиза Граббе, разойдясь с мужем, поступила в Дом ирландца Эдварда Молинё в Париже, существовавший с 1919 по 1950 год, имевший огромный успех и роскошную клиентуру, которая любила его за строгость стиля и элегантность расцветок. У Молинё начинал также и Пьер Бальмен. В каталоге его выставки в парижском дворце Галлиера в 1986 году хранитель Музея костюма Гийом Гарнье писал: «В 20-е годы Париж был переполнен молодыми русскими аристократами, эмигрантками, пытавшимися заработать на хлеб насущный: многие из них выбрали карьеру манекенщиц, поскольку обладали грацией, благодаря хорошему воспитанию. Наиболее ярким примером тому явилась личность Елизаветы Граббе, ведущей манекенщицы, которую Пьер Бальмен встретил у “Молинё”. Приехав из России,

она сохранила обычай склоняться в глубоком реверсе, прерывая показ моделей, перед Великой княгиней Еленой Владимировной Романовой, вторая при этом целовала манекенщицу в лоб, следуя традиции придворного этикета Санкт-Петербурга».

Закончив свою карьеру манекенщицы в начале 40-х годов, графиня Граббе продолжала работать в мире моды. О ней вспоминала В.И. Покровская: «Я лично знала ее позднее, когда она стала “пласьершей” и продавала платья. Это было в 1945–1947 годы. Она была тогда уже в возрасте, но все мы видели следы ее красоты, ее замечательные глаза. Она тогда жила около Пасси, возле улицы Райнуар. Я помню ее сама там. Ее бывший муж все время ей помогал и регулярно отправлял деньги из Америки. Уезжая из Франции в США, я купила у нее один жакет». А дочь известной русской портнихи в Париже, Натальи Петровны Бологовской, Натали Обержонуа вспоминает: «Я помню Лизу Граббе игравшей в бридж на “Морском собрании” в 1955 году. У нее были большие глаза с поволокой, и, подавая руку, она, по-петербургски картавя, представлялась – Лиза Граббе. Она была тоненькой и элегантной до конца своих дней, курила мундштук».



БАНТИКИ НА КОРСЕТЕ

Модницы бель-эпок сравнивали объем своей талии, утянутой в корсет, с объемом шеи своих поклонников! Проведите, милые дамы, сегодня подобный же эксперимент и сразу поймете, как туго они утягивались. А ведь некоторые шли даже на операционный стол, чтобы удалить пару нижних ребер и стать еще краше и тоньше — и это в эпоху, когда полного наркоза не существовало, а была лишь локальная анестезия.

«Чтобы быть красивой — надо родиться красивой, а чтобы казаться красивой — надо страдать!» — гласит старинная французская пословица. Слишком тонкая талия от природы — явление редкое, а вот мода на ее утягивание широкими поясами из кожи со шнуровкой наблюдалась впервые на Крите в VI веке до нашей эры. Это была местная мода острова, где царил матриархат, и 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 дела-

ли завышенной. Мода собственно на корсеты в нашем понимании пришла в эпоху Крестовых походов, когда множество мужчин уехало на Ближний Восток для участия в религиозных войнах. Женщины остались одни, и неизбежно среди них обострилось соперничество. Естественно, побеждала та, что была с более привлекательной фигурой. Первые корсеты напоминали двухслойные корсажи, или «брасьеры», которые главным образом поднимали грудь и утягивались шнуровкой. Их родиной французы считают Англию, а временем возникновения — вторую половину XIV века. Кстати сказать, в ту пору талию еще не утягивали узко, так как средние века были знамениты своей модой на беременных женщин и их округлый живот не только очень котиrowался, но даже имитировался подложными под платьа «котгарди», на костях из китового уса. Мода на поднятую грудь и высокую талию продержалась весь XV век, и лишь после открытия Америки Колумбом в 1492 году стала «спускаться ниже».

Зато в XVI столетии, когда эпоха Возрождения вступила в свои права повсюду в Европе, а не только в Италии, появилась мода на классические формы тела — интерес к сексуальной жизни, любовным романам очень повысился. Так в моду вошли корсеты, которые стягивали талию и поднимали грудь, благодаря вшитому в них сплошь китовому усу. Те корсеты напоминали панцири и каркасы, и в эпоху конквистадоров делались порой из железа! Прибавьте к ним еще и железный, запираемый на ключ пояс верности — и вот перед вами картина женского «исподнего» 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 оно у нее стало грязно-желтым (откуда и пошло название цвета «изабелла»). Но это уже было в начале 1600-х годов...

В эпоху барокко корсеты становились то короче, как при Людовике XIII, то длиннее — уже при его наследнике Людовике XIV. Мода на определенную форму и длину корсетов определялась всецело прихотью версальских фавориток, которым подчинялось очень многое во Франции.

В Россию корсеты пришли в эпоху Петра Великого, в 1700-е годы, вместе с голландским и немецким платьем. Так как надеть на себя корсет самостоятельно возможности не было, дамы прибегали к помощи камеристок, а в усадьбах помещиц утягивали дворовые девушки.

Первая отмена корсетов произошла после Французской революции 1789 года. Это случилось оттого, что корсеты связывали со старым режимом Бурбонов. Но ненадолго! Уже к 1800-м годам, времени Наполеона, модницы вновь стали носить их, но с высокой ампирной талией «а-ля Нинон».

В эпоху королевы Виктории девочек приучали носить корсеты с трехлетнего возраста, но здравомыслящие медики воспротивились этому в печати. Постепенно корсеты старались делать «гуманнее», хотя кокетки сплошь мечтали об осиной талии. Тогда же популярностью начали пользоваться и мужские корсеты. Франты и денди часто носили их для подчеркива-

ния стройности стана, и корсеты даже были частью военной формы офицеров армии.

В период 1870–1880-х годов появились очень длинные корсеты «кираса», которые опускались до бедер и заставляли дам садиться в кресла боком, как бы полужега, что было очень пикантно и делало их похожими на русалок. Ги де Мопассан рассказывал о манере завязывать корсеты сзади на особые сложные бантики, чтобы мужья имели возможность вечером проверить, снимался ли корсет днем.

Главный удар по корсету был нанесен в конце XIX века группой английских художников «Эстетического движения», которые ввели в моду «платья-реформ» без талии вовсе, что позволило некоторым «эмансипе» вздохнуть спокойнее. Но с приходом бель-эпок дамы вновь бросились туго шнуроваться...

Первым модельером, решившимся избавиться от корсета, был «император парижских мод» Поль Пуаре. Его работы 1907–1908 годов уже без корсетов! Этому движению способствовали гастроли «Русского балета» Сергея Дягилева, где в костюмах работы Леона Бакста корсетов не встречалось. На этой волне балетного ориентализма и другие модные дома Парижа сняли корсеты со своих моделей и заменили их «грациями» с резиновыми боковыми вставками, снабженными застежками — держателями для чулок, как на поясах более позднего времени.

Может быть, корсеты и продержались бы дольше, но разразившаяся Первая мировая война поставила дам в очень трудное положение. Лишившись помощи мужей и прислуги, большинство из них перестало шну-

роваться и постепенно перешло на лифчики, появившиеся уже в 1903 году.

В 1947 году Кристиан Диор показал коллекцию «Нью-лук», где опять появились тонкие талии, утянутые корсетами, но уже эластичными, а не жесткими. Дамы так истосковались по тонким талиям, что стали с радостью носить «бомбу Диора»! Но к 1955 году интерес к ним стал падать, так как в моду вошли костюмы Шанель. Самой знаменитой русской корсетницей в Париже в эти годы была грузинская балерина Тамара Гамсахурдиа, главный модельер Дома моды «Лор Белен», который прославился своими корректирующими фигуру каучуковыми корсетами для несравненной Марлен Дитрих.

Сегодня корсеты снова в ходу, но уже не как средство стягивания талии, а как модный аксессуар, запущенный вновь на орбиту моды Кристианом Лакруа в 1990 году. Но это лишь романтическое воспоминание обо всех столетиях мучений, которым подверглись жертвы моды, желавшие казаться еще более стройными.



КУДА ПРОПАЛИ ДАМСКИЕ ШЛЯПКИ?

Что мы знаем о шляпах? Первое, что приходит на ум, — это самые длинные и высокие шляпы Средневековья — «энены» — длиной до одного метра, крепившиеся к головам аристократок металлическими обручами. Или огромные шляпы-пуфы и кружевные чепцы небывалых размеров в эпоху королевы Марии Антуанетты, когда женские прически походили на огромные страусиные яйца. А еще — сюрреалистические шляпы Дома Эльзы Скиапарелли в Париже 1930-х годов: шляпа — женская туфелька каблуком кверху, шляпа — сковородка с яичницей, шляпа — клоунский колпак или гнездо горлицы с тремя яичками в нем.

Головные уборы как знаки отличия и величия известны нам с незапамятных времен. Клафты и пшенты египетских фараонов, вавилонские башни из фетра в древней Месопотамии, китайские соломенные шляпы, мексиканские сомбреро, сербские пилотки, индийские чалмы... Великое многообразие форм и фантазий их создателей!

На протяжении веков женские шляпы претерпевали множество изменений в своих формах, конструкциях и отделках. От готического «энена» до итальянских сеток и испанских токов эпохи Возрождения. От барочных широкополых шляп из миланской соломки со страусовыми перьями до высоких накрахмаленных кружевных «фонтанжей» начала XVIII века — шляпы дам в истории моды и костюма способны поразить воображение любого, даже самого придирчивого, современника!

Самые широкие шляпы носили в 1910-е годы, причем их не снимали в театре или в казино. Мужчины, как правило, страдали больше всех и пропускали по половине представления или игры. Эти шляпы фиксировали к пышным прическам длиннющими булавками, сантиметров в двадцать, с фигурными и часто драгоценными головками. Такие шляпные булавки были надежным орудием для дам — известны случаи убийств женщинами своих неверных поклонников такими тончайшими стальными спицами. Конечно, Париж довел шляпное дело до совершенства — знамениты в прошлом дома «Аньес» и «Полетт». В Москве самым знаменитым шляпным домом был «Вандраг» на Петровке, заведение с традициями и очень солидное. Многие русские шляпницы эмигрировали после революции и продолжали это востребованное ремесло в Харбине, Константинополе, Берлине, Париже или в Нью-Йорке. Знаменитой нью-йоркской шляпницей была последняя большая любовь Владимира Маяковского — красавица Татьяна Яковлева. Ее модели продавались в знаменитом магазине «Сакс»

на Пятой авеню и нравились множеству дам — среди них такие арбитры элегантности, как голливудские звезды Клодетт Кольбер и Марлен Дитрих.

Существовали специальные магазины со шляпным прикладом — там продавались колпаки из цветного фетра или мелузина (ворсистого войлока из шерсти кролика), всевозможные цветы, вуалетки на метры, перья и репсовые ленточки всех оттенков. Главным парижским магазином, специализировавшимся на шляпном прикладе, был «Рудольф Симон», ныне разорившийся. Шляпному делу учились долго — были специальные курсы и даже школы шляпного дела, особенно известные в дореволюционном Петербурге.

В период с 1900 до 1950-х годов частая смена женского силуэта, продиктованная большими геополитическими потрясениями, заставила шляпниц и модисток мира проявить немалую фантазию. Время стиля модерн, или «Прекрасная эпоха» начала XX века, — это время широких, затянутых муслином и тюлем огромных шляп, над которыми парили морские птицы, увядали осенние цветы, окутанные густой дымкой утреннего тумана. Великий реформатор парижской моды Поль Пуаре предложил дамам в 1911 году укороченные стрижки и восточные тюрбаны с эгретами из цапли, созданные под влиянием «Русских балетов» Сергея Дягилева. Первая мировая война (1914–1918 годы) ускорила женскую эмансипацию и заставила обратиться к более практичным, повседневным и менее экзотичным моделям шляп. Короткие стрижки «буби-копф» эпохи чарльстона 1920-х годов и мода на маленькие головки сопровождаются шляпками «клош» в стиле

ар-деко, а «гретагарбизм» 1930-х годов требует от дам приоткрыть диагонально лоб, но закрыть один глаз. Такие фетровые шляпки называли у нас в стране «фик-фок-на-один-бок». Предвоенная эпоха со свойственным ей «неовикторианским стилем» вновь вернула в обиход модниц шляпки в стиле XIX века, украшенные шелковыми цветами, перьями и вуалетками.

Вторая мировая война (1939–1945) принесла сложности ухода за волосами и военные лишения, заставив вспомнить о высоких «кубинских» тюрбанах из шарфов, пришедших в европейскую моду из США под влиянием образа беззаботно поющей бразильской кинозвезды Кармен Миранды. В ту эпоху родились также шляпки из древесных стружек, газет, целлофана, обрезков ткани и других материалов, ранее в шляпном деле не использовавшихся. Известен анекдот о разговоре немецкого офицера и парижской модистки: «Матам, какими бы были фаши шляпки в Париже, если бы мы фас не оккупировали?» — «О, майн херр, они бы были очень красивыми!» — отвечала шляпница.

Эпоха «ню-лук», начавшаяся в 1947 году, и восхождение на пьедестал моды Кристиана Диора связаны с маленькими шляпками из гладких перьев и цветов (прозванных у нас «менингитками»). Последний всплеск высоких шляп-колпаков и низких шляп «таблеток», связан с периодом 1960-х годов и стилем Кардена и Куррежа, но последующая эпоха хиппи в 1968 году привнесла непоправимые изменения и в женские прически, и в моду на шляпки. А родившийся тогда стиль «унисекс» надолго вывел из употребления

и моды этот женственный аксессуар, без которого раньше ни одна дама на улицу не выходила.

Довольно большое влияние на творческую фантазию шляпниц и шляпников оказали полеты в космос — ведущие парижские модельеры Пьер Карден, Андре Куреж и Ив Сен-Лоран каждый по-своему решал проблему шляпы-скафандра. Среди отечественных модельеров следует отметить уникальные шляпы дома Вячеслава Зайцева периода 1970–1980-х годов, архитектурно выстроенные и величественные. Шляпки многих современных дизайнеров — все же аксессуар показа мод или рекламной кампании, а не важный коммерческий артикул, находящий спрос.

В советской России шляпы часто считались буржуазным пережитком и их изготавливали шляпницы-надомницы. Самые экстравагантные шляпки модницы везли из Риги или из послевоенного Берлина. Главными проводницами модных шляп в советские годы были кинозвезды — Любовь Орлова, Людмила Целиковская, Янина Жеймо, Вера Марецкая, Лидия Смирнова, а в более позднее время — Людмила Гурченко, Наталья Фатеева, Маргарита Володина и Клара Лучко. Последняя редко появлялась без шляпы и снискала себе репутацию большой любительницы этого головного убора. Джинсовая мода 1970-х годов породила увлечение самодельными шляпками «боб», потом, в конце десятилетия, шляпками-ретро, часто с вуалетками. К сожалению, культа шляп в СССР не существовало еще и потому, что советские первые леди шляпы не очень жаловали, в отличие, например, от английской королевы Елизаветы или Жаклин Кеннеди.

Как ни прекрасны дамские шляпки и все другие головные уборы, глобализм, царящий в моде сегодня, свел их на нет. Россия, что удивительно, дольше других в Европе сохраняла шляпные производства в силу климатических условий: в мороз ведь без меховой шапки не обойтись. Вдобавок желание сравняться с боярынями заставляет наших дам строить на головах целые башни из крашеной или щипаной норки и соболя.

Летние шляпки — пляжные кокетки — тоже в почете у нас. Однако не стоит путать уборы, носимые на голове из климатических соображений, с теми уникальными созданиями модисток, которыми прославился галантный XVIII, чопорный XIX и элегантный XX век.

Куда же пропали эти воздушные торты из миланской соломки, лент и цветов? Эти экзотические тюрбаны, украшенные перьями райской птицы, волнующие токи из черного бархата с баволетками из кружева шантильи, украшенные рюшами шаривари, роскошные облака из муслина, на которых парили чучела то чаек, то колибри; шляпы-каска, шляпы-загадки, отделанные мушчатой вуалеткой, фик-фок-на-один-бок, корзины с фруктами, шелковые таблетки, фетровые менингитки?

Как мило все это звучит, и как далеко все это от нашей повседневной жизни. Сказать по правде — шляпы и ввели в моду, и вывели из нее сами женщины. Для начала дамы остриглись коротко в эпоху Первой мировой войны и тем самым лишили себя возможности носить шляпы, приколотые шляпными булавками

к прическам. Потом сели за руль автомобиля и упразднили поля шляп, мешавшие им на дорогах, а потом, в 1968 году, «захипповали» и предпочли длинные волосы традиционным шляпкам их мам. Ну а дальше, как ни пытались великие шляпницы и шляпники, начиная от русской Виолетты Литвиновой и кончая англичанином Филиппом Трейси в конце XX века, ввести их в моду, увы, пока не удалось.

Шляпы у дам сохранились теперь для похода в церковь на венчание дочери, на шикарные похороны и на знаменитые скачки в Шантильи под Парижем на приз Дианы Дома моды Hermes. Вот и все пока что!

А без шляпок все-таки очень грустно, не правда ли?



ЯЗЫК ВЕЕРОВ И ОПАХАЛ

Среди модных аксессуаров веер — явный долгожитель, пока на нашей планете все еще тепло. С ним и теперь не расстанутся многие народы, живущие в тропиках. Его боготворят японцы, мексиканцы и испанцы, а первым веером был, верно, лист пальмы, который разгоряченная страстью кокетка сорвала около миллиона лет тому назад.

Сегодня никто не оспаривает растительное происхождение веера. Сделанные в форме листа плетеные веера из тростника известны по раскопкам и относятся к III тысячелетию до нашей эры! В Британском музее в Лондоне и в Национальном музее в Каире вы найдете большой выбор перьевых опахал тех веков, словно из реквизита оперы «Аида».

По форме древние веера чаще всего бывают двух видов — опахала на ручке и складные веера древнекитайского происхождения. Последние напоминают раковину гребешка — она и дала, несомненно, толчок к их созданию. Веера-опахала — как перьевые, так и бу-

мажные — бытовали в Европе, первыми же складными веерами стали так называемые кокарды, «родственники» зонтика. Самый старинный образец веера такого типа хранится в резном футляре из слоновой кости во дворце Баргелло во Флоренции и датируется IX веком. Очевидно, либо с Марко Поло, либо по Великому шелковому пути складные китайские веера стали проникать в Европу уже в Средние века, хотя время их популярности приходится на эпоху Возрождения.

В XVI веке, после того как португальцы захватили китайский город Макао, массу вееров из Поднебесной империи морем завезли в Лиссабон и потом в Барселону, откуда и началось их триумфальное шествие по Европе. Поначалу веера модно было делать из вырезанного из бумаги кружева, потом задачу усложнили и появились живописные расписные веера. Париж в XVII веке лидировал в области предметов роскоши. В моей коллекции хранится очень старинный веер в технике «верни мартен», сделанный около 1700 года в Париже. Судя по сохранившемуся письму, это был подарок госпожи Томас своей внучке, госпоже М. ван Вольсен, в день свадьбы в Брюсселе.

Самым большим подарком Европе из Китая в XVIII веке стал стиль шинуазри. Асимметричные композиции орнамента, решетки в рисунке и изгибы ножек у кресел и столиков — все пришло из Китая. В эпоху галантного века пудрились китайской рисовой пудрой, ели китайский фрукт «мандарин», носили маленькие китайские туфельки, обмахивались складными китайскими шелковыми веерами, рисовали на китайский рисовой бумаге. Это увлечение всем китай-

ским длилось в XVIII веке около 35 лет, что и объясняет безумный успех вееров в то время. Этот китайский бум был вытеснен турецким влиянием, а потом модой на античность.

В моей коллекции есть несколько редких вееров середины XVIII века. Исключительный по качеству исполнения и сохранности испанский веер на резном черепаховом остове 1760–1770-х годов интересен двумя миниатюрными портретами в профиль его хозяйки и медальонами с галантными сюжетами, очень характерными для своего времени. Тогда, в галантный век, родился знаменитый язык вееров — положением веера в руке дама могла подавать знаки тайному воздыхателю, назначать или отвергать свидания, предупреждать об опасности или признаваться в любви.

Французская революция 1789 года значительно упростила дизайн вееров, и с приходом в 1800-е годы наполеоновской эпохи в моду вошли очень маленькие веера. Они характерны своими компактными размерами (чтобы помещались в ридикюль) и вышивкой золотыми блестками. То была эпоха бесстыдства — дамы носили полупрозрачные белые муслиновые платья и мало краснели — оттого и не нуждались в больших веерах, чтобы прикрыться.

В XIX веке веера делились по категориям. Бывали детские, девичьи, дамские, будничные и бальные веера. Девичий веер, например, в эпоху романтизма делали из ажурной слоновой кости, расписанной букетиками незабудок. А будничный, повседневный веер заказывали с расписным деревянным остовом и литографией на поле, изображающей радостный хо-

ровод, рыцарей или руины замка. В 1840-е годы в моду возвращается рокайль. К середине века на поле веера появляются цветочные букеты, а их остовы делают из перламутра или кости. Особенно много было тогда вееров с литографиями, изображающими галантные сцены из жизни титулованных особ — как правило, все сюжеты разворачивались в парке.

В моей коллекции есть веер с остовом из слоновой кости, инкрустированный стальными пайетками, покрытый лиловым вышитым муаром и черным кружевом «шантильи». На сохранившейся магазинной упаковке — ярлык магазина вееров Moret в Москве на Кузнецком мосту 1860-х годов. Веер этот принадлежал моей прабабушке, Ольге Васильевне Чичаговой, костромской дворянке.

В 1870-е годы в моду стали входить веера с кружевным покрытием, на деревянном остове и достаточно крупных размеров. Веера 1880-х годов тоже были крупного размера, часто тюлевые, плюшевые и атласные с асимметричной вышивкой гладью, мавританским шитьем и тамбурным швом цветами или живописью «гризайль», а также кружевные на черепаховом, костяном или перламутровом остове, отделанном кистями для бала. Их иногда украшали овальным маленьким зеркальцем на первой спице веера — панаше. Модным цветом для плюшевых вееров были пунцовый и старого золота. Характерны для этого десятилетия и очень большие кретоновые веера, вышитые золотой ниткой. Широкое распространение получили перьевые веера — как из страусовых перьев, так и из перьев марабу серого цвета, куропатки, павлина, попугая и других птиц.

Журнал «Модный свет» писал в 1883 году: «Дорогие кружевные веера, служившие так долго предметом роскоши, вышли в настоящее время совсем из моды; вместо них появились красивые веера из белых страусовых перьев, а также из перьев марабу с большими цветами посередине и с золотой или слоновой кости ручкой самой тонкой работы. Очень изящны также веера с бабочками, цветами и птицами из разноцветных перьев, украшенные темной черепаховой оправой, веера из белой и черной кисеи с разными рисунками и веера из пальмовых листьев с живыми цветами и с атласной лентой. Последние часто посылались дамам нынешней зимой перед балом вместо обыкновенных букетов». Новинкой второй половины XIX века была круглая форма плиссированного веера «кокарда», часто с остовом из оливкового или кипарисового дерева — такие веера продавались на крымском побережье. В 1887 году в моду вошли веера в форме палитры или трилистника, на проволочном каркасе, с легкой газовой крышкой, с живописной росписью и точеной ручкой, отделанной атласными бантами.

В конце десятилетия мода на веера меняется. «Новейшие моды» писали об этих переменах в 1889 году: «В веерах самое большое значение придается теперь станку. Его делают во вкусе рококо или времен Возрождения и нередко украшают драгоценными камнями. Напротив того, на крышку хотя и берется ценный материал, но украшается мало. Наоборот, роскошные кружева, вышивки, блески и живопись применяются при совершенно простых деревянных

станках, которые отличаются узостью и тонкостью. Самыми нарядными веерами считаются сделанные из перьев, особенно в круглой, не складывающейся форме. Те, которые не любят позолоченных или серебряных цепочек для ношения веера, заменяют их шелковой лентой, завязанною на концах бантом с длинными петлями и концами».

Веера 1890-х годов — очень крупные, с полем, расписным по шелку или же перекрытым кружевом. Японское искусство и свойственная ему асимметрия в композиционном построении сильно повлияли на характер живописи в русских веерах 1890-х годов. По-прежнему оставались популярны веера в виде прозрачных шелковых экранов с живописной росписью, на проволочном каркасе и с точеной, позолоченной на левкасе, ручкой. Большое распространение в это время получили перьевые бальные веера из черных или белых страусовых перьев, а также и крашенных в тон платья. Их остовы бывали из светлой или темной черепахи, из кости и отделялись золотыми или серебряными, а нередко и усыпанными мелкими бриллиантами вензелями владелицы. Они, в свою очередь, были украшены соответствующими ее титулу коронами. Закрытые короны полагались к вензелю княгини, короны с девятью шишечками — к вензелю графини, трижды перевитые жемчугом — баронессе, а короны с пятью шишечками — иностранным маркизам.

Знаменитый в Петербурге в 1890-е годы магазин вееров Alexandre на Невском проспекте принадлежал Александру Ивановичу Трейнбергу (он существовал с 1863 года). Там торговали не только веерами, но

и зонтиками, а в Москве царствовал по-прежнему Moret на Кузнецком мосту.

Самой ходовой формой вееров в 1900-х годах были большие страусовые белые или черные веера, а также тонированные в цвет платья. Японизм просматривался сильно и в форме ручных экранов. «Парижские моды» давали описание одного из них в 1901 году: «Верхняя сторона экрана украшается вышивкой легкой гладью по тафте, нижняя сторона просто затягивается тафтой. Наш узор вышивается двумя тонами: фиолетовым для ирисов и серовато-серым для листьев и веток. Ободок делается из шелкового галуна, вышитого блестками. Ручка из золоченого дерева».

В 1900-е годы вернулась мода на небольшие веера с резными и золочеными перламутровыми сплошными остовами в рокайльном стиле «Помпадур». Их покрывали кружевом, расшивали пайетками. Очень часто стали встречаться веера с неровно, вычурно обрезанным верхним краем поля — эфемерные, как странствующие облака. Безусловно, для веера пришло время лебединой песни. Распространившееся повсюду в России электрическое освещение балльных залов сделало их менее жаркими и душными — и веера в руках у женщин из необходимого аксессуара стали превращаться в некий социальный знак.



НИЖНЕЕ БЕЛЬЕ

Долгое время его считали чем-то срамным, стыдились в нем показаться, прятали в ящики комодов, сушили подальше от глаз людских, клали под подушку... Теперь на дворе совсем другие времена! Сегодняшняя мода на порношик и эротомания диктует нам жесткий устав, следуя которому белье все время надо демонстрировать.

Нижнее белье в XXI веке стало практически верхней одеждой. Дамы теперь рады-радешеньки показать всем желающим фасончик и расцветочку своих стрингов, лифчики стали во многих случаях атавизмом, а когда видны сквозь шелковую блузочку, то это даже миленько, нижних юбок не носят, чулок — тоже, а шелковые корсеты стали выходной вечерней одеждой! Не отстают и мужчины — современная мода на низко носимые на бедрах джинсы требует от модников в обязательном порядке показать свои трусы. А также и их фирменную резинку, помеченную заветным именем любимого создателя мужского белья.

Слово «белье» по-русски предполагает исключительно белый цвет. А во многих других европейских языках «lingerie» предполагает употребление льна. Хотя так было не всегда. Древние римлянки, судя по сохранившимся мозаикам, бинтовали себе грудь кожей для занятий спортом и носили маленькие черные кожаные трусики.

Так вот, в существующей европейской традиции отношение к белью как к чему-то белому и льняному относится к годам зарождения христианской религии. Прототипом многих форм белья стала набедренная повязка Иисуса Христа, а отношение к наготе, как к греху, пришло к нам из времен Византии. Самой древней и распространенной формой белья были туники, по крою напоминающие просторные ночные рубашки: и они продержались в быту до самых Крестовых походов. Войны заставили модифицировать белье, сделав его прилегающим к телу — мужчины сидели в седле, и жизнь требовала более обтягивающей одежды. Так возникли мужские кальсоны, а позднее, в эпоху Ренессанса, и будораживший воображение гульффик к ним. Судя по живописи тех времен, мужчины практиковали ношение маленьких льняных трусиков, название которых пришло в русский язык от французского «trousse». С дамами было много сложнее — они постепенно приталивали исподнее шнуровкой, родилась нижняя рубашка, называемая по-итальянски «cotta», ее часто вышивали гладью — как белой, так и цветной. В XIV веке пришли и первые корсеты — сначала просто стеганные из двух слоев льна, потом и с косточками из ивы и китового уса. Корсеты с годами

становились все тверже — чтобы потуже утянуть талию и поднять повыше грудь: соблазн вел к грехопадению с регулярной частотой. Форма корсетов менялась от десятилетия к десятилетию — то укорачивалась, то удлинялась, утягивая и бедра, а иногда и совершенно открывала грудь для всеобщего обозрения, что часто видно на гравюрах галантного века. В корсетах неизменными были кости и принцип шнурования на спине — их носили порой и во время беременности. Под корсет часто надевали батистовый лифчик, а с XVII века в Европе распространился хлопок из Индии, и бельевые ткани стали мягче. Впрочем, оговорюсь, и линобатист — тонкая льняная ткань — тоже был очень приятен в носке.

В конце XV века в Италии появилось кружево, и белье стало гораздо дороже и привлекательней. С тех пор кружево и женское нижнее белье стали неразлучны. Даже теперь, когда кружево сплошь механическое, синтетическое и китайское — наши дамы себя чувствуют лучше с кружевными отделочками и вставочками на лифчиках и трусиках. Самые дорогие и роскошные кружева шли на отделки пеньюаров и матине, бум на которые приходится на 1890-е годы. Тяга к кружевному дороговому белью также чувствовалась в дизайне нижних юбок — их стали отделять воланами, кружевными прошивками, и это продолжалось несколько веков, пока в 1918 году нижние юбки не отменили, так как мода перешла к более коротким платьям. И корсеты в сочетании с нижними юбками просто-напросто заменили более удобными комбинациями.

Теперь немного о женских панталонах. О, они проделали долгий пикантный путь эволюции! Правительница Фландрии, бывшая инфанта Испании Изабелла Клара Евгения, жившая в Брюсселе в 1600-е годы, после смерти любимого супруга не меняла много лет нижней рубашки и юбки, ставших грязно-желтого оттенка, — что дало повод для названия желтоватого оттенка «изабелла». В старину дамы под нижними юбками ходили голенькими. Носили чулки до колена на подвязках, и подобная перспектива интимного счастья очень многих мужчин прельщала. Но вот в конце XVI века в Венеции появились первые теплые женские стеганные панталоны — их носили жрицы любви, которые работали подолгу на улице в сыром климате и не хотели простужаться. Носить панталоны считалось срамом и говорило о легкомысленном поведении хозяйки. Но распространение шелкового трикотажа для чулок привело уже после французской революции 1789 года к созданию первых женских трико телесного цвета, что стало сенсацией и предопределило последующее возникновение некоторых форм женского белья.

В эпоху Наполеона платья из муслина были такими прозрачными и узкими, что никаких панталон, кроме трико, носить было просто невозможно. Но к 1815 году, когда в моду вошли более широкие платья, из Англии пришли длинные, по щиколотку, женские панталоны, украшенные английским шитьем. Их делали из белого батиста или более плотной хлопчатобумажной ткани. Они хорошо стирались и гладились угольными утюгами. Всю первую половину XIX века

девочки до 16 лет носили панталончики по щиколотку, а их мамы носили панталоны покороче, лишь закрывающие колена. Такие панталоны, уже трикотажные и утепленные, сохранились дольше всего в индустрии СССР, мало восприимчивой к переменам моды.

Панталоны чаще всего в старину делали незашитыми между ног — так дамам было легче во многих житейских ситуациях. Все белье раньше метили метками — вытканными или вышитыми инициалами владелицы. В конце недели белье сдавали прачкам, и метки нужны были, чтобы те не перепутали ваши вещи, кипятя все вместе в общих чанах на дровяных плитах, а потом крахмаля и искусно гладя все кружевные рюшки и защипы.

В России особенно ценилось белье с прошивками, с филейными работами и мережками. Его вышивали руками, и в этом деле славились монашки. Монастырское белье России считалось самым дорогим и высококачественным. Долгое время, до конца XIX века, белье никакого другого цвета, кроме белого, не признавалось. Исключением были турнюры, которые шились из различных тканей и формой напоминали красный хвост креветки. Потом пришел стиль модерн, и стали появляться нижние юбки и панталончики розового цвета, зеленоватые и голубоватые. Белье 1990-х годов часто делали из канауса — сорта тонкой шелковой тафты, шили на руках. Самым роскошным и пикантным бельем славились парижские мастерицы.

Но вернемся к мужчинам. В середине XIX века в употребление постепенно стал входить и мужской бе-

левой трикотаж — немецкий доктор Егер провозгласил преимущества шерстяного трикотажного белья зимой, но кальсоны и фуфайки с длинным рукавом стали повседневностью даже летом. Коротенькие трусики носили только для купания. Постепенно в начале века стали использовать и телесные оттенки в мужском белье. Напомню читателям, что знаменитая Коко Шанель начала свою карьеру в мире моды с того, что шила женские туники с карманами из недорогого трикотажа телесного цвета, предназначенного для мужских кальсон.

В период 1920–1950-х годов многие европейские мастерские роскошного белья принадлежали эмигрантам из России. Так, в Париже знаменитыми «домами белья» были «Хитрово», «Баранов», «Тонконогий», «Графиня Адлерберг» и «Лор Белен» — последним руководила грузинская балерина Тамара Гамсахурдиа. Дом «Лор Белен» прославился своим бельем исключительного качества — его носили многие дамы из числа знаменитостей. Клиенткой «Лор Белен» была и Марлен Дитрих, для которой русскими руками были пошиты ее уникальные корсеты, создавшие иллюзию хорошей фигуры. Подробнее о русских «домах белья» вы можете прочитать в моей книге «Красота в изгнании».

Серьезный удар по производству белья из традиционных материалов был нанесен в 1940-е годы — появились новые синтетические ткани. Нейлон и позднее капрон, эластик позволили удешевить работу, а массовое производство качественного белья в США подорвало европейскую бельевую промышленность. Франция удержалась дольше всех, благодаря репутации

ции страны люкса и любви. Сексуальность пришла в моду послевоенной Европы в связи с недостатком мужчин. Силуэт «ню-лук» заставил модниц носить новый вид белья: вновь нижние юбки, грацию или гепьер, но появление колготок в 1960-м году, а затем и мини-юбок уменьшило размер женского белья. В эпоху хиппи конца 60-х – начала 70-х годов даже посягнули на женские лифчики как на оплот буржуазного традиционализма. Предпочитали ходить, так сказать, «топлесс».

Сегодня цветовая гамма женского и мужского белья невероятно широка, но употребление синтетических тканей приводит к «парниковому эффекту» у обоих полов. В любом случае, белье можно разделить на вредное, то есть очень обтягивающее, и полезное – более свободное и удобное. Крой и форма белья сильно отражаются как на детородных функциях организма, так и на кормлении детей грудью, что пока еще не отменили никакие компьютеры и современные технологии.



ЗОЛУШКИНЫ БАШМАЧКИ

Часто на дороге у моста я вижу потерянные современные золушками туфли, обычно не парные. Лежа на земле или в луже, они рискуют быть похороненными под первыми осенними листочками и превратиться в частичку нашего «культурного слоя». Ведь это очень точно подмечено, что обувь из-за своей хрупкости и изнашиваемости нередко первой из нашего гардероба идет на свалку истории. Одна моя знакомая говаривала, что старые туфли, как и соленые огурцы, надо хранить в бочках, время от времени переворачивая ее вверх дном. Все старое и забытое опять возвращается в моду. Все это справедливо, за исключением одного самого главного фактора, а именно — размеров обуви. Современная женщина чаще всего носит размеры от 38 до 40, а в старину ходовыми были от 33 до 35.

Но по порядку.

Очевидно, что впервые кожаная обувь появилась в Европе, в Древней Греции. Дошедшие до нашего времени образцы древнеегипетских сандалий — чаще

всего из тростника и пальмового листа. Греки стали также и изобретателями первой обуви на платформе. Еще в VI веке до Рождества Христова ими были созданы так называемые котурны, которые носили актеры на сценах амфитеатров. Форма сандалий привилась и в Древнем Риме: музеи мира изобилуют образцами перепончатых сандалий легионеров. Так, в лондонской Темзе было найдено несколько римских сандалий — ил реки создал благоприятную среду и донес их до новейшего времени. А Византийская империя подарила нам воспоминания о сафьяновых красных туфлях императоров и просто расписных «шлепанцах» из кожи, которые, видоизменяясь, дошли до наших дней в странах арабского Востока.

Но ни Византия, ни Средние века еще не знали каблуков. Обувь всегда была плоской и кроилась для обеих ног одинаково: деление на правую и левую возникло лишь полтора века тому назад. Крестовые походы подарили Европе много восточной премудрости и подтолкнули развитие готического стиля, сначала в архитектуре, а затем и в моде. Так возникли остроносые туфли для женщин и мужчин, так называемые «пулены». Само название их связывается с Польшей, откуда через Золотую Орду эта восточная остроносая обувь и пришла в Западную Европу на рубеже XIV и XV веков. Порой эти пулены были такими длиннющими, что их кончики поднимали вверх шнурками и цепочками, просто необходимыми при хождении по лестницам замков. В обувной моде всегда так — на смену острым обувным носам Средневековья пришли круглые и тупые — эпохи Ренессанса. Их даже

называли «коровья голова». Они были в фаворе в 1500–1520-е годы, а потом их заменили «медвежьи лапы» — туфли зауженной формы с продольными разрезами — в середине XVI столетия. Тогда же очень популярными стали и высокие кожаные сапоги.

Но самой курьезной обувью эпохи Возрождения были «шопены» из Венеции — род обуви на высоких котурнах до 50 см. Их носили дамы древних уличных профессий при мокрой погоде, когда вода из каналов вытекала, поднимаясь на узкие венецианские улочки.

Конец XVI века был ознаменован созданием в Европе первой обуви на наборных кожаных каблуках, равно модных среди дам и кавалеров. Век барокко благоволил к кружевам, и в моду в XVII веке вошли дамские туфли с кружевными розетками, выгодно контрастировавшие с кожаными ботфортами мушкетеров. По воле случая появились во Франции и дворянские «красные каблуки», вошедшие в употребление после того, как Людовик XIV случайно ступил в кровавую лужу при посещении бойни... Аристократы затем носили их долго, вплоть до Французской революции 1789 года. Новыми формами носов на обуви в XVII веке следует считать квадратный, «тупой» и заостренный с расширением на концах в форме «рыбьего хвоста».

Галантный XVIII век увлекался обувными пряжками, часто даже бриллиантовыми. Женскую обувь делали на «французском каблучке», то есть в форме рюмочки, и покрывали шелком в цвет платьев. Очень модными были «мюли» — туфли без пятки с заострен-

ным и загнутым кверху носиком, на манер восточных. Мужская обувь, напротив, была образцом практицизма и англomании.

Вышеупомянутая революция 1789 года не только рубила головы аристократам, но и упразднила каблуки на обуви, которые совсем вышли из моды к 1800 году. Все стали «равными» в росте и ходили по земле, как древние греки. Плоская обувь наполеоновской поры славилась узостью подошв и своими изящными носиками — сначала острыми, потом прямыми. Белый цвет доминировал в женской обуви в начале XIX века, а затем эпоха романтизма подарила моду на более яркие туфельки, очень напоминавшие современные «балетки» на завязках. Черный, желтый, синий и зеленый были в большом ходу. Их вышивали бисером и пайетками, синелью и гарусом. Всю домашнюю мужскую обувь тогда вышивали крестиком: это называлось «берлинской специализацией». Лишь в конце 1850-х, в эпоху кринолинов, каблуки снова робко вошли в употребление. Тогда же появилось и деление обуви для правой и левой ноги. Каблуки все росли, но, будучи деревянными или кожаными, никогда не поднимались до современных «высот» из-за своей конструкции и способа крепления. Вторая половина XIX века — это эпоха резиновых калош, как в женской, так и в мужской обуви, ознаменовавшая технический прогресс.

Носы также все время менялись от десятилетия к десятилетию, но женская обувь все еще не играла большой роли из-за длины юбок «в пол». Лишь с началом Первой мировой войны укоротились подолы

на платьях, и в моду вошли ботинки на шнуровках, которые стали нарочито заметными.

Курьезом мужской обуви в начале века были зимние и летние гамашы, которые носили поверх черных ботинок. Летом гамашы белили мелом! Эпоха чарльстона подарила модницам 1920-х годов туфли с перепонками, чтобы крепче держались на танцах той бурной эпохи джаза. Потом, в 1930-е годы, обувь золотого и серебряного цвета заняла центральное место из-за влияния голливудского кино. Около 1936 года в моду вошли туфли на платформе, которые царили до 1947-го. Их придумали для голливудских актеров, чтобы сравнять ростом «пары» во время съемок. Первооткрывателями платформ в XX веке стали знаменитые итальянские фирмы «Перруджия» и «Феррагамо».

Военное время заставило искать альтернативы коже, которой не было в достаточном количестве. Таким образом, в моду вошли пробковые танкетки и деревянные колодки типа «сабо». Тогда же стали впервые употреблять пластик для обувного производства.

1950-е годы знамениты туфельками на шпильках, испортившими ноги целому поколению женщин и полы во всех музеях мира. Одним из самых выдающихся обувщиков той поры был француз Роже Вивье, много работавший для Кристиана Диора.

Полеты в космос дали новые темы дизайнерам 1960-х годов. На смену шпилькам пришли низкие квадратные каблуки, обувь с прямыми носами из лаковой кожи и сапоги-чулки, которые считались в СССР предметом особого вожделения модниц, способных на многое ради обладания ими. Эпоха хиппи вновь

вернула моду на греческие сандалии и арабскую обувь «бабуши», а также на скандинавские деревянные сабо и русские сапоги «казаки», имевшие большой успех.

Так незаметно подкралась эпоха ретро в обуви: в 1970-е годы с радостью приняли платформы 1940-х годов, а потом и ретро-туфли с перепонками, как в довоенное время. Перемены в форме каблука и носа все чаще касались и мужской обуви. Здесь проявилось отчетливое деление на обувь английскую, американскую, итальянскую — очень заметное и поныне. В 1980-е годы стало очень сильным японское влияние, а в 1990-х на форме обуви сказалось все этническое многообразие. От мокасин индейцев Америки — до арабских «мюли», вошедших в обиход после кувейтского кризиса.

Сегодня ретро-обувью увлекаются многие. В Москве даже организован уникальный для России Музей обуви, который проводит тематические выставки на обувных ярмарках и выпускает календари и книги. Так что, прежде чем выкинуть на помойку уникальную обувь прошлых лет, задумайтесь: а не достойна ли она места в музее?



НАРЯДЫ ДЛЯ БАЛОВ, ДВОРЦОВ И ГАРЕМОВ

Традиции высокой моды были заложены на рубеже XIX–XX веков — именно тогда было решено делать по две коллекции в год: весенне-летние (и показывать их в январе) и осенне-зимние (для показа в августе). Но специальных недель моды, привычных нам, тогда еще не существовало. Каждый дом устраивал показы новой коллекции в своем помещении и повторял эти показы множество раз, зачастую по три раза в день для своих клиентов. При этом размер манекенщицы, на которую шилась модель, вовсе не обязательно соответствовал габаритам толстой старухи-миллионерши, которая сподобилась эту модель себе заказать и купить.

Главные требования от-кутюр сформировались в это время — в первую очередь оригинальность, новизна модели, ее ручное изготовление, отделка кружевом и вышивкой ручной работы. Это позволяло взвинчивать цены до небес — так в моделях от-кутюр

1900-х годов в отделке использовались натуральные камни, даже бриллианты, драгоценные меха, золотая и серебряная нити, редчайшие ткани. Внутренние швы моделей от-кутюр тех лет (впрочем, как и современные) так же прекрасны, как внешний вид этих нарядов. Ими можно любоваться... Это и есть один из главных секретов парижского мастерства. Все крючки и кнопки, которые используются в моделях от-кутюр, обтачаны шелком, металл не считается достаточно благородным для именитых заказчиков. На гриф Дома моды всегда наносится и порядковый номер модели, для того чтобы ее можно было записать в реестр созданных шедевров. Изначально каждая модель производилась лишь в единственном числе, но после Второй мировой войны Синдикатом высокой моды было разрешено делать по три копии — и продавать их исключительно в разных частях света, чтобы клиенты физически не могли столкнуться в одинаковых нарядах. А ведь подобный скандальный конфуз произошел как-то на Московском кинофестивале с Джинной Лоллобриджидой и Элизабет Тейлор...

Другой важнейший закон Синдиката высокой моды касается количества моделей: в каждой коллекции их должно быть не менее 60, что ставит высокую профессиональную планку для всех парвеню. Модели от-кутюр по правилам должны создаваться во Франции — это значит, руками французских или офранцузенных портных. Нельзя делать вышивку в Индии или Китае, или отшить модели за границей. Для участия в показах высокой моды надо быть членом Синдиката — теперь их осталось только 10, а в 1980-е было более 20...

Можно участвовать в виде приглашенного гостя, как когда-то Валентин Юдашкин или, например, Джанни Версаче.

Высокая мода как вид искусства была порождением монархии. Платья такого изысканного вкуса и качества, стоящие десятки тысяч долларов, нужны для балов, пышных свадеб, коронаций, приемов, которых теперь, в современном упрощенном обществе, просто и в помине нет. Поэтому с падением монархии стали умирать и дома высокой моды — за отсутствием кредитоспособной клиентуры. После Первой мировой войны аристократов временно заменили американские нувориши, потом, после Второй мировой войны, когда в моду пришел Диор, был всплеск буржуазной эйфории, Голливуд и бомонд требовали роскошных моделей. Даже Шанель вернулась из пенсионного «отпуска» в 1954 году, почувствовав востребованность... Но движение хиппи, война во Вьетнаме и 1968 год со своими студенческими революциями нанесли непоправимый ущерб высокой моде — Кристоаль Баленсиага верно сказал, что она тогда умерла.

Главной причиной медленной смерти высокой моды, начавшейся в 1970 году и агонически затянувшейся до наших дней, стало появление прет-а-порте-де-люкс. Одежду прет-а-порте-де-люкс делали те же дома, что и от-кутюрь, но гораздо дешевле, тиражируя притом свои модели десятки раз... Это, конечно, расширило клиентуру, но одновременно с этим лишило высокую моду ореола недоступности. Дело это постоянно шло на убыль, и в конце XX века сектор от-кутюрь обслуживал лишь 2000 клиентов во всем мире, притом что в каж-

дом доме работает множество портных, подмастерьев, ассистентов, дизайнеров и другого персонала, которому надо платить. Конечно, бывают исключения — в Париже сейчас существуют малюсенькие дома от-кутюр, такие как «Аделин Андре» и «Доминик Сиро», но это исключение из общего правила. В начале XXI века, особенно после 11 сентября 2001 года, ситуация еще более ухудшилась, и теперь мир высокой моды обслуживает лишь около 200 клиентов. Кто же эти дамы, которые покупают платья за 10 000 евро и более?

В первую очередь это королевские и султанские дворы Ближнего Востока — Иордании, Саудовской Аравии, Бахрейна, Арабских Эмиратов, это миллионерши из Ливана, жены султана Брунея, принцессы Марокко и другие красавицы восточного происхождения, которые носят наряды во дворцах и гаремах, вот почему мы почти никогда не видим в прессе фотографий этих платьев на клиентках после показов. А сами показы стоят невероятно дорого — до миллиона евро или более, если брать в расчет роскошные театрализованные показы у Джона Гальяно. Напрашивается вопрос: к чему это маловыгодное производство? А для рекламы домов, более всего! Ведь платье за эти крупные деньги купит себе и не всякая русская миллионерша, а вот духи, косметику, аксессуары, сумки, обувь, колготки и т. д. захотят приобрести, глядя по телевидению на показ от-кутюр, миллионы женщин на земле. Вот отчего «Шанель», «Диор», «Готье» и «Гальяно» делают свои дорогостоящие показы — ведь конкуренция огромна, а заставить покупателей полюбить ваш, именно ваш продукт очень трудно!

Клиенток домов высокой моды для примерок обычно не вызывают. В каждом доме есть манекены с точными копиями торсов их главных клиенток-кормилиц — с особенностями их фигур. Таким образом, лишь в случае огромной необходимости или сам кутюрье, или его ассистент с закройщицей вылетают на примерку в Эр-Рияд, Марракеш, Нью-Йорк или Панаму. Все расходы входят в цену платья. Самую большую прибыль приносят свадебные и бальные платья, но таких заказов все меньше...

Сегодня количество домов высокой моды в Париже колеблется между восемью и десятью — в зависимости от сезона и средств. Кутюр, конечно, не умрет, и в качестве вида искусства будет жить и дальше, но отношение к нему будет все более музейное, как, скажем, к операм эпохи барокко в наши дни.



ИСТОРИЯ ОДНОГО ВОСХИЩЕНИЯ

Бегут годы, меняются времена и люди, но вот одно верно: не угасает любовь россиян к Франции! Эта страна всегда была для России эмблемой хорошего вкуса, удивительного, почти недостижимого качества, рафинированной красоты и изящества. А Париж? Ее столица поражает и сейчас своими изысканными модными магазинами и бутиками, гармонией своих улиц, изысканной красотой своих ни с чем не сравнимых интерьеров, великолепной кухней, тонкими винами, восхитительными марками шампанского, ароматами своих прославленных духов, оправленных в драгоценные флаконы. То, что по-русски мы бы назвали «искусством жить», по-французски звучит: «L'art de vivre français».

Русский язык на протяжении последних трех веков впитал в себя немало выражений и слов, пришедших из этого совершенного французского искусства. Великий Пушкин писал: «Но панталоны, фрак, жилет — всех этих слов на русском нет!» Именно так в русский

обиход вошли слова «шарм» и «шампанское», «брегет», «колье» и «браслет». Добавим к этому «севрский фарфор», «хрусталь баккара» и многие другие термины, без которых мы с трудом можем описать роскошь русского вкуса или широкое застолье.

А любовь эта восходит к Петру Великому, посетившему Версаль и Короля-Солнце Людовика XIV еще в начале XVIII века и задавшегося целью свой двор и дворцы свои сделать под стать французским. Так в Россию пришли французские архитекторы, мода на парики, кружева, шелка, пудру и духи. Коллекции французской живописи в Эрмитаже и незабываемое шампанское «Вдова Клико», которое начали поставлять к изысканному столу Екатерины Великой еще с 1780 года.

Наполеоновские войны, а затем оккупация Парижа русской армией заставили наши народы поближе познакомиться. Так, в обиход русских вошел французский стиль «ампир», любовь к французским модам и модисткам, парижским бистро, прекрасным винам Chateau d'Yquem или Chateau Lafite. А Император Александр I лично заказывает часы у Breguet в 1814 году. На протяжении последующих десятилетий французы восхищаются красотой, изяществом и грацией русских аристократок и роскошью русского высочайшего двора, которые становятся одними из лучших заказчиков в мире люкса. Русские Императрицы заказывают в Париже свои брильянты и изумруды у Mellerio dits Meller, а русские дворянки становятся ярыми поклонницами парижской высокой моды. Лучший парфюмерный Дом Guerlain создает в 1840 году

Eau de Cologne Russe и в 1881 году Parfum Imperial Russe, парижане сражены красотой «Татарской Венеры», прекрасной Княжны Римской-Корсаковой, и заинтригованы роскошью особняка на Елисейских Полях одной бывшей москвички, Маркизы Паивы. Князь Салтыков стал первым русским клиентом у Cartier еще в 1860 году, стоит ли удивляться, что теперь у этого прославленного ювелирного дома в Москве два бутика? Великие князья Дома Романовых балуют своими расточительными заказами ювелирные фирмы Boucheron, Van Cleef & Arpels, но не забывают ни Christofle, ни Lalique.

В конце XIX века шорных дел мастер Эмиль-Морис Эрмес создает седла Hermes для Императора Николая II, а Дом багажа Louis Vuitton поставляет серию дорожных кофров для автомобиля этого же венценосца. В ту же эпоху Cognac Louis Martel становится любимым при русском дворе.

В 1909 году начинаются сезоны «Русского Балета» С.П. Дягилева, которые восхищают Париж, а затем и весь мир с вожделием ждет прославленных русских артистов, музыкантов и художников. Революция 1917 года меняет положение вещей: многие бывшие клиенты домов французского люкса по нужде становятся их сотрудниками. Парижская мода 1920-х годов требует русских портних, вышивальщиц и манекенщиц. Эту моду заводит Коко Шанель, после романа с Великим Князем Дмитрием Павловичем, познакомившим ее с московским парфюмером Эрнстом Бо, создателем великого запаха Chanel № 5. Известные русские манекенщицы работают в Домах Lanvin, Chanel,

Hermes и многих других в период между двумя войнами, а дома моды Парижа нередко используют русскую тему в своих коллекциях летом и зимой, не забывая о великолепных сибирских мехах.

В послевоенное время звездами дома Christian Dior становятся русские беженки, княжна Татьяна Кропоткина и великолепная Алла Ильчун, введшая в моду раскосую подводку глаз. В 1959 году Christian Dior впервые показывает свою коллекцию в СССР, а в 1967 году в Москве проходит первое дефиле Chanel. В 1960-е годы в Париже у Potel et Chabot обедают Никита Хрущев, Юрий Гагарин, позднее – Михаил Горбачев. В 1976 году великолепный Ив Сен-Лоран создает свою незабываемую русскую коллекцию, которой восхищается весь мир. Ведь очарование костюмами сказочной России остается до нынешнего времени одной из великих энигм парижской моды.

Сегодня все знаменитые создатели французского люкса представляют свои творения на строгий суд состоятельной русской клиентуры, которая, как и встарь, любит парижский шик, жалуется на него и старается равняться на него во всем. Восхищение живо, и любовь не прошла.



МУЖСКОЙ КОСТЮМ

МУЖСКИЕ КОСТЮМЫ СТАРОГО РЕЖИМА

«Павел Афанасьевич чрезвычайно побледнел, торопливо снял шлагфрок, надел кафтан рыжего цвета с стразовыми большими пуговицами и намотал на шею галстук».

И.С. Тургенев. Три портрета.

Как бы ни показалось странным слышать это сегодня, но мужская деловая одежда остается до настоящего времени самой консервативной частью человеческого гардероба. Родившаяся еще «при старом режиме» как форма вызова обществу и его морали, сегодня деловая мужская одежда кажется нам почти униформой и необходимой визитной карточкой каждого бизнесмена.

Движущая сила современного капиталистического общества — частные предприниматели или бизнесмены — в выборе повседневной одежды для работы необычайно несовременны. Темные, однотонные цвета,

шерстяные ткани, скупость и строгость кроя костюма сегодняшнего купца или коммивояжера берут свои истоки лет 250 тому назад. Начало современной мужской одежде было положено в изнеженную эпоху царственного рококо, когда в Европе с упоением впервые пили чай, разъезжали в каретах, танцевали менуэты, упивались Моцартом и страстно целовались в розовых альковках. Именно в эту, воспетую кистью Буше эпоху дамы и кавалеры более всего походили внешне на невинные севрские статуэтки в пудре и парче, а морально должны были бы тотчас же низвергнуться в преисподнюю. Итак, восхищаясь из окна рокайльного салона чинной перспективой французского партерного парка, слушая клавесин и почитывая «Манон Леско», те дамы и господа все же думали и о практической стороне своих нарядов. Разумеется, Версальский двор Людовика XV соблюдал в платье строгий придворный этикет, которому следовали все в свете. Богинями красоты и изящества были признаны пикантные любовницы любвеобильного короля — маркиза де Помпадур или графиня дю Барри.

Так как самодержавие старого режима XVIII столетия было по большей части женским — именно женская мода доминировала во всем над мужским. Австро-венгерская императрица Мария-Терезия или русская государыня Елизавета Петровна управлялись лихо не только в своих покоях, но и на всей территории их громадных империй. Именно поэтому, следуя неоспоримому диктату женской моды, кавалеры XVIII века были вынуждены включить в свой гардероб такие, казалось бы, женственные предметы, как парики

и каблуки, кружева и мушки, помада и пудра, золотое шитье или шелковые чулки! Это никак, впрочем, не повлияло ни на уровень деторождаемости, ни на количество войн, ведшихся в ту пору. И войны, и оргии велись в кружевах. Каким же был кавалер эпохи Людовика XV? Следуя женской моде и диктату стиля Рококо, в первую очередь он ценил талию. Повседневный светский французский костюм состоял из кафтана, камзола и панталон, к которым прилагались чулки, рубашка с галстуком Лавальер, туфли на красном каблуке и белый пудренный парик из шерсти яка. От холода — меховая муфта, для защиты чести — шпага наперевес и треугольная шляпа подмышкой. Таков герой «Опасных связей».

Пока французские аристократы плавно гуляли по придворным садам, попивая шампанское в зеленых боскетах в окружении изысканного общества, английские — уже поняли необходимость трансформации мужского гардероба. И хотя числом своих главных элементов французские наряды и напоминали современные — с классическим пиджаком, жилетом и брюками, их внешнему оформлению было до этого очень далеко. Несколько факторов повлияло на перемены. Один из первых — английский и особенно шотландский климат, так разительно отличающийся от климата континентальной Европой. Дожди и туманы, снег и ветер требовали теплой и практичной одежды даже для рафинированных аристократов, и, пока парижане сочиняли новые фижмы и парики бледнолицым красавицам, англичане втихомолку видоизменяли мужские наряды. А так как замки французского Прованса уж ни-

как не походят на поместья Йоркшира, то и костюмы, которые носили их «властелины», стали невероятно разниться. Так, например, английские дворяне первыми стали пользоваться шубами мехом наружу.

На портрете 1746 года кисти сэра Джошуа Рейнольдса изображен капитан фрегата, храбрый мореплавателю Джон Гамильтон. Его волчья шуба, возможно купленная в России или Венгрии — символ дальних странствий. Его жилет — «доломан», так же, как и шапка «ток» — предметы, заимствованные из формы венгерских же гусаров. На другом полотне того же прославленного живописца мы видим другого знатного англичанина — Уильяма, пятого Лорда Байрона. Обыкновенно этот портрет датируется 1749 годом и изображает дедушку великого английского поэта Байрона. Морской капитан, он плывал от Чили до Гвинеи и опубликовал даже книгу о своих морских приключениях! На портрете мы находим его в новом английском спортивном костюме. Он одет в темно-синий шерстяной спортивно-охотничий редингот, и нам виден отложной бархатный воротник и короткий красный жилет. Его короткая, слегка подвитая щипцами прическа без парика и пудры показывает английское стремление морского путешественника к простоте и удобству, а треуголка «Кевенхуллер», темные тона костюма и простота пуговиц — лишь подчеркивают его обыденность. Подобная одежда дворянина, стремившегося к внешнему комфорту, была в центре внимания романиста Фрэнсиса Ковентри, опубликовавшего книгу «Маленький Помпи» в 1751 году. Герой сего произведения покупает себе «всевозможные

рединготы для верховой езды, шляпу Кевенхуллер, сапоги жокея и кучерский хлыстик». Само слово «редингот», которое пришло в русский язык из французского (*redingote*), этимологически восходит к *riding coat* — то есть пальто для верховой езды. Так, еще в 1740-е годы, английские дворяне первыми в мире стали упрощать и модифицировать важнейшие элементы мужского костюма.

Следующие изменения были связаны с другой типичной английской страстью — страстью к путешествиям из любопытства. Особенно часто, начиная с 1750-х годов, молодые английские аристократы стали колесить по Европе, совершая свой традиционный «гранд тур». Одним из их излюбленных конечных пунктов была красавица Италия, где полным ходом шли уже раскопки древнеримских городов — Помпей и Геркуланума. Так как путешествовали в сопровождении одного или двух верных лакеев в каретах, то одежда должна была быть немаркой и удобной для сидения. И в те годы, когда французские маркизы как павлины распускали фижмообразные полы своих камзолов, англичане-путешественники держались более прямого силуэта. Практически каждый мало-мальски себя уважающий британский аристократ, прибыв в Рим, стремился заказать искусный портрет работы знаменитого светского художника Помпео Батони. Непревзойденная звезда римской портретной живописи середины XVIII века, отец двенадцати детей, Помпео Батони написал несколько дюжин портретов элегантных англичан, пожелавших заплатить большие деньги за увековечивание своей личности. На портрете

1758 года изображен Уильям Фермор, один из таких любопытствующих путешественников, одетый в зимнюю венецианскую красную бархатную шубу, подбитую куньим мехом. В его внешнем виде и манере держаться уже очень много от занятого человека. Прямая осанка, деловое письмо в руке, отсутствие не только парика, но и пудры на лице говорят о переменах, которым англичане подверглись в те годы. Портреты эти, подобно снимкам нашего времени, заказывались и отправлялись почтой родителям путешественников в качестве дорожного сувенира. Впрочем, уважающие себя европейские бизнесмены и сейчас часто заказывают у дорогих художников свои портреты для украшения элегантных стен просторных своих бюро.

Для сравнения взглянем на портрет работы того же Батони, который представляет итальянца Гаэтано Сфорца-Цезарини, Герцога Сеньи. Писанный в 1768 году и хранящийся сейчас в Национальной галерее Мельбурна, в Австралии, портрет показывает нам, насколько в выборе костюма итальянские аристократы отставали от английских. Шитый серебром муаровый кафтан и камзол более соответствуют «старорежимной» версальской моде, нежели упрощенной английской. Его узко пригнанный пудренный парик, чисто выбритое сытое лицо, напмаженные губы и дорогая шпага кавалера указывают нам о заботе хозяина и престиже комильфо. И его изящно поданное письмо в руке более походит на любовную записку, чем на деловую корреспонденцию.

Не только путешествия, но и страсть к придворной охоте обуревала новое поколение британских помещи-

ков. Специально сшитые для этой цели костюмы, более устойчивая и удобная обувь, и в частности сапоги, стали необходимыми условиями охотничьей жизни. Хотя цвета охотничьего платья и не всегда соответствовали расцветкам окружающей их растительности, но вид их, и особенно застёжки, были более удобными.

На другом портрете работы неутомимого Батони, изображающем англичанина барона Томаса Дундаса в Риме в 1764 году, мы находим этого аристократа в приспособленном для прогулок по Италии охотничьем костюме из легкой шерсти вермийонового цвета. Путешествие по Европе было и сейчас остается необходимым элементом общего культурного образования породистого человека. А портреты Батони могли быть сравнимы по популярности лишь с пастелями венецианской художницы Розальбы Карьеры. Особенно сегодня нам интересен фон и окружение вышеуказанного портрета, хранящегося в одном из американских собраний. В руках у барона — трость путешественника, у ног — любимая охотничья собака, пьющая воду из древнеримского фонтана, украшенного скульптурой прилегшей в утомленной негой позе Ариадны на острове Наксос, до наших дней сохранившейся в музее Ватикана.

Все эти значительные перемены и упрощение мужского туалета, необходимые для путешествий за границей в 1760-е годы, к 1770-м годам стали нормой и на Альбионе. Важным подтверждением этого может служить портрет работы гениального английского художника Томаса Гейнсборо, хранящийся в Институте искусства в Детройте, в США. На нем изобра-

жен знатный Ричард Нассау де Зайлестейн на фоне собственного английского полудикого парка рядом с верной охотничьей собакой. Перед нами мужчина, одетый в почти современный костюм-тройку. Конечно, короткие панталоны, покрой жилета и полы редингота говорят о 70-х годах XVIII века. Но простота линии, отсутствие какой бы то ни было лишней отделки указывают на полную победу английского вкуса. Подобный же костюм, уже очень часто встречаемый в Англии тех лет, мы находим и в овальном портрете Томаса Линлея Старшего, жившего в 1733–1795 годы, написанном тем же талантливым Гейнсборо. Перед нами — музыкант, игравший в Лондоне и Бате. Он в летнем льняном блошиного цвета костюме, и лишь взбученный парик его из шерсти яка указывает на линию моды именно около 1775 года.

Возможно, наиболее странным покажутся нам занятия спортом тех лет. Мужчин XVIII века увлекали охота, лошади и женщины, физической культурой как таковой они занимались мало. Даже принимать ванны они начали, к примеру, во Франции, лишь в 1780-е годы, подражая турецким забавам графини дю Барри. Одним из дозволенных и почитаемых занятий спортом в XVIII веке был бадминтон, или «волан», как тогда его называли. На портрете работы американского наивного живописца Уильяма Уильямса 1775 года изображен помещик и «спортсмен» Стефан Кроссфильд. Одетый в зеленый полуспортивный, полуохотничий кафтан с большими пуговицами, он держит в руках волан и ракетку. Его черный галстук говорит нам о правильности жизни этого пуританина.

Все же англичане всегда бежали впереди моды. Революционная простота английского уездного костюма видна уже в портрете друга философа Жан-Жака Руссо — сэра Брука Бусби, написанного в 1781 году англичанином Джозефом Райтом. Прилежший на опушке леса с книгой Руссо, романтический литератор одет в плотно облегающий костюм из светло-коричневого шелкового репса. Его двубортный жилет с обтяжными пуговицами, лайковые перчатки, широкополая фетровая шляпа, туфли с пряжками а-ля граф д'Артуа говорят о внешней простоте и элегантности облика. Портрет этот хранится в Тейт галерее в Лондоне.

В последние годы накануне Великой французской революции 1789 года даже и парижские изысканные франты были вынуждены признать себя побежденными и согласиться носить английский костюм делового человека. Таким мы видим известного аристократа на портрете работы Жозефа-Сиффреда Дюплесси, хранящемся в музее Почетного Легиона в Сан-Франциско. Утянутый в черный тафтяной костюм господин с пером в руке, очевидно, очень занят делами. Его вид напоминает нам нотариуса или адвоката. Бюро его стильно и изящно, и лишь широкий пудренный парик эпохи Марии Антуанетты говорит нам об устойчивости моды эпохи абсолютизма во Франции.

Революция 1789 года проложила дорогу новому буржуазному человеку и очертила силуэты моды начала XIX века.

Он впервые возник в Англии в Викторианскую эпоху XIX века. Его истоки следует искать в клубной одежде английских аристократов, которые стали украшать в 1860-е годы свои цветные «клубные» пиджаки золотыми и серебряными пуговицами с изображениями британской короны, или девиза Ордена Подвязки, или просто своим семейным гербом.

Поначалу воспринятый как символ кичливости аристократов, затем блейзер постепенно перешел в повседневный обиход. Особенно популярными стали синие и серые блейзеры, и на них значительное влияние оказали формы офицеров флота, а затем и гражданской авиации. Блейзеры особенно распространились в 1920-е годы, когда стали почти что униформой для миллионеров. Их популяризации способствовали фильмы тех лет, и в Западной Европе в них часто снимались популярные тогда актеры немого кино — серб Иван Петрович и русский Владимир Гайдаров. В США Голливуд также способствовал большой популяризации блейзеров, которые часто носил Дуглас Фербенкс.

Отличительной особенностью хорошего настоящего блейзера является знак, монограмма или герб, вышитый рельефом золотой крученой кипрской нитью на левом грудном кармане. И, конечно, качество пуговиц.

Чаще всего носят двубортные блейзеры с шестью большими и шестью маленькими пуговицами по три на рукаве. Светские люди заказывают их порой с соб-

ственной монограммой, а иные — с фамильным гербом, если таковой, конечно, в их роду существовал. Носят как вышеуказанные расцветки, так порой и лиловые, зеленые, коричневые тона, и особенно хорошо блейзеры смотрятся со светлыми брюками, так как блейзеры с брюками в тон считаются «моветоном» и носятся лишь стюардами на борту авиалиний.



ШАЛЬНЫЕ ШАЛИ

С ними всегда ассоциируются тепло и уют, удобство и прочность, комфорт и экзотика. Как много понятий и свойств может включить в себя одна шаль! Верная и неизменная спутница мужчин и женщин, символ Индии и Франции, Англии и России, уникальное явление материальной культуры, восторг для глаза, эдем для осязания. Вечные, как мир, шали, спутницы костюмов древнейших цивилизаций мира – Древней Индии и Вавилонского царства – издревле были частью мужского и женского костюма стран Междуречья.

И если Азия испокон веков понимала весь процесс производства шалей, то Европа открыла его для себя сравнительно поздно. Начало эры «шалевое сумасшествия» относится к 1799 году – к египетскому походу императора Наполеона, когда большие партии этих великолепных аксессуаров превосходного качества, кашмирского производства, сделанных умелыми мужскими руками, пришли во Францию. Это как раз был период любования античностью в моде, и пласти-

ческие качества тонкого цветного кашемира были по достоинству оценены модницами. Наполеоновская мода требовала от дам обнажения — прозрачные муслиновые платья не грели вовсе, и теплые индийские шали, словно чудодейственный эликсир, спасли от воспаления легких не одну сотню жертв моды. Любимыми цветами шалей были белый, черный, шафрановый и кошенилевый, с каймой разного узора. Кроме популярных кашмирских «огурцов», модными в 1800-е годы были и греческие орнаменты. Цены на шали были тогда заоблачными, и иметь три-четыре шали могли себе позволить лишь очень обеспеченные кокетки. Цены на большие прямоугольные шали приравнивались к хорошему рысаку или карете! А так как экспорт их в Европу был делом долгим и трудным, то поначалу фабрика во французском городе Лионе, а потом фабрика в шотландском городе Пейзли начали делать более дешевые европейские версии шалей, имитировавшие индийские. Они стали знамениты в эпоху романтизма, то есть 1820–1840-е годы. Эти замечательные произведения ткачества отличали разнообразие рисунков, расцветок, тонкость и выдумка в узорах. Ими также драпировали модные тогда тюрбаны, шили чехлы на диванные подушки и делали халаты и покрывала на кровати. Даже износившиеся, продырявленные шали шли в ход. Мужчины тоже шали ценили. Их приверженцами были Байрон, Готье, Стендаль, граф Гурьев, Мицкевич и многие другие денди той замечательной эпохи.

Не отставала и Россия. Главными производителями шалей стали крепостные фабрики помещицы На-

дежды Мерлиной и офицера Колокольцова, которые выпускали превосходные образцы небывалого и невиданного в Европе качества. Их особенностью была двусторонность — то есть нитки с обеих сторон были заложены так, что концы не вихрились, в отличие от шалей французского и шотландского производства. Мерлинские шали были не только очень тонки по нюансировке цвета и рисунку, но и монтировались вручную. Тонкая кайма их пришивалась иголкой, так как ткалась отдельно, а связующая «тесемка» в мелкий горошек придает неувядающую прелесть таким шалям.

Справедливости ради отмечу, что крепостные девушки слепли, работая над ними, и тогда им давали вольную. Но, чтобы не обижать русских помещиц-крепостниц, напомним, что слепли от тонкой ручной работы и вольные венецианские и французские кружевницы. Электрического освещения тогда не было, и когда смеркалось, работали при лучинушке и свечах. А при тонкой работе в сумерках глаза портятся. Самая большая коллекция таких подписных мерлинских и колокольцовских шалей хранится в текстильном отделе Государственного исторического музея в Москве, где собрано все «от Петра до метра». Там их иногда показывают во время лекций в фондах, которые регулярно, дабы пополнить баланс, организуют сотрудницы этого уважаемого государственного учреждения. Тогда шали, по словам очевидцев, дают потрогать и показывают с лица и изнанки. Другая большая коллекция лежит в Эрмитаже, в Петербурге, тоже в текстильном отделе, доступ туда ох как сложен, а выставок шалей с советской поры, кажется, не устраивали,

как нет и серьезных изданий, посвященных русским шалям и биографиям их изготовителей.

Рисунки мерлинских шалей в России брали из берлинского и венского фарфора, что придает им тонкую и изысканную графичность. В прошлом было модно собирать русские шали крепостной работы, и крупную их коллекцию имела знаменитая писательница, любимица Николая II Надежда Тэффи. Но, судя по ее воспоминаниям, коллекция пропала при большевиках и куда-то затерялась в годы лихолетия. Другую большую коллекцию имела эстрадная певица Клавдия Шульженко, и о судьбе этой коллекции тоже мало что известно. В Харькове теперь открыт музей Клавдии Шульженко, но там этих шалей я не видел.

В 1850–1870-е годы шали вновь вошли в большую моду. Но их стали делать квадратными с черным ромбом в середине. Так как мода становилась более демократичной, появились набивные имитации шалей, которые пользовались большим успехом у буржуазии. В 1870-е годы из шалей было сшито очень много верхней одежды, забытой теперь: визитов, доломанов, ротонд и манто — они хорошо драпировались и великолепно сочетались с яркими платьями на турнюрах, модных в ту эпоху.

Последний всплеск моды на шали приходится на 1910-е годы. Вспомните «ложноклассическую шаль» Анны Ахматовой! Однако модницы бэль-эпок стали предпочитать шелковые и тюлевые шарфы и шали кашемировым. Теперешний интерес к шалям в России вызван успехом этнического направления в моде, а также выходом в свет двух интересных книг. Первая

книга о шалих написана исследовательницами моды и костюма Ольгой Поликарповой и Мариной Колевой и детально отслеживает не только технологию производства в районе Кашмира, но и виды окраски, темы орнаментов, размеры и смысловое наполнение каждой шали. Вторая книга — блестяще иллюстрированный том «Махараджи». Это роскошное издание повествует не только о стиле жизни индийских владык, их дворцах, серебре и золоте, но и о костюме, где обязательно присутствуют шали.

Уверен, что магические и целебные свойства шалей будут высоко оценены и последующими поколениями, а их эстетические качества сделают их навеки достоянием ведущих музейных собраний мира.



ЧУЛОЧНОЕ ЦАРСТВО

С началом XXI века уходят в небытие многие мужские и женские аксессуары прошлого — одни за ненужностью, другие — из-за дороговизны изготовления, третьи — из-за непрактичности... Женские чулки, ушедшие безвозвратно в прошлое, я бы отнес к последней категории — ведь их смерть началась уже в 1960-е годы, когда появились колготки!

А чулки возникли вместе с христианством, две тысячи лет тому назад, и бытовали в Византии. Их делали цветными — шерстяными и шелковыми, и вязали на спицах. В коптских раскопках на севере Египта они встречаются и узорчатые. Из Константинополя в раннее Средневековье чулки распространились и на варварскую Европу. Были чулки в повсеместном употреблении, а не привилегией аристократии. Конечно, они очень сильно варьировались в плотности и цвете — но абсолютно все мужчины в Средние века носили чулки и подвязывали их шнурками к низким поясам, которыми заканчивались баски их нижних

курточек. О машинном производстве тогда не знали и вязали вручную. Особенно характерной была мода XIV–XV веков носить чулки двух разных цветов, что называлось «ми-парти». Это увлечение очень распространилось в Италии эпохи Ренессанса. Английский орден Подвязки родился 23 апреля 1348 года, прямо на балу короля Эдуарда III, когда во время танцев на пол упала расшитая синяя подвязка графини Солсбери, что вызвало много смеха среди приглашенных. Во избежание конфуза, король поднял ее и надел ее на свой рукав со словами: «Позор тому, кто плохо об этом подумает!»

Считается что первую чулочную машину изобрели в Англии в конце XVI века, и ее автором был магистр философии Вильям Ли. Судя по портретам эпохи королевы Елизаветы Тюдор, чулки были шелковыми, плотными и всегда цветными. Особенно шикарными и дорогими были те, что вышивались по щиколотке золотыми или серебряными нитками. Декадентский король Франции Генрих III отдавал предпочтение шелковым розовым чулкам, но ни о каком телесном цвете тогда не слыхивали. Дамы непременно пользовались подвязками, и они богато вышивались, были мягкими и пикантными. Париж уже в начале XVII века стал столицей люкса и Меккой модников и модниц многих стран. И если женские чулки были всегда таинственно скрыты под длинными нижними юбками, то мужские, напротив, были на виду. Например, французский Король-Солнце Людовик XIV очень жаловал красные шелковые мужские чулки, которые носил с ботинками на высоком красном же каблуке,

но был очень недоволен формой своей икры. Для исправления положения ему были созданы овальные подушечки из ваты и шелка, которые завязывались на голый ногу под чулком — для придания более элегантного силуэта ноге.

Мода на нежные цвета чулок пришла лишь в XVIII веке. Мужчины стали носить белые чулки с кюлотами, а дамы — различных нежных пастельных оттенков — сиреневые, лазоревые, цвета кузнечика и «цвета бедра испуганной нимфы». К тому же появились кружевные вставки на щиколотках и стрелочки. Особенно элегантные чулки были у маркизы де Помпадур и у графини дю Барри, самых пикантных дам Франции в эпоху рококо.

Французская революция ознаменовала крупные перемены в моде, и появился спрос на полосатые, народные чулки из хлопка и шерсти. Все же в старину дамские чулки никогда выше колена не поднимались, а дальше шла сплошная пикантность!

Подвязки галантного века вышивались целыми фразами и девизами. Вот некоторые из них: «Если вы поднялись так высоко, вы можете подняться еще выше!». Или: «Хороший охотник, — вышито на правой подвязке, — знает, где живут зайчики!» — заканчивается на левой! Пикантность во всем!

В эпоху Наполеона, когда дамские платья стали белыми, муслиновыми и полупрозрачными, появились первые шелковые комбинезоны из трико телесного цвета, позаимствованные в цирке. Викторианская мода подарила дамам пышные нижние панталоны до колена, что изменило отношение к чулкам, и они

стали более пуританскими и менее прозрачными. Подвязки порой вышивались бисером, на них ставились памятные даты. Но особенно часто подвязки отделялись кружевом. Первые резинки из каучука появились в 1840-е годы, до этого пользовались спиралевидными медными пружинками, которые вшивались в сафьяновые кулиски. Отец Коко Шанель был торговцем носками и чулками вразнос на рынках.

В конце XIX века в моде вновь пастельные «неврастенические» тона, и чулки опять, как и в XVIII веке, стали делать цветными. Перелом произошел в эпоху дягилевских Русских сезонов, когда в 1910-е годы в моду вошли яркие краски — стали сочетать цвет туфель с чулками, например лиловые шелковые туфли и чулки в тон, оранжевые туфли и чулки. Синие чулки считались участью скучных и ученых дам, черных вдов или кокоток...

В то же время стали появляться первые грации с резиновыми штрипками для высоких чулок, особенно это стало модно после Первой мировой войны, когда оголились ноги и в моду вошел загар и шелковые фильдеперсовые телесного цвета чулки, которые ввели в обиход знаменитые кабаретные артистки, венгерки сестры Долли. Тогда же модными стали и чулки в сеточку. Очень известны чулки в сеточку с оригинальными подвязками у американской кинодивы эпохи Великой депрессии — Мэй Уэст. На правой и весьма высоко расположенной подвязке у актрисы было вышито слово «Christmas», а на левой — «New Year». Выходя на сцену в темной вышитой грации она предлагала публике «не забыть заглянуть к ней между двумя праздниками».

В СССР обладание шелковыми чулками в эпоху сталинской диктатуры считалось привилегией очень немногих — из-за их цены и непрочности. Чулки постоянно надо было штопать на стаканах или деревянных грибах, поднимать петли, следить, чтобы шов сзади был ровно расположен. Проблеме с дамскими чулками в СССР посвящены в Голливуде даже два фильма, оба из которых теперь продаются в Москве на DVD. Это «Ниночка» с Гретой Гарбо и «Шелковые чулки» с Сид Чарис в главных ролях. Оба фильма — замечательно смешные и полезны для всеобщего обозрения. В жизни все было гораздо печальнее: кухню моей мамы расстреляли за то, что она в 1930-е годы получила из Нью-Йорка бандероль с шелковыми чулками... Связь с заграницей, дело не шуточное!

В 1938 году стали носить первые нейлоновые чулки, но вскоре началась война, и их можно было достать только на черном рынке. Дамы красили ноги чайной заваркой и рисовали карандашом для бровей шов сзади. Голь на выдумки хитра! После войны чулкам — капроновым и нейлоновым, со швом и без шва, — которые, хотя и были очень изящными и крепкими (известны даже случаи удушения женскими нейлоновыми чулками), пришел конец.

Американские колготки, противозачаточная таблетка и мини-юбка, появившиеся почти одновременно, стали смертным приговором чулкам — о них стали постепенно забывать. В наше время есть много имитаций чулок с резинками из эластичного кружева, что очень пикантно в некоторых ситуациях. Но былого расцвета чулок уж больше не будет.



ИЗНАНКА МОДЫ

Мода «от-кутю», как и шампанское, бывает исключительно французского происхождения, это знают все в Париже. И правда — высокое портновское шитье родилось во Франции, родине большинства предметов роскоши. Во Франции знают (или — оговорюсь — по крайней мере раньше знали), что такое качество... Ведь Париж твердо усвоил правило: не обязательно быть чем-то, можно казаться — и это тоже искусство.

Мода получила такое распространение именно во Франции благодаря роскоши дворов Людовиков, благодаря неувядающей прелести Версаля. Королевская власть так много внимания уделяла внешним аспектам своей изысканной жизни, что авторитет Франции в этом вопросе был выше всех европейских стран и стал непоколебим, как бы это ни злило и англичан, и итальянцев.

Родоначальницей высокого шитья следует считать француженку Розу Бертен, модистку и портниху королевы Марии Антуанетты, которая пристально

занималась королевским гардеробом и имела при себе в 1780-е годы шестьдесят портних. Заказчиками были королева и двор. Истинным Домом моды предприятие Розы Бертен еще не было, но предвосхитило многое.

При Наполеоне выделялись два декоратора — Персье и Фонтейн. Они были мэтрами интерьерного жанра, но задали тон и в моде. Вот отчего для императорских костюмов понадобились новые модные идеи, которые в 1800-е годы разрабатывал французский художник Изабэ — сегодня мы бы назвали его модельером. Но все же по-прежнему это еще не было рождением Дома моды.

В эпоху романтизма появились конфекционеры, которые брали заказы и малыми силами создавали ателье мод. Их хозяйками часто были дамы...

В конце 1840-х годов в Париж из Англии приехал молодой и амбициозный человек Чарлз Фредерик Уорт, который в Лондоне работал в магазине шерстяных тканей, а в Париже стал приказчиком в магазине шелков «Гаделин». Там он познакомился с молоденькой аппетитной продавщицей Мари, на которой женился. Кто бы мог предположить, что этот союз даст жизнь всем современным домам моды! Чарлз Уорт в целях рекламы шелковых материй, которыми торговал вверенный ему магазин, стал изобретать платья для супруги. Его старания были замечены — в особенности когда Мари в этих нарядах прохаживалась по торговому залу. Покупательницы спрашивали, чей фасон, — и дело пошло. Чарлз Уорт объединился со шведским художником Бобергом, и они в складчину

открыли первый в истории Дом высокой моды «Уорт-Боберг».

Заказчицы были в восторге от идеи талантливого англичанина, о нем заговорили. В один прекрасный день в ателье Уорта постучалась крайне влиятельная особа, супруга посла Австро-Венгрии при дворе Наполеона III, принцесса Полин де Меттерних. Она собиралась на бал во дворец Тюильри, ей срочно нужно было новое платье — и Уорт пришел на выручку. Он создал шедевр из тюля, украшенного букетиками фиалок. Принцесса де Меттерних отправилась в карете на бал — а там, на лестнице дворца, ее встретила пристально следившая за капризами парижской моды императрица Евгения де Монтихо, испанка по рождению, но с английским воспитанием. Императрица сразу оценила новый фасон и по-женски спросила супругу посланника: «Принцесса, откуда такое платье?» Меттерних ответила, что это последняя модель от Уорта, англичанина, который шьет в Париже. Недолго думая, императрица сказала: «Передайте этому Уорту, что завтра утром я жду его во дворце!» Так Уорт стал поставщиком двора, а высокая мода обрела год рождения — 1857-й. Императрица засыпала обезумевшего от счастья и славы портного заказами, за ней потянулся и весь ее роскошный двор. Уорт задал тон в этом нелегком деле — шить хорошо и чисто, не повторяться в моделях и брать за свое искусство много. Успеху Уорта не помешали ни Парижская коммуна, ни свержение Наполеона III в 1870 году, ни то, что его любимая и лучшая клиентка, императрица Евгения, удалилась в изгнание в Лондон.

У Уорта сразу появились конкуренты и имитаторы. Крупнейшим из них был в 1860-е годы Дом «Пинга» — он даже переплюнул Уорта в качестве материалов, которыми пользовался для создания своих моделей. Они сохранялись лучше, чем модели Уорта, так как последний часто предпочитал дорогой и тончайший шелк, который со временем рассыпался в пыль...

За «Пинга» последовали «Редферн», «Пакен», «Дусе», «Ланвен», «Дрекколь» и другие. На рубеже XIX–XX веков в Париже насчитывалось уже около двух десятков домов от-кутюр.



ВОЛОСЫ ДЫБОМ

Много веков подряд человечество, населявшее нашу благословенную землю, было недовольно своими волосами. Их длиной, цветом, формой или объемом — словом, всем! Известна аксиома — блондинки мечтают быть брюнетками и наоборот, а кудрявые хотели бы иметь прямые волосы и никак иначе. В общем, довольных мало. До того как в XX веке достижения химии позволили перекрашивать и выпрямлять волосы, выходом из положения были парики. И надо сказать, эти сооружения, трансформирующие вмиг внешность человека, стары, как мир.

Наши исторические знания позволяют объявить родиной париков Древний Египет. И мода на них была повальная! В зависимости от финансового и кастового положения, их шили из тростника или натуральных волос, а форма менялась от царства к царству. В Древнем царстве их делали наподобие каре 1960-х годов, потом, 2000 лет спустя, прическа на париках стала заметно длиннее и представляла собой

множество косичек. (Нечто подобное мы видим на головах растаманов.) Это было уже в эпоху Нового царства, ближе к римскому завоеванию. Основной цвет париков был черный, но среди аристократов, если верить изображениям на троне Тутанхамона, встречались и крашенные в бирюзовый цвет парики, и золотые! При раскопках древнеегипетских могил их было найдено немало, часть представлена в экспозиции Британского музея в Лондоне, но особенно славится своей великолепной коллекцией париков того времени Каирский музей. Судя по документам, египтяне брились наголо, борясь с насекомыми, болезнями, а заодно парики играли роль шляп в том жарком климате. Их украшали золотыми колечками, диадемами и скарабеями, змейками и бисером — парики того времени служили своего рода символом государственности и единения нации.

В Древнем Риме мода на парики и шиньоны была очень распространена среди патрицианок I века новой эры. Мода на высокие и подвитые прически так часто менялась, что скульпторы буквально не успевали ваять портреты именитых заказчиц. Решение было найдено, и притом очень оригинальное. Делались скульптурные портреты... со съёмными париками! Таковые сохранились в некоторых американских музеях и в Вене. То есть на одну и ту же мраморную голову можно было, в зависимости от моды или настроения, надеть тот или иной, тоже мраморный парик. Римлянки были в большинстве своем брюнетками, это видно на помпейских фресках. Блондинки же были в большом почете. Так началась мода на экспорт свет-

лых кос с севера Европы для парикмахерских нужд — этим особенно часто пользовались гетеры.

Христианский мир объявил демонстрацию причесок у замужних женщин срамом, и поэтому о прическах времен Византийского царства и средневековой Европы судить трудно — их прятали под вуалями и драпировками. Интерес к женским парикам и шиньонам вернулся лишь в эпоху Ренессанса, и было это в Англии. Знаменитая своими морскими победами, страстью к охоте и девственностью, королева Елизавета I очень рано, по странности, стала лысеть. Многие подозревали в ней чуть не гермафродита, и злые языки говорили о ней как о кастрированном юноше, так как, судя по портретам, Елизавета была безгрудой. Как бы то ни было, рано потеряв свою рыжую вьющуюся шевелюру, королева Елизавета первой из европейских монархов стала заказывать себе парики — рыжеволосые и с довольно короткой стрижкой. После ее кончины в королевском гардеробе, кроме огромного количества великолепных и богатейших, ни с чем не сравнимых платьев нашлось более 200 париков!

В XVII веке первенство по производству париков перешло к Франции. Король Людовик XIII ввел в моду длинные волосы для мужчин, так как был женственен от рождения, и постепенно ношение париков, особенно среди лысых придворных, стало правилом этикета в 1630-е годы. Такие парики делали из натуральных волос, и мужчины старались подбирать их в тон бороды и усов.

Следующий король Франции, Людовик XIV, прозванный «Король-Солнце», продолжил отцовскую

традицию. Он, как и отец, рано облысел, тем более никогда в жизни не мылся, боясь воды, и ввел в моду 1660-х годов алонжевые, то есть удлиненные и завитые, разделенные на три части парики. Сначала они были цвета шатен, постарев, он перешел к седым парикам, и тут в употребление вошла китайская рисовая пудра, а также светлая и длинная шерсть яка — алтайского буйвола, из которого изготавливались парики седого оттенка. Ухаживать за громоздкими париками было трудно. Такие парики стали прибежищем для насекомых, и даже мышей. Дело в том, что для закрепления пудры на поверхности париков их часто обмазывали салом, и смесь жира с мукой полюбились мышкам, которые грызли такие парики с превеликим удовольствием и даже вили в них гнезда для потомства!

После смерти Людовика XIV в 1715 году интерес к большим алонжевым парикам постепенно угасает, их сменяют более короткие парики с хвостиком — «катоганом», или косичкой, пик популярности которых среди мужчин приходится на 1740–1770-е годы. Эпоха рококо ввела моду на маленькие мужские и женские головки, под стать мейсенскому или севрскому фарфору тех лет. Волосы расчесывали на пряди (тупеи), и отсюда в России появилось название «тупейный художник». Слово «парикмахер», бытующее в русском языке и поныне, — немецкого происхождения и обозначает «изготовитель париков».

Во второй половине XVIII века стали входить в моду и женские парики. Поначалу небольшие, потом все более высокие и величественные, и, наконец, в 1770-е годы они стали целыми башнеобразными со-

оружениями. Парикмахеры, заботясь о своих клиентках, причесывали и украшали цветами и жемчужными сотуарами парики, стоя на лесенках. Дамы порой не разбирали подобные громоздкие прически по неделям и более. Спали такие жертвы моды, сидя в вольтеровских креслах, и вставляли в парики ажурные блохоловки с медовыми капельками внутри — для массового отлова назойливых обитателей сего зверинца. Известны прически в виде парусника «Бель пуль», в виде сада с фонтаном, в виде перистых облаков с купидонами — фантазиям преград не было. Знаменитым парикмахером и изобретателем подобных эксцентричных причесок был Леонар — любимый мастер королевы Марии Антуанетты.

Даже после революции 1789 года парики не сразу вышли из моды — на нужды парикмахерского дела в эпоху террора пускали волосы с гильотинированных голов очаровательных аристократок. Все же здравый смысл одержал победу, и весьма долгое время париками не пользовались (если облысение этого не требовало). В эпоху романтизма в женскую моду стали входить высокие шиньоны «жираф» из накладных волос, а позднее и всевозможные косички, накладные «английские» локоны, что было особенно популярно в 1820–1840-е годы. Но настоящая, большая эпоха «каскадных» шиньонов из множества фальшивых локонов приходится на 1870-е годы. Такие шиньоны у нас в России называли «подозрительными» — их делали в Одессе и Варшаве из привозных волос, и они пользовались бешеной популярностью у модниц эпохи Александра II. Мужчины довольствовались

«ля капулем» — накладкой из фальшивых волос по имени французского актера, таким способом прикрывавшего свою лысину. Волосяные шиньоны были характерны и для эпохи модерн — эти прически ассоциировались с обликом японских гейш. Но вот после начала Первой мировой войны дамы постепенно начали стричь волосы коротко, и шиньоны, а уж тем более парики, были надолго забыты и вернулись в моду только в 1960-е годы. Но тогда они уже стали синтетическими и цветными, в духе увлечения космосом, которое переживала мода тех лет. В 1970-е годы, в связи с приходом стиля ретро, началась мода на парики корейского и японского производства, которые очень ценились в СССР и стоили более 100 рублей, что было равноценно месячной зарплате учителя. Впоследствии, в эпоху панков, интерес к цветным волосам дымом вызвал всплеск моды на волосяные постижи. Но они не прижились, и теперь парики и постижи остаются эстетической потребностью пожилых или лысеющих людей и в моду пока возвращаться не собираются.



СТОИТ ЛИ БИСЕР МЕТАТЬ

Из всех старинных видов рукоделия вышивание бисером отчего-то полюбилось в России пуще других. И цены на антикварном рынке на бисерные вышивки сегодня просто поднебесные. Любят, словом, в России ручную работу, и ее проявления в материальной культуре ценят и превозносят. Может быть, оттого, что современная женщина утратила всякую способность к кропотливому и многодельному рукоделию из-за недостатка времени и присутствия в быту электричества и всех связанных с ним развлечений?

Речь, впрочем, не о бисерных сумочках и кошельках, а о том, как бисерное шитье использовалось в моде. Начну со стародавних времен: египтяне ценили бисер, но в Европе их работы не были известны. В Италии эпохи Ренессанса возникла большая тяга к бисеру, вероятно, перекочевавшая туда из Византии. В Европу бисер пришел из Венеции, с острова Мурано, и венецианские модницы XV–XVI веков были первыми на европейском континенте, кто взял деко-

ративные свойства бисера на вооружение. Оттуда его странствие пошло повсюду, но более всего привилось не в одежде, а сперва 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, игольнички и даже пудреницы. Впоследствии в моду входили бисерные украшения в виде серег и ожерелий, но с ними успешно конкурировал речной жемчуг. Ювелирные изделия из бисера принадлежали миру небогатых сословий и даже народного костюма и оттого относительно плохо сохранились в образцах, несмотря на замечательные качества бисера — он не выцветает, не боится сырости и тепла.

В России бисер покрупнее шел на отделку кокошников и кичек — в моей коллекции есть русские уборы XVIII века, где встречаются вкрапления бисерной работы. Бисером в России вышивали также девичьи накосники, старообрядческие четки, делали бисерные шнурки.

Все же в Европе взлет любви к бисерным работам относится к эпохе романтизма. Начиная с наполеоновских времен в моду входит граненый богемский бисер, который составляет заметную конкуренцию круглому, венецианскому, и дополняется металлическим бисером — стальным и бронзовым. Во времена наполеоновских войн женские платья были полупрозрачными и муслиновыми, и бисер их только лишь утяжелял, поэтому для отделки его не использовали. Но после 1815 года, когда платья стали укорачиваться под влиянием вальса и, утяжеленные валиками,

расширяться книзу, в моду входят вышивки и отделка нарядов пайетками и бисером — в обоих случаях металлическими. Затем в качестве аксессуара к этим платьям очень популярными стали и бисерные сумочки, ридикюли — как вышитые бисером, так и из него связанные. Кошельков, бумажников, портмоне, очешников, вышитых бисером в ту пору, вовсе не счесть. В каждой цивилизованной стране мира была такая мода, но большинство рисунков к этим изделиям печаталось в Германии, и это объясняет общность сюжетов на бисерных изделиях, изготовленных в 1820–1830-е годы и в Костроме, и в Буэнос-Айресе. Огромная частная коллекция бисерных изделий той поры хранится в Москве у крупнейшего современно-го знатока бисера — Елены Сергеевны Юровой.

Все же, правду сказать, бисерные расшивки утяжеляли дамские наряды, а вот в мужской моде бисер использовали очень часто. И кроме вышеуказанных бумажников и кошельков, в обиходе мужчин той нежной поры много шитых бисером чубуков, подтяжек и домашних фесок, правда, последние более связаны с временем повального увлечения ориентализмом, то есть с 1830–1840-ми годами, да и бисер на этих изделиях крупнее. В моей коллекции есть 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 потерявшая любимого мужа, принца Альберта, ввела в моду траур, и в середине XIX века было принято траурные вещи отделять

не только бисером, но и стеклярусом. Хороший тон викторианской поры запрещал ношение драгоценностей при трауре, но разрешал ношение бисерных черных аграмантов и других отделок. Особенно бисерное шитье характерно для верхних женских вещей 1860-х годов, а также для бурнусов и казакинов, где часто встречаются стеклярусная бахрома в виде длинных трубочек, бисерные отделки на швах и эполетах.

Интерес к фольклору, который проявился в моде 1860-х и 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 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 японизм тому виной. Бисерные вещи стали заметно проще и грубее, но они все чаще вкрапляются в расшивку декоративных рисунков одежды.

Настоящим же триумфом «бисерной моды» стали два последующих стиля — модерн и ар-деко. Для первого как раз характерен контраст прозрачного шелка и тяжелой бисерной и стеклярусной вышивки, особенно часто встречающийся после 1905 года, когда о творчестве Поля Пуаре заговорили в полный голос. В моду стали входить труакары и туники, обременен-

ные тяжелыми бисерными узорами, оттягивающими вниз ткань и создающими модный прямой силуэт, который возник под влиянием неоклассицизма и фокинских балетов 1910-х годов. Серебряный век немыслим без бисерного рукоделия, которое из разряда любительского перешло в профессиональное ремесло больших парижских домов моды — Уорта, Пакена, сестер Калло, Дреколя и прочих. Но Первая мировая война прервала это пиршество для глаз в 1914-м, и бисерное увлечение вернулось в моду лишь после 1918 года. Тут, конечно, большую роль сыграли русские беженки. Мириады дам — хорошо образованных, элегантных и одаренных вкусом — искали работы в Константинополе, Берлине и Париже. Поначалу они брали на дом заказы на бисерные вышивки для платьев прямого силуэта, модного с 1920 года, а потом стали открывать свои собственные дома мод. Так, баронесса Елизавета Врангель, урожденная Гойнинген-Гюне, открыла в Париже Дом моды «Итеб», с названием, составленным из ее имени Бетти, прочтенного наоборот. Там 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. Он тоже специализировался на бисерных работах и выполнял много заказов 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 го-

дов, когда после открытия англичанином Картером гробницы фараона Тутанхамона вспыхнула настоящая египтомания. Имитация бисерного плетения в древнеегипетских сетках и ожерельях-оплечьях, называемых «маниакис», или, точнее сказать, стилизация, пришлась по вкусу требовательной публике в послевоенное время джаза, шампанского и «роллс-ройсов».

Разразившийся кризис 1929 года уничтожил моду на ручную работу. О бисере забыли. А вспомнили лишь в эпоху хиппи, когда, после 1969 года, стало просто неприлично не иметь бисерных, нанизанных на леску цветных бус и браслетов. Этника вошла в моду, и бисероплетение стало ассоциироваться с фольклором, но в эпоху диско оно вновь было предано анафеме!

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, вышитыми платьями. Ну а будущее покажет, следует ли нам и дальше бисер метать...



МЕСТО ПОД СОЛНЦЕМ

На протяжении всей истории человечества к солнечным лучам всегда относились по-разному. Одежда людей далеко не всегда была адаптирована к летнему сезону. Вызвано это было негативным отношением в старину к загару, который считался признаком не только дурного тона, но и уделом простолюдинов. И действительно, загар раньше зарабатывали быстрее всего крестьяне, работавшие в поле или на огороде. Засучив рукава, трудились русские мужики в льняных косоворотках, портках и лаптях, что и составляло летнюю мужскую одежду в России в XVI–XIX веках. Бабы летом носили светлые льняные сарафаны и рубахи к ним, повязывая голову платком. Крестьяне, наименование которых пришло в наш язык от слова «христиане», покрывали голову всегда. Оттого загар их был до локтя, ну и, конечно, лицо... Красные, загорелые лица казались барам чем-то очень неэлегантным, признаком работы на воздухе. Современный эквивалент этого «простецкого» образа воплощают американ-

ские «red necks», тexasские фермеры, с вечно красной от загара шеей.

Дворянское сословие в старой России и во всей Европе, в отличие от сегодняшних богачей, было белилицым — именно эта «мертвенная и загадочная» белизна очень культивировалась, с помощью как косметических средств, так и тени, в которую постоянно стремились в летние месяцы. Для этого в Италии изобрели перголы — открытые веранды, под сенью винограда, а в России в усадьбах бытовали деревянные беседки.

У пруда строили закрытые купальни, чтобы не сидеть на солнце, вроде той, что чудом уцелела в московском Нескучном саду. Дамы постоянно пользовались летом закрытыми каретами, солнечными зонтиками и большими соломенными шляпами, и даже в XIX веке носили маленькие солнечные очки.

Увы, не все страны раньше понимали важность белого цвета летом в одежде. Так, в Испании эпохи Ренессанса предпочитали все черное. И до сих пор пожилые испанки в жару носят черное — традиция эта живуча и в Греции, и на Мальте, и на юге Италии, и в Черногории. Вообще летняя мода на светлое пришла в Европу лишь с появлением хлопчатобумажных тканей. Называли их тогда «индиен», и были они родом из Индии. Таким образом, колониальные империи прошлого — Англия, Франция, Португалия, Голландия, Бельгия и Германия со своими огромными, во много раз превышавшими размеры этих держав заморскими владениями, и стали распространять моду на летнюю одежду. Светлые платья у женщин,

светлые костюмы с жилетами у мужчин. Даже такие чопорные аксессуары, как цилиндр или капор, подверглись влиянию колониальной «летней моды». Их просто стали делать из соломки, сохраняя европейский фасон.

Большой вклад в развитие летней моды, упрощенной и более свободной в покрое, внесла Французская революция 1789 года. Ее время принесло моду на обувь без каблуков, длинные платья с завышенной талией, которые мы стали потом называть «ампир». Более короткие прически пришли взамен пудренных париков прошлого монархического режима. А новая императрица Франции, супруга Наполеона, Жозефина, была родом с Мартиники, Антильского тропического острова. Она знала, что такое жара и солнце, что такое темнокожие рабы на плантациях, сама была достаточно смугла и очень любила муслин, ананасы и летние белые платья, что стало в начале XIX века эталоном моды. Так белый цвет воцарился в летних гардеробах от Санкт-Петербурга до Лондона и прогресс летней моды был очень заметен.

Другое дело купание — никаких специальных пляжей в помине не было! Берег моря использовали для прогулок, и мода сидеть на пляже на стульях, в кринолинах и под зонтиками возникла в 1860-е годы с легкой руки императрицы Франции, Евгении, супруги Наполеона III. Но правила приличия XIX века были, как известно, очень пуританскими, как это предписывала Викторианская эпоха. Белье женщин и мужчин было громоздко и сложно — дамы корсеты носили и летом, и зимой, и оттого ни о каком оголении на пу-

блике и думать не приходилось. Мужчины даже летом носили длинные кальсоны и фуфайки. В старину купались нагишом или в исподних рубашках, а к концу XIX века в моду постепенно пришло егеровское шерстяное трикотажное белье и стало принято купаться в синих шерстяных трикотажных купальниках. Для дам они состояли из объемных панталон до колена и безрукавной приталенной блузки с матросским воротником. На голову при купании надевали чепчик с кружевной рюшью.

Само купание происходило следующим образом: дама в экипаже приезжала к морю, а там ее ждала сдаваемая в наем кабинка для переодевания. Переодевшись в вышеописанный купальный костюм, дама в окошечко кабинки давала знак возничему, и тот, запрягая лошадь к кабинке на колесиках, вывозил даму вместе с кабинкой прямо в воду мелкого побережья Балтийского или Северного моря. Затем он уезжал на пляж за другими купальщицами, пока счастливица в полном одиночестве мочила ноги или плавала в море. Затем в окошечко она вновь флажком давала знать о своем желании быть привезенной назад на берег, и за ней снова отправлялась лошадь. Таким образом, мужчины у моря в купальном костюме ей не встречались — и ее тоже никто увидеть не мог. Если купались в пруду, то устраивали деревянные купальни со спуском лесенкой с перилами в воду, отдельные для мужчин и для женщин. И очень при этом отдаленно расположенные. Но существовали бинокли, и кавалеры с вождением разглядывали дам, вылезавших в мокрых шерстяных купальных костюмах из воды...

Иной храбрец заплывал в пограничные воды и пытался познакомиться со смущенной купальщицей.

В 1900-е годы в моду вошли полосатые закрытые трикотажные купальники для дам и для мужчин — мужчины ведь тоже в одних плавках не купались. Грудь купальщиков была закрыта, так как голая мужская грудь, да еще волосатая, считалась верхом неприличия. Причина такого отношения к телу крылось в том, что мужчин до начала Первой мировой войны было в Европе чуть больше, чем дам. Все дамы находили счастье мужского внимания к себе!

Но вот пришла война 1914–1918 годов, миллионы мужчин в Европе были физически истреблены, и начался полный дисбаланс. Дам стало много, гораздо больше, чем мужчин, и они принялись не только оголяться, упрощать и укорачивать свою летнюю одежду, но и всячески искать мужского общества. Появились первые смешанные пляжи! Самый знаменитый из них — «Флория» — был основан русскими беженцами в Константинополе в 1921 году и существует по сей день. Так стали возникать первые пляжные знакомства и романы. В моду вошли махровые полотенца и солнечные китайские зонтики, резиновые купальные шапочки и тапочки.

В моду 1920-х годов неожиданно вошел загар — причиной этому был интерес к смуглому и загорелому телу, который культивировался Русским балетом Сергея Дягилева, главного кумира в те годы. Герои балетов «Шахерезада», «Послеполуденный сон фавна», «Синий бог» — не были бледнолицыми, оттого загар постепенно перешел со сцены и в моду. Тем более,

что джаз с темнокожими музыкантами, пришедший из Нового Орлеана во время Первой мировой войны, был очень модной и привлекательной новинкой. Негритянкой была и первая обнаженная танцовщица кабаре 1920-х годов – Жозефина Бекер. Старались выглядеть загорелыми и первые русские обнаженные танцовщицы на парижских сценах джазовой эпохи Ольга Смирнова и Лиля Никольская. Загорать тогда просто не умели, и многие стали облезать! Так русская эмигрантка Анна Пегова запатентовала «пилинг» кожи, косметическую процедуру, которая до сих пор используется во всем мире, хотя никто не помнит о ее константинопольском происхождении.

На Лазурном берегу Франции появились первые солярии, и нудистский загар был впервые зарегистрирован в Ницце в 1924 году. Купальники были тогда чаще всего трикотажными или вязаными, цветными, закрытыми. Только в конце 1930-х годов проявились купальники, состоявшие из трусиков и лифчиков. А затем, уже после Второй мировой войны, в моду пришли бикини, названные, как атолл в Тихом океане, где проходили ядерные испытания.

После Второй мировой войны, когда опять было истреблено очень много мужчин, женщины вновь вынуждены были начать раздеваться, конкуренции ради, так сказать. Появились пляжные «секс-бомбы», конкурсы пляжной красоты, мужские мини-плавки, стринги и так далее. Эпоха хиппи в 1969 году подарила миру пляжное движение нудизма, загар топлес, огромное разнообразие в дизайне солнечных очков.

Мой прогноз: пляжная мода останется очень разнообразной и соблазнительной – ведь мужчин в христианском мире по-прежнему очень не хватает. В отличие от мусульманского... Правда, там не загорают, купаются дамы в парандже и пляжи полупустынны. Кроме Турции и Египта – но это ведь для иностранных туристов. Не так ли?



БЫСТРЕЕ, ВЫШЕ, ЭЛЕГАНТНЕЕ

Занятия спортом издревле требовали специальной одежды — исключением были лишь спортивные соревнования в Древней Греции, где олимпийцы бежали по стадиону голышом. По легенде, когда-то среди участников оказалась девушка, что по условиям Олимпиады было недопустимо, и тогда решили: во избежание очевидных недоразумений пусть спортсмены соревнуются без одежд!

Первые четкие сведения об одежде для спорта относятся к Италии эпохи Ренессанса — с ее турнирами и состязаниями по кулачному бою. Там, судя по сохранившимся изображениям, одежда напоминала повседневную, то есть трико — кальсоны, рубаха — камиса и куртка — джубоне. Все же в куртках мало сражались, рубашка и трико были практичнее.

В XVI веке в Англии популярной игрой стал волан — прототип современного бадминтона, для него тоже нужны были подходящие одежда и обувь. Мода на мушкетерские костюмы и особенно распространен-

ние дуэлей на шпагах в XVII веке внесли коррективы в костюмы фехтовальщиков. Но самым важным этапом развития моды на спортивную одежду стал XVIII век, когда стала популярной верховая езда — и среди дам, и среди кавалеров. Тогда пришли в моду первые дамские платья-«амазонки», а в мужском костюме появился фрак — первоначально задуманный как одежда для верховой езды, а теперь ставший самым снобским из всех вечерних нарядов. Тогда же в обиход вошли жокейские шапочки и цилиндры, неразрывно связанные с конным спортом. Сапоги с высокими голенищами и лосины символизировали облик «спортсмена» конца XVIII — начала XIX века, который стал таким благодаря французской революции и наполеоновской эпохе.

Распространение крикета и появившаяся вновь в эпоху романтизма мода на волан заставили дам в 1830-е годы перейти к юбке и блузке. К середине XIX века в моду стало входить купание и плавание среди мужчин, и трикотажные костюмы в полоску постепенно превращаются в символ пловца XIX века. В течение всего XIX века увлекались конькобежным спортом и катаньем на коньках — модное еще с XVI века, оно было очень популярным, что способствовало укорачиванию женских платьев.

В 1880-е годы в Австро-Венгрии возникает общество «Сокол», одной из задач которого было развитие физической культуры, — это стало началом профессионального спорта. Именно профессиональные занятия спортом уже могли диктовать форму одежды. Главным материалом, способствовавшим развитию спортивной моды, стал трикотаж.

В 1910-е годы признание у широкой публики получил лыжный спорт, затем футбол, а в 1920-е годы даже возникали первые женские футбольные команды. После Первой мировой войны популярными становятся смешанные пляжи и морские купания, реформируется купальный костюм, появляется каучуковый шлем — прототип резиновой купальной шапочки. Под влиянием эмансипации дамы садятся за руль автомобиля, надевают шляпки-каска для автомобилистов.

В 1930-х годах в нацистской Германии вновь очень модными оказываются лыжи — и вязаные лыжные костюмы в национальном баварском стиле переживают всплеск популярности в Европе. В 1936 году проходят знаменитые Олимпийские игры в Берлине, спорт торжествует во всех без исключения тоталитарных режимах — от Москвы до Мадрида.

Вторая мировая война прервала на время увлечение спортом. А по ее окончании США стали все больше влиять на спортивные занятия европейцев. Появляется бейсбол — оттуда возникает мода на футболки, шорты и бейсбольные шапочки. Спортивная линия необычайно остро почувствовалась в космических силуэтах 1960-х годов. Мини-юбка, колготки и водолазка тоже были ответом моды на увлечение спортом. А среди женщин началось повальное увлечение обручем хулахуп, который крутили все дамы в этом поколении.

Сегодня спорт и мода неразлучны. Множество дизайнеров хотят участвовать в создании одежды олимпийских команд своих стран, и конкуренция в этой области огромна.

История верхней одежды в России



МУФТА С ЧУЧЕЛОМ ПТИЧКИ

Слово «пальто» происходит от французского «paletot» и появилось в модном лексиконе только во второй половине XIX века, точнее, в 1860-е годы. Это связано с возникновением железных дорог, активизировавших путешествия, и необходимостью в соответствующей удобной одежде. Для дороги были созданы также пальто-ватерпруфы с пелериной и капюшоном. Журнал для дам писал: «Затем в большой моде будут теперь легкие “пардессю” из шелковой материи, фуляра, сюра и т.п. Такие вещи очень удобны от пыли, но по фасону своему, состоящему из нескольких длинных пелеринок, больших висячих рукавов или полотнищ

материй, собранных у ворота и пришитых к кокетке, они хороши только на стройных и худощавых особах, а полным совсем не идут».

В начале своего существования пальто предусматривало расклешенную, трапециевидную форму кроя. Пальто бывало, как правило, коротким — и чаще двубортным.

Но уже в последующем десятилетии мы наблюдаем трансформацию этого предмета одежды. Успешная для России русско-турецкая война 1877–1878 годов вносит в моду восточные, тюркские мотивы, а также элементы балканской одежды — следствие роста славянофильских настроений среди интеллигенции.

Верхняя одежда была важным элементом в гардеробе русской модницы из-за суровости климата. В начале 1880-х годов особенно популярным стало «мантле» (вид верхней одежды) черного цвета, мода на которое была вызвана отчасти государственным трауром в связи с убийством императора. По этому случаю черные вещи носили многие. Их делали из матовых шерстяных материй и отделявали крепом, а при полутрауре допускались еще и шелка, но без кружевных или бисерных отделок. К траурным туалетам надевали черные перчатки из шведской кожи (иначе — замши).

Журнал «Парижские моды» в связи с кончиной императрицы Марии Александровны писал: «Горестное событие, повергшее всю Россию в траур, надолго произвело полный переворот во всем, что касается дамского туалета. Все причудливые цвета и краски, безусловно, уступили место черному, белому

и серым цветам. Впрочем, любительницы изящного туалета ничего не потеряют от этого: из черного, белого и разнообразных оттенков серого искусные руки и неистощимаая фантазия портнихи-артистки могут создать самые прелестные и разнообразные комбинации». Траур длился полгода и сменился, как известно, еще более глубоким трауром по кончине и самого Александра II.

Черные траурные туалеты были все же разнообразны по форме. Более длинной формой верхней одежды для элегантных дам было «пардессю», стеганый вариант которого назывался «дуетт», а отделанный мехом — «доломан». Их шили из атласа-дамассе или атласа-сюра со сборками у ворота-стойки, отделанного фрезой из кружева модного желтоватого тона и сборками на рукавах у плеча, порой украшали пелериной с кружевной оборкой или вышивкой гагатами или жэ, а также бисерным и модным стеклярусным аграмантом, что придавало верхней одежде эффектную парадность и законченность.

Другим видом верхней одежды для межсезонья был «казак», часто в стиле Людовика XVI, богато отороченный кружевными воланами. Наименования моделей варьировались очень часто — так, в 1883 году в моде были мантиле «Московит», «Бомонд», «Леда», «Нерон», а в середине десятилетия, когда турнюры стали уже слишком объемными, мантиле укоротили сзади и стали называть «визит». Визиты также пышно отделывали кружевами и аграмантами из жэ; модными моделями были «Валерия», «Триумф» и «Аршидюк».

Модной отделкой в 1880-е годы были деревянные, обмотанные шелковой нитью подвески-помпоны, называвшиеся «грело», и застежки для верхних вещей в виде плетеного аграфа из синели и бисера. Кантом для отделки верхних вещей часто служила басонная тесьма. Такие «дуетты» отделялись порой капюшонами для ношения в непогоду, но мода на них стала спадать к середине 1880-х годов. Даже для черных верхних вещей делали часто цветную шелковую подкладку в тон юбки или спенсера.

Более простые «пардессю» и «мантле» шили из серых или коричневатых тканей фигурной выделки, а также из более простого шевиота, мохнатого трико, вигони, кашемира или даже твида. Модной моделью простых шерстяных пальто-«пардессю» с вытачками для турнюра был «дипломат». Цена варьировалась от 85 до 200 рублей серебром. К таким «пардессю» делали часто сразу три пелерины одну над другой, как в мужских рединготах «каррик» в эпоху романтизма. Для дождливой погоды существовали более легкие манто от дождя — «ватерпруфы», стоившие от 18 до 35 рублей. Фирма «Макинтош» в Петербурге на Михайловской улице, № 4 продавала даже непромокаемые глянцевитые резиновые пальто и плащи «макфарланы» с гарантированной непромокаемостью. Для путешествий предназначались длинные пальто, часто из клетчатой шерстяной или полотняной ткани, а для летних прогулок — легкие пальто «кашпусьер», или «пыльники».

Важнейшей проблемой была зимняя одежда. Мода предлагала ротонды и приталенные шубки на со-

большем меху, как на портрете «Неизвестной» кисти Крамского, и «дуетты» с черно-бурыми лисами, мехом бобра, скунса или лапландским мехом, причем в дамской одежде мех использовался как оторочка и подкладка, но его никогда не носили в виде шуб ворсом наружу. Часто делались покрытия из плотных шелковых тканей типа дама и атласа с аппликацией на них вырезанных орнаментов из сукна, а саму шубку ставили на стеганую атласную подкладку. Для выездов в театр элегантные дамы надевали шубки-ротонды свободного кроя, чтобы не помять турнюра и драпировок. Такие шубы было модно подбивать мехом белой тибетской овцы.

Элегантное дополнение к дамским зимним шубкам в 1880-е годы, муфту — меховую или бархатную с меховой опушкой — украшали шелковым бантом, а порой и чучелами птичек, особенно ласточек, головкой совы или даже летучей мышью.



МАНТО ИЗ НАТУРАЛЬНОЙ КОШКИ

Новинкой дорожного гардероба 1890-х годов стали простые пальто из пледа, практичные и теплые, не стеснявшие движения рук.

Затем начался долгий период, когда пальто были не в моде и их заменяли демисезонными костюмами, которые надевали сразу после меховых шуб. Но в 1903 году верхние вещи стали возвращаться в моду. Журнал «Парижские моды» писал: «Много делают маленьких пальто, прямых и коротких, очень коротких — есть такие, которые только чуть-чуть ниже талии, — из сукна гладкого или меланже, или из этамина. Пальто и манто из этамина — это самая последняя, самая кричащая новость. Можно только удивляться, каким образом достигли того, чтобы делать солидные вещи из такой редкой, слабой ткани, которая расползается под иголкой. Главный недостаток этих вещей в том, что они мало доступны для скромного бюджета — во-первых, потому что этамин, как материя довольно прозрачная, требует непременно шелковой подклад-

ки, потом трудная работа стоит дорого, наконец, это дорого потому, что ново».

Самыми модными цветами для верхних вещей были пепельно-серый, черный и бежевый, так как считалось, что эти цвета подходят к разным платьям. Новые пальто делали вовсе без воротников. В 1904 году в моду входят всевозможные пелеринки, которыми украшают прогулочные жакеты и накидки.

Впервые в истории женского гардероба стали появляться жакеты из меха, среди которых особенно ценились собольи и горностаевые вещицы. Любовь к горностаю снежной белизны, отделанному черными хвостиками, была велика: из него делали горжетки, воротники, пелерины-тальмы и муфты. Этот царственный мех после 1900-х годов уже никогда не был моден в России. В Петербурге, судя по публикациям модных журналов, в 1900-е годы было засилье зимних вещей из модного меха кенгуру, а также отделок из японской лисицы и котика. Постепенно в моду входила серая шиншилла, которая уже не оставила гардероба модниц до 1917 года. Об этом мехе писали «Новейшие моды» в 1902 году: «Мех шиншиллы до сих пор не выходит из моды, что вполне понятно, так как он поднимает своим элегантным видом каждую вещь».

Характерной деталью зимних меховых вещей по-прежнему являлся стоячий воротник «Медичи», который употреблялся и для отделки ретонд, и для отделки тальм, шуб и жакетов. Начиная с 1901 года в моду входят чернобурка, скунс, мерлушка и хорек. Но никакой мех в России не пользовался таким почетом и уважением в эпоху Николая II, как соболь. «Новейшие

моды» дали в декабре 1903 года описание роскошного собольего пальто — широкого покроя сак, мехом наружу, что в начале XX века уже никого не шокировало: «Широкие рукава с широкими обшлагами, которые кончаются собольими хвостами. Отложной соболий воротник. Большая соболя муфта».

В 1910-е годы очень популярными стали пальто из драпа, шевиота, ратина, английского сукна, дамского сукна «кордье» или бобрика. Зачастую они делались с высоким стоячим воротником и «русской» застежкой на боку, а также с карманами, что отражало тенденцию к практицизму — в то же самое время во Франции к этому пришла и Коко Шанель. Это поветрие позволило женскому московскому «Журналу для хозяек» осенью 1917 года сообщить о «начале карманомании». «На костюмах, манто, шубках все сильнее сказывается “мужской” стиль, смягченный той неуловимой женственностью, которая сказывается в исполнении всех мелких деталей туалетов». Это стремление мировой моды к тому, что впоследствии будет названо «унисексом», было отмечено прозорливым Леоном Бакстом еще в 1914 году, накануне Первой мировой войны: «В будущем, вероятно, не будет разницы между мужскими и женскими костюмами». Как показала история моды в последующее столетие, Бакст был абсолютно прав в своих прогнозах.

Февральская революция и последовавший за ней большевистский переворот уничтожили производство модной и стильной верхней одежды в России на долгое время. Особенно тяжело было с одеждой в годы гражданской войны. Аркадий Аверченко сочно

описывает эпизод из жизни советской портнихи того времени:

«—Ну, прямо-таки вы в счастливый момент попали. Извольте видеть — самый настоящий полосатый тик.

— С дачной террасы?

— Совсем напротив. С тюфячка. Тут на целое платьице, ежели юбку до колен сделать. Дешевизна и изящество. И для вас кое-что есть. Поглядите-ка: настоящая сатиновая подкладочка от настоящего драпового пальто-с! Да и драп же! Всем драпам драп!

— Да что же вы мне драп расхваливаете, когда тут только одна подкладка!»

Из-за суровых зим в России всегда очень ценились меха, и положение с ними в последующую эпоху нэпа было двояким. С одной стороны, за 800 червонцев можно было купить соболью шубу, с другой стороны, в ход шли крашенные кошки, кроты, кролики, котики, а также мех обезьяны. В моей коллекции есть советское вечернее платье начала 1920-х годов, отделанное полосками меха кошки. Модные журналы тех лет давали советы, как выйти из положения при отсутствии меховых изделий. Издававшийся в Москве «Женский журнал» писал: «Конечно, подборку меха для воротника лучше всего сделает скорняк, но, в крайнем случае, имея дешевый сорт меха или такой, где не играет роли направление волоса, например, в обезьяньем меху, можно при готовой выкройке выкроить мех». При недостатке шерстяных тканей журналы советовали ватой подстегивать демисезонные пальто и «для придачи пышности меху» под съемные воротнички подшивать ватные валики.

В 1930-е годы большой проблемой были женские пальто — тем более, если учитывать суровость климата страны, зимние. Модный журнал писал: «В моде широкие, длинные пальто, которые делаются в талию и застегиваются на шесть пуговиц. Талия на пальто немного выше нормальной». Для пальто использовали драп, сукно, бостон. Опубликованный в Москве «Перспектив меховых изделий» на 1935–1936 год рекламировал для женщин «манто из натуральной кошки». Другими дешевыми мехами, шедшими в дело, как и в 20-е годы, были крот, суслик, хомяк, белка, кролик, нерпа, козленок и жеребец. При этом кролика часто красили и стригли под котика, штамповали под леопарда, в ходу был также шиншилловый кролик. Более дорогие меха эпохи сталинской «красивой жизни» включали волка, мерлушку, лису, опойка, а также дубленую овчину, называемую тогда «карпатской дубкой». Кроме того, были популярны меховые аксессуары для состоятельных женщин: горжетки из лисы, муфты, пелерины, капы, воротники и жакетки.

Классическим выходом из трудностей стала перелицовка одежды. Инженер Валентина Богдан, современница этих трудностей, в своей книге воспоминаний рассказывает историю из далекого 1938 года про пальто одного главного инженера в Ростове-на-Дону. Он говорил: «Я думаю, этому пальто больше двадцати лет. Я купил его в дорогом магазине в Петрограде, и сделано оно из английского сукна. Какого цвета оно было новое, я даже вспомнить не могу, во всяком случае, одноцветное, но за столько лет оно вытерлось, засалилось и выгорело, в последнее время выглядело

прямо неприличным. Ну, этой осенью жена посмотрела, какая у материи изнанка, и увидела, что она еще совершенно как новая, видите, и ворс сохранился, и цвет... Почему-то изнанка оказалась клетчатой, да еще такие яркие полосы, ну, да ничего, буду ходить, как будто я шотландец». Этот похожий на шотландца главный инженер вскоре был арестован и сослан, что не удивительно для того времени.



ВЕРХ ШИКА — ГАБАРДИН ПЫЛЬНОГО ЦВЕТА

Зимой 1940–1941 годов новинкой стали расклешенные книзу пальто из габардина, шерсти-бостон, корда или трико-эффект. У них всегда делали большие подкладные плечи, даже в рукавах-реглан. Популярными в то время зимними мехами были каракуль, мерлушка, цигейка и рысь.

Художественный руководитель Московской опытно-технической фабрики Л. Артемьева писала тогда: «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 в стык, четыре кармана, складки по обеим сторонам юбки и т. д.), сменится односторонним, асимметричным построением. Мы увидим пальто с воротником, застегивающимся на боку, с заходящей далеко на бок полрой, с односторонней

опушью. Такая односторонняя форма не случайна — она имеет в своей основе покрой русской бекешы, полушубка, в котором украшение сдвигается в сторону. Сюда же следует отнести интересную для освоения бурят-монгольскую одежду с асимметричным расположением отделки». Подобная историческая неведомость объясняется тем, что советскому народу внушали: «вторая империалистическая война», шедшая полным ходом, никак и ни при каких условиях не коснется границ социалистического отечества.

Однако с началом войны все изменилось. Эвакуация, блокада, бомбардировки стали правдой жизни и отразились, конечно, и на стиле одежды. Вот, например, балет Кировского театра был эвакуирован в Пермь, в ту пору глухой город, окруженный кольцом сталинских лагерей. Приехавшие туда балерины Татьяна Вечеслова, Галина Уланова, Наталья Дудинская, Алла Шелест одевались «по-ленинградски», как тогда говорили. То есть старались быть элегантными, носили красивые пальто, шляпы, сумочки, перчатки. Все это, вместе с меховыми пальто других балерин, произвело, по свидетельству современников, неизгладимое впечатление на пермячек, с того времени старавшихся подтянуться до их уровня.

Окончание войны было связано, в том числе, и с огромным потоком трофейной одежды, пальто и шуб. «Немецкие» чернобурки очень понравились советским дамам, соскучившимся по элегантной и качественной одежде. Даже если и была она с чужого плеча. А конец 1940-х и начало 1950-х годов ознаменовались экспортом в СССР китайских изделий. Так,

любимцами публики надолго стали китайские габардиновые пальто, часто серого, пыльного цвета, что считалось, однако, верхом шика. Перелом же в развитии советской женской моды был, безусловно, связан со смертью Сталина — с 1953 года наблюдается очевидный поворот в сторону большей женственности и дорогих материалов в моделях.

Модными моделями стали пальто с втачным рукавом, с тремя складками на спине. Во второй половине 1950-х годов в моду вошел покрой пальто-кимоно и полукимоно, расширенное к низу, длиной за колени. В 1950-е годы появились облегченные драпы. Недорогой тканью была диагональ синего цвета, пальто из которой украшались воротничком из мерлушки, хорька или каракуля. На ценниках магазинных пальто отдельно указывались цены на пальто и на меховой воротник к нему, причем пальто и воротник стоили одинаково, по 1200 дореформенных рублей. Новинкой советской моды конца 1950-х годов стала имитация леопарда — меха, вновь введенного в моду в Париже Домами «Бальмен» и «Диор». Мужские пальто часто шили из бобрика, из толстого драпа, из сукна, из диагонали; очень распространены были покрой реглан и потайная застежка.

Большой популярностью стали пользоваться изделия из меха. Например, модельер Д. Колесникова создала в Общесоюзном доме моделей в Москве в 1954 году нарядное пальто из белого сукна покроя солнце-клевш, с рукавами, отороченными белым песцом. Шубы из каракуля, куницы или отделанные чернобуркой стали обычным явлением. В самом начале

1950-х годов появились первые расклешенные манто из коричневой натуральной норки. Они стоили 19 000 рублей, что было астрономической суммой.

В ателье Художественного фонда работала в 1950-е годы талантливая создательница моды Варвара Филипповна Данилина, долгие годы считавшаяся самой дорогой портнихой в Москве. У нее особенно хорошо получались верхние вещи, пальто покроя реглан (уже без плечиков) самых интересных конструктивных линий. В частности, Данилина создала много платьев и норковую шубу для известной киноактрисы, красавицы Тамары Макаровой. Данилина шила также и для жены певца Александра Вертинского, киноактрисы и художницы Лидии Владимировны Циргвава. В конце 1950-х годов у советских мужчин особенно популярными стали полупальто из драпа и бобрика, и очень модным был сине-васильковый цвет.

Известный французский радиожурналист русского происхождения Леон Цитрон, побывавший в Москве в 1960 году, приводит в своей книге об СССР описание некой москвичкой своего гардероба: «У меня есть зимнее пальто и теплое синее шерстяное платье. Для поездок — свитер и спортивные брюки, для лета — эта юбка, в которой я сейчас, и пара блузок. У меня есть две пары обуви и перчатки. Но самое трудное — это шелковые чулки. Хорошая пара стоит 32 рубля, и признаюсь, что хлопчатобумажные чулки за восемь рублей мне не нравятся».

Короткое пальто стало символом моды 1960-х годов и продержалось в советской моде еще более пятнадцати лет. Их делали, как правило, двубортными и

однобортными, с застежками на крупные пластмассовые пуговицы и навесные бранденбуры. Пальто отстрачивали по краю борта, воротника и отделявали накладными клапанами и карманами. Очень популярной была ткань джерси на поролоновой подкладке.

Суперновинкой зимней одежды этого десятилетия стали шубы из вывороченной дубленой овчины — «дубленки». Для советского мужчины обладание дубленкой было свидетельством высокого социального статуса — что и сделало их вожаделенной мечтой поколения.



ПРЕДЕЛ МЕЧТАНИЙ

Десятилетие 1960-х годов неотделимо от моды на плащи – болонья. Поэт Андрей Вознесенский писал:

Год 1965-й:

Все в синих болоньях красивы...

В троллейбусы целлофановые вмяты,

Как свежемороженые сливы.

Зимняя мода 1970-х годов характеризуется отсутствием в продаже изделий из хорошего меха – не было ничего, кроме каракуля, считавшегося тогда «старушечьим» мехом, так как каракулевые шубки шили на вате, что делало их громоздкими и тяжелыми. Отчасти эту проблему решали чешские шубы из кролика, которые, впрочем, сильно «лезли». Очень модными в то время были меха енота, песца и ондатры (пыжика), из которых шили теплые зимние шапки.

Хорошие шубы из дорогого меха вызывали бурную реакцию у населения. Так, примадонна Московского театра оперетты Татьяна Шмыга сшила себе на заказ

в Берлине в 1974 году нарядную шубку из чернобурки, за что была нецензурно обругана на подходах к театру. Актуальным дополнением к зимней шубе была лохматая «боярская» лисья шапка, подобная той, что носила актриса Барбара Брыльска в фильме «Ирония судьбы».

Но настоящим предметом вожделения советской модницы и модника был все же пресловутый полушубок из овчины, называемый «дубленкой», символ этнической моды 1970-х годов. В ту пору существовали югославские и болгарские дубленки и афганские длинноворсовые макси-дубленки с цветочной вышивкой шелком, экспорт которых особенно усилился после советской оккупации Афганистана. Во второй половине 70-х очень популярными стали дубленки с воротником из меха ламы в стиле 30-х годов. Так как цены на дубленки (это был супердефицит!) колебались от 300 до 600 рублей, то их постоянно имитировали — за дубленки выдавались спорки меховых подкладок со старых шуб, дешевая искусственная замша, которые красили или вышивали вручную.

В холодное время года большинство советских женщин носили вовсе не меха и дубленки, а сшитые на заказ полуприлегающие пальто на ватине из шерстяных однотонных или клетчатых драпов с воротниками или капюшонами, отороченными натуральным или искусственным мехом. Начиная с 1977 года в отечественной моде на женские пальто воцарился силуэт «ретро» — стиль 30-х годов. Ленинградская портниха верхней одежды Элеонора Ивановна Балыбина вспоминает: «Носили втачные рукава, реглан, полукимоно. Очередь к закройщикам в престижные ателье на-

чиналась накануне вечером, и порой модницы стояли целую ночь, чтобы попасть к хорошей закройщице».

В начале 1980-х годов писком моды, правда, с опозданием, стали блестящие плащи с поясом в стиле «диско» из искусственной кожи или из «лаке» — ткани под шелковый атлас. За ними дамы гонялись, и стоили они до 300 рублей.

Главным предметом женской верхней одежды было пальто до середины икры, с подкладными плечиками, с потайной застежкой или двубортное, с воротником-стойкой и втачным рукавом полукимоно, напоминающим силуэт советской моды начала 1950-х годов. Особенно ценились тогда пальто от Славы Зайцева. Их шили из толстых длинноворсовых тканей, что позволило отойти от тяжелых моделей с двумя слоями ватина.

О стиле верхней одежды 1983 года пишет эстонский журнал «Силуэт»: «Силуэт уже прежнего, длина поднялась до нормального уровня, то есть чуть ниже колен. В этом сезоне уже привычными кажутся широкие плечи и маленькие воротники. Обращает на себя внимание малочисленность деталей. По-прежнему остается популярной известная по прошлым сезонам потайная застежка, но пуговицы вновь вернули свое декоративное значение, их подбирают особенно тщательно». Большой популярностью пользовалось в те годы пальто-блейзер синего или черного цвета с двубортной застежкой на позолоченные пуговицы. Все зимние пальто 80-х годов отделявали меховым воротником и, по возможности, манжетами. Никто даже и не помышлял о меховых шубах, бывших уделом лишь горстки околоправительственной коммунистической элиты.

Пределом мечтаний по-прежнему оставались дубленки, часто с лаковым покрытием, которые назывались «обливными», а также песцовый полубубок и — в конце десятилетия — шуба из нутрии. Очень актуальными выглядели в эпоху перестройки цигейковые шубы с геометрическими инкрустациями. Следует отметить появление шуб из искусственного меха, которые тем не менее не могли защитить от русских морозов. В начале 80-х годов такие шубы привозили из Нью-Йорка с «Яшкин-стрит», где они стоили по 40–50 долларов, и продавали их в СССР втридорога. В это десятилетие российский потребитель стал активно знакомиться с новыми видами одежды, которые до этого не были популярны у молодежи — например, с такой удобной вещью, как «парка» — куртка с капюшоном.

Очень популярной в начале 90-х годов стала кожаная мозаика на дубленках, кожаных пальто и куртках из других тонов кожи, а также кожи с рисунком, которую пристрачивали в виде аппликации. Автором многих таких моделей стала московский дизайнер Галина Беседина. Одним из самых самобытных и успешных дизайнеров 90-х годов была Виктория Андреевна, автор моделей пальто прямого покроя и одежды для дам, которым за 30. Она открыла свою дизайнерскую фирму «Виктория А» в 1992 году, и уже к 1995 году у нее работало 30 сотрудников.

История верхней одежды в России будет обрастать новыми деталями и подробностями — по крайней мере до тех пор, пока не придет глобальное потепление!

Детская мода в России



КОРСЕТ КАК ЗАЛОГ ЧАХОТКИ

Началом освоения новых форм кроя детского костюма была эпоха Просвещения, когда под влиянием французского философа Жан-Жака Руссо детская одежда сделалась более удобной, приспособленной к играм, путешествиям и стала действительно отличаться от одежды взрослых. Процесс этот медленно развивался на протяжении XIX века. Но вот к концу его, в 1880-е годы, детская мода резко вырывается вперед и своим кроем знаменует формообразование модного платья для взрослых XX века. За столетие в детской моде произошли не менее разительные изменения, чем в моде взрослой.

Очень много внимания уделялось одежде для девочек. Наиболее популярным было цельнокроенное платье-принцесса с заниженной талией, заканчивающееся юбочкой-плиссе, часто отделанное кружевом и английским шитьем. В его крое нельзя не усмотреть силуэт женского платья 1920-х годов — укороченного и с заниженной талией. Цвета для детских платьев в период 1880-х годов выбирались самые скромные — родители не допускали эксцентричности в одежде ребенка.

Множество платьев отделявались на бедрах шарфами, заложенными в складки. По-прежнему была популярна ткань «шотландка», вошедшая в моду с легкой руки королевы Виктории.

Для девочек 10–12 лет делались костюмы для выезда с коротким полонезом в виде драпированного турнюра — наподобие французских платьев 1770-х годов. Девочки, как и взрослые дамы, носили маленькие корсеты, и их цены, например у «Мерсио» в Петербурге, варьировались от одного рубля до четырех рублей пятидесяти копеек.

Доктора вели в 1880-е годы настоящую борьбу с детским шнурованием, то есть ношением корсета, портившим здоровье. Так, доктор Штратц писал: «Предположим, что из 150 девушек, родившихся в 1870 году, 100 остались в живых. Десять лет спустя, как показывает статистика, 35 приобрели английскую болезнь и 15 стали золотушные или обнаружили предрасположение к чахотке». По подсчетам доктора, лишь пять девушек из 100 оставались вполне здоровыми и красивыми при постоянном шнуровании корсетом, а 95 других делались больными.

Влияние русского народного костюма особенно заметно в эпоху Александра III. Часто на платьях делались вышивки крестиком в русском стиле, очень популярно цветное кружево тамбурного вязания для отделки детских платьев, закрывавших колени на два пальца. Русские и малороссийские детские платья — не редкость в 1880-е годы, особенно в славянофильской среде. Верхней одеждой для девочек были пальто-пардессю с отделкой из ирландского гипюра, вязанного крючком, притом использовались в основном ткани всех оттенков коричневого цвета. В возрасте 8–10 лет девочки носили шубки из ткани «букле» с меховой опушкой и вязаный башлык. Вообще вязаные вещи получили большое распространение в детском гардеробе 1880-х годов.

Мальчики двух-четырёх лет носили платья, как у девочек, что считалось наиболее удобным. Вот описание одного из них в журнале «Парижские моды» 1880 года: «Костюм состоит из блузы и юбочки. Блуза обрабатывается поверх шва, так же как и юбочка, двумя рядами сутажа. Перед с широким зубцом застегивается на костяные пуговицы и оканчивается у вздержки бантом из фаевых лент». Очень популярным был шотландский костюмчик для мальчика, состоящий из платья, имитирующего традиционный килт. Такой костюмчик носили с гетрами из тартана — шотландки и с шотландской традиционной бархатной шапочкой. Для более взрослых мальчиков делали костюм из демикотона, состоящий из кофточки темно-синего бархата с золочеными пуговицами и матросской шляпы. Модны были и бархатные

костюмчики-тройки с кружевным воротником а-ля Ван Дейк, наподобие тех, что описаны в популярнейшей детской книге сочинения мисс Ф.Г. Бернетт «Маленький лорд Фаунтлерой».

В большом употреблении в 1880-е годы матросский костюм для мальчика, состоящий из кителя со складками спереди и по спине, панталон и лифчика. Его часто делали из джерси, или «джерсей», как его тогда называли, и украшали спереди вышитым серебряными или золотыми нитками якорем. Штанишки для малышей шили с лифчиком, который находился под курточкой. Другие панталоны дети носили с подтяжками. В моде того времени — двубортная детская курточка из бархата или клетчатой шерстяной материи, с клапанами над карманами и отложным воротничком. Для мальчиков 9–11 лет делали костюмчики, состоящие из коротких панталон, застегивающихся под коленкой на три пуговички, маленькой однобортной жилетки на четырех пуговках и короткой двубортной курточки с небольшим отложным воротничком. Все эти вещи обшивали по краям тесьмой. Очень строго решался вопрос украшений для детей. Модный журнал писал: «Смешно было бы видеть 15-летнего мальчика с золотой цепочкой, потому и здесь надо соблюдать золотое правило в costume для молодежи обоих полов: чем скромней, тем лучше». Известной петербургской мастерской по производству детских платьев, костюмов, пальто и шляп была «Мадам Зина», открывшаяся в 1881 году на Мойке, 64.

В следующее десятилетие перемены в детском costume стали еще более заметными. Маленькие маль-

чики от года до четырех лет носили коротенькие платьица с низко посаженной талией, иногда с русской застежкой сбоку. В начале 1890-х годов для мальчиков стали делать темные шевиотовые панталоны со светлыми фланелевыми рубашечками и темными кителями. Особой любовью пользовался на протяжении всего десятилетия матросский костюм с большим отложным воротником. К нему полагалась матросская бескозырка, которую отделявали флотскими ленточками. Мальчики также носили соломенные шляпы с плоской макушкой. Мальчиков 9–11 лет часто одевали в русские рубашки – косоворотки навывпуск, подпоясанные кожаным ремнем. К ним надевали короткие панталоны до колена, чулки и высокие ботинки.



ПЛАТЬЕ ДЛЯ СЕРСО

С 1892 года модные журналы начинают рекламировать «велосипедные костюмы». У мальчиков они опять-таки напоминают матроски и дополняются соломенной шляпой с низкой тульей и широкими полями. Мальчиковые сорочки в середине 1890-х годов делали из ткани в полосу с пышными рукавами, напоминавшими «жигу», с ними носили большие шелковые банты-галстуки. В конце 1890-х годов костюмы для мальчиков от 3 до 10 лет начали шить из трикотажа и ткани «джерси».

Мальчики до 4-х лет носили сатиновые или бумазейные длинные кальсончики. В середине 1890-х годов в обиход вошли трикотажные короткие кальсончики для мальчиков от 4 до 11 лет, прототип трусов XX века. С 12-летнего возраста мальчикам делали рубашки и съемные манишки-шлемизетки из тонкого полотна. К ним носили как воротники-стойки, так и отложные съемные воротники.

Очень разнообразными в эти годы стали фасоны платьев для маленьких девочек. Отмечая это, дамский

журнал писал: «Что касается современных туалетов маленьких девочек, то мы спешим сообщить, что в них произошло столько различных изменений, что в настоящее время они не имеют ни малейшего сходства с туалетами взрослых». Девочкам в возрасте от года до двух делали вязанные туниССкой вязкой коротенькие платьица из белой зефировой шерсти, уже очень похожие по фасону на детские платья первой половины XX века. Для 5-летних девочек шили платьица с кокеткой, буфчатыми рукавами и низко посаженным поясом-кушачком. Заниженная талия в девичьих платьицах продержалась в моде до Первой мировой войны и стала предтечей моды на низкие талии в женских платьях 1920-х годов. В 7–9 лет девочки уже начинали носить платьица с талией, подчеркнутой на должном месте.

В конце XIX века любимой игрой девочек было серсо, и платья для игры делались до колена. Детские пальто шили с рукавами «жиго», длиной за колена, простого, широкого, неприталенного силуэта. Новинкой было голубо-серое солдатское сукно — такое пальто застегивалось на роговые пуговицы. К детскому пальто часто делали бархатные воротнички.

Летом на водах девочки 6–8 лет носили маленькие купальные комбинезончики, нередко из набивного ситца в горошек с панталончиками до колена. Более взрослые девочки надевали купальные костюмы наподобие взрослых, синего цвета с матросским воротником. В России девочки из хороших семей носили маленькие детские ридикюльчики, вышитые простым стебельчатым швом цветными нитками, куда обязательно клали маленькие детские носовые платочки.

Продолжалась мода на псевдорусский стиль, типичная для времени правления Александра III, — для детской одежды использовалась в большом количестве вышивка крестиком. Девочкам 4–6 лет шили платья в «русском стиле». Они напоминали косоворотки с воротником-стойкой и с напуском над низко посаженной талией. Платья в «русском вкусе» существовали и для девочек 13–15 лет, но их шили уже более длинными и с приподнятой талией. Модными тканями для девочек считались шотландские клеточки, гладкий кашемир, шерстяные материи, муслин, батист и бархат. Очень часто девочки носили переднички, предохранявшие платья от частой стирки.

Уже в начале 1890-х годов начали продавать готовое нижнее белье для девочек. Под платьицами они носили нижние кофточки, лифчики, панталончики до колена с прорезами на боках и коленкоровые или темные бумазейные нижние юбочки, отделанные плетеным русским кружевом. «Новый Русский Базар» писал в 1892 году: «К числу прочих бельевых принадлежностей относятся лифчики из английской кожи или корсетной материи, к которым пристегиваются панталоны и юбки. Лифчики из материи гораздо удобнее тамбурных или вязаных лифчиков. Подрастающим девочкам делают просторные лифчики вроде корсетов с костями и широкими стальными пластинками; планшеты вредны, в особенности девочкам, которым приходится проводить целые дни за учением. Практичнее всего делать такие лифчики и корсеты на костях из китового уса: металлические кости, хотя и сгибаются и выгибаются лучше китового уса,

но очень хрупки, и кроме того сломанная сталь рвет материю». Все чаще в гардеробе девочек 12–14 лет встречались трикотажные, вязанные крючком вещи типа башлыков, шарфиков, кофточек, нижних юбочек и корсетов.

Для детского белья в России предпочитали хлопчатобумажный материал, поскольку вопросам чистоты и гигиены белья придавалось очень большое значение. Журнал для дам писал: «Вошедшая в настоящее время в большую моду бумажная материя мадаполам чрезвычайно хороша для юбочек и ночных сорочек; очень хорош также и кемрик для детского белья, не говоря, конечно, о тонком полотне или батисте, на покупку которых надо иметь хорошие средства, в особенности если принять во внимание частое возобновление всего ассортимента детского белья». Чаще всего девочки носили черные или цветные чулки. Зимой надевали шерстяные чулки в шотландском вкусе с клетками и полосками.

Матросские костюмы для мальчиков в 1900-е годы представляли собой уменьшенную копию формы моряка. Детские матроски стали делать белыми, с синим морским воротником и белыми тесемками по краю, под матроску надевали подобие тельняшки в виде «матросского безрукавного жилета». К этому носили темно-синие длинные брючки и соломенную шляпу или бескозырку. Военизация русского общества сказалась также и в том, что в детских гардеробах появились пальто-«шинельки» для мальчиков от года до четырех лет — как правило, из белого сукна, выстеганные на голубом шелку. Детские пальто 1900-х годов

отличаются свободным, неприталенным покроем и использованием меха, например, бобра на воротниках. В возрасте 12–14 лет мальчики в те годы носили костюмы-тройки. Модный журнал писал: «Состоящий из пиджака, панталон и жилета костюм сделан из черной с белым клетчатой материи и подбит на пиджаке саржей, а на рукавах и передней части жилета — светлым сатином».

По-прежнему в детской моде особенно любимы черные бархатные костюмчики с кружевным отложным воротником в мушкетерском стиле. Но самой важной новой тенденцией в мальчишковом костюме оказалось то, что панталоны для детей от 6 до 14 лет стали длинными, — это в некотором роде «овзрослило» костюм мальчика и сделало его более солидным. Еще одним новшеством в детском обиходе стали кепки для мальчиков в шесть или восемь клиньев с козырьком, прикрепленным к переднему шву кнопкой.



САРАФАН ИЗ СТАРОГО ПАЛЬТО

В 1900-е годы для детской одежды стал все больше использоваться вязаный трикотаж, который впоследствии имел колоссальный успех. Широко распространились в России вязаные панталоны и вязаные сорочки для детей, а также вязаная обувь для младенцев. В обиход впервые после долгого перерыва вошли детские сандалии. Мальчики двух-четырёх лет носили коротенькие панталончики с резинкой выше колена, отделанные шитьем в виде оборки по низу. По фасону они напоминали трусы уже более позднего времени. В возрасте 10–12 лет мальчики облачались в длинные, до щиколотки, белые мадаполамовые кальсоны.

В платьях для маленьких девочек сохранялась заниженная талия, линию которой часто отделявали широкой муаровой лентой. Однако новым подходом к платьям для девочек от года до четырех лет стал «американский» фасон: с юбкой в складку на небольшой кокетке. Этот фасон давал полную свободу движений ребенку и благодаря своей практичности сохранялся

на протяжении ста лет. Для девочек 10–14 лет делались платьица в талию с корсажами, присобранными «голубиной грудкой», но с юбками до половины икры, что разительно отличало эти модели от фасонов их мам. Очень модными для девочек в эти годы были тона темно-красной и коричневой гаммы. Появились детские халатики с капюшоном из шерстяных материй. Новым элементом в моде для девочек стала изящная шляпка-капор под названием «кабриолет» во вкусе 1830-х годов — из волосистого фетра гомспуна с отделкой из черных страусовых перьев и тафтяных лент того же цвета. Зимой детская обувь дополнялась высокими суконными гамашами в виде гетр. Девочки не носили ажурных чулок, а лишь плотные, на подвязках.

По-прежнему проводились многочисленные детские маскарады и елки. Любимыми у детей были костюмы клоуна, амура, французского гусара, охотника, боярина и др. Для облегчения подготовки костюмированных балов была издана книга Ивченко «Мотивы костюмов для маскарада и сцены». На русском языке в 1900-е годы не выходил ни один специальный журнал детских мод, так что приходилось, кроме советов «Парижских мод», пользоваться французским журналом *Le Infant* или немецким *Kindergarderobe*.

В период 1910–1913 годов тенденция «взросления» детской моды усиливается. Многие фасоны и ткани, бывшие в обиходе дам, становятся элементом детского гардероба. «Журнал для хозяек» писал: «Мода в наше время разрешает носить почти все, не исключая даже бархата и броше; вообще теперь не разделя-

ют туалетов на платья для дам и платья для молодых девиц, как было прежде».

В годы Первой мировой войны ужесточился режим экономии, и многие вынуждены были перешивать и переделывать детские платья, удлиняя юбочки и дополняя их кокетками. Были слышны протесты против «детских мод в трудное время» — простота становится главным условием большинства детских нарядов. В платьях для девочек устанавливается длина до колена с заниженной талией, и в обиход входят трапециевидные платья простого покроя с поясом и детские сарафаны. Новой модной тканью стал хлопчатобумажный фланелет.

Первоклассным магазином детских вещей в Петрограде был поставщик двора, торговый дом «Мерсио» на Невском проспекте, 27. Детская обувь продавалась у В. Евстифеева в Петрограде на улице Гоголя, 12 — этот магазин просуществовал с 1877 года до самой революции.

После большевистского переворота ситуация с производством и продажей детской одежды в России резко изменилась — собственно, вместе со всей остальной жизнью.

Недостаток тканей и готовых детских вещей вынуждал родителей постоянно перешивать детскую одежду из взрослой, например, перелицовывать сарафаны девочкам из старых пальто. Широко распространились трикотажные и вязаные вещи, успех которых был обусловлен их относительной дешевизной и удобством.

Силуэт платьев для девочек находился под большим влиянием тех перемен, которые произошли в жен-

ских платьях за годы Первой мировой войны. Самой распространенной моделью стало платье-рубашка прямого покроя с заниженной талией – вроде тех, которые предлагал в Париже Поль Пуаре для своих дочерей еще в 1911 году. Для пошива детских платьев использовали набивные хлопчатобумажные ткани с конструктивистским рисунком, включавшим и раннюю советскую символику. Такие безрукавные платья носили с белыми гольфами и плоскими сандаликами-«пинетками» (по имени французского обувного фабриканта Pinet), которые считались большой роскошью. Постепенно стиль матросского платья у девочек, бытовавший в русской моде около сорока лет, вышел из употребления, так как считался пережитком прошлого. Напротив, в мальчишковом костюме матроска оставалась популярной.

Большую проблему составляли зимние вещи для ребенка – дети стыдились «старорежимных» мехов и избегали модных в предыдущие десятилетия горностаевых или куньих отделок. Для изготовления шубок теперь часто использовали спорки меховых подкладок от мужских пальто, которые остались от прошлых времен.



ПРЮНЕЛЕВЫЕ ТУФЛИ ЮНЫХ ЛЕНИНЦЕВ

На протяжении 1930-х годов советский потребитель сталкивался с большими проблемами при поиске детской одежды. Так, в середине 1930-х годов в Ленинграде был открыт детский универсальный магазин Дома ленинградской торговли, но уже через несколько дней многие вещи были раскуплены, а другие в продажу не поступали.

Девочки носили удлиненные платья, часто типа матросок из кашемира, платья из фланели в горошек, сарафанчики из ситца, из сатина «либерти» для лета. Трикотажные чулочки на резиночках с пуговками и петельками прикреплялись к лифчикам. Такие белые лифчики шили дома и вышивали цветочными узорами, например незабудками, гладью или стебельчатым швом цветными нитками мулине. Мальчики носили матроски с короткими штанишками. Интересно свидетельство газет того времени: «...для ребенка до двух лет ни в одном магазине не найти верхней одежды. Нелегкое дело и обувь ребенка в возрасте до пяти

лет — обуви нет. С трудом разыскивают родители костюмы и пальто для школьников, а чулок 8, 9 и 10 номеров в продаже совсем нет».

Известная в 1930-е годы балерина Большого театра, 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 всё 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...»

Зимой девочки носили шубки из овчины, крота, кролика, плюша. На голову надевали капоры, которые украшались маленьким цветочком на полях, либо помпоном. В середине 1930-х годов, в эпоху гражданской войны в Испании, в моду входят пилотки-«испанки» с красной кисточкой в переднем углу. «Испанки» носили и мальчики, и девочки, их чаще всего делали синего цвета — из сатина или шерстяной редины. Летом очень популярными были белые панамки из пике. Подростковая мода у девушек часто сводилась к трикотажным футболкам и простым льняным юбкам. Модные кинообразы пропагандировали спортивный стиль, а также форму стахановок и комсомолок тех лет, носивших, как правило, гимнастерки и «юнгштурмовки», немецкое название которых тогда еще не резало слух.

Нехватка готовых фабричных вещей отчасти возмещалась переделкой старых маминых платьев для девочек, вязанием из остатков ниток одежды для маль-

чиков. Чаще всего у советского ребенка было тогда по одному лишь платью или паре штанишек. Вот объяснение этому факту: «В то время как дамское плюшевое манто дает тресту 100 процентов прибыли, на детских вещах он терпит 12 процентов убытка. В этом и заключается секрет сокращения производства детской одежды. Трест “Лен odeжда” организовал ателье мод, выпустил журнал фасонов, в котором можно найти все что угодно. Но в продаже есть только дамские плюшевые манто. Фабрика “Комсомолка” выпускает некоторое количество пальто для маленьких детей, но все из грубошерстной ткани, которая до крови натирает младенцам шеи. Фабрика “Скороход”, снабжавшая всю Россию отличной обувью, оказывается, не шьет обуви для мальчиков», — писал парижский журнал «Иллюстрированная Россия» в 1936 году.

Модными у детей были синие парусиновые или белые прюнелевые туфли со шнурками. Летом надевали сандалии из бежевой кожи, застегивавшиеся на ремешок и пряжку. Такую обувь носили с белыми носочками или с белыми гольфами. Самой популярной зимней обувью для детей были серые валенки с галошами, которые в конце 1930-х годов стали делать обрезиненными, наподобие бурок. Зимой девочки ходили с маленькими муфтами.

Вторая мировая война внесла свои трагические ноты в историю детского костюма. Детская мода 1940-х годов развивалась в том же историческом контексте, что и женская. Основные тенденции развития детской моды были заложены сталинской политикой еще в 1930-е годы. Образ ребенка-октябренька,

затем пионера, юного строителя социалистического государства был взращен на таких детских примерах «героев социалистического строительства», как мальчик-предатель эпохи раскулачивания Павлик Морозов, узбекская девочка, сборщица хлопка Мамлакат Нахангова, кабардинский мальчик, выращивавший лошадей, Барасби Хамгоков и многие другие. В театре, кино, школе и дома дети воспитывались в духе патриотизма и любви к Родине.

Детская мода в общих чертах с некоторыми оговорками повторяла в уменьшенном размере взрослую моду. Предвоенная эпоха во всем мире создала образ «хорошей девочки», чуть-чуть озорной, но умной и послушной школьницы. В голливудском кино такую маленькую девочку сыграла Ширли Темпл, наряды и прически которой повсеместно копировались. В 1939 году на мировые экраны вышел знаменитый фильм «Волшебник страны Оз» с молоденькой, вокально одаренной актрисой Джуди Гарланд. Ее косички, ситцевый сарафанчик и блузка с рукавами-фонариками, белые носочки и сандалии стали символом детской моды в ту эпоху.

Самой популярной одеждой советской девочки в 1940-е годы было платье, присборенное на талии, с коротенькой расклешенной юбочкой и рукавами-фонариками. Для них использовалась набивная бумазя, фланель, вискозные ткани, и, как правило, их отделывали рюшами, оборками, вышивали крестом. В моде были пальто из бархата, шерсти, льна, чуть закрывавшие колени. Носочки и гольфы, а также хлопчатобумажные чулки были необходимым дополнением туалета каждой девочки. Мальчики часто носили

костюмчики полуспортивного типа с хлястиком на спине и с длинными брюками, весной и летом — шорты и бриджи с гольфами или носками. Популярны были двубортные драповые пальто, пальто из коверкота и кепки из букле — «лондонки». Очень широко использовался в детской одежде трикотаж домашней вязки — жилеты, джемперы и так далее. Мальчики носили рубашки с галстуком, стараясь выглядеть повзрослому опрятно.

Мода военного времени для детей имела одно основное отличие — это была обычно одежда с чужого плеча, переделанная и перешитая. Некоторые носили американские вещи, которые приходили в посылках по ленд-лизу.

Но в послевоенные годы наметилось некое разнообразие в детской моде, связанное как с немалым количеством военных трофеев, так и с открытием домов моделей. Стали появляться брючные комбинезоны для девочек, вошли в обиход застежки-молнии. Но фоном для этого была «блатная мода» уличных подростков, одевавшихся на свой собственный лад: они носили самодельные брюки-клеш со вставными клиньями, которые иногда заправляли в сапоги, гимнастерки, полосатые тельняшки, телогрейки, офицерские сапоги, кепки-«малокозырки», курили «Беломорканал», «Казбек» или «Звездочку» и порой оборачивали зуб золотой фольгой, как в известной в то время блатной песне «В кепке набок, и зуб золотой» — в подражание модным тогда «уркаганам».

История украшений



ФАРАОНОВЫ ДРАГОЦЕННОСТИ

Сначала был Цезарь, сменивший алчный интерес к египетским сокровищам на любовь к той, чей нос казался многим слишком длинным. Потом Марк Антоний, хотевший подчинить себе Египет и его царицу, пал, сраженный ее чарами, в городе Тарсус на Средиземном море и был увезен Клеопатрой в ее роскошную, ни с чем не сравнимую страну. И вот, несмотря на все завоевательные войны, римское, византийское и затем оттоманское правление, Египет смог донести до нас частицу сокровищ и драгоценностей фараонов, поражая и сегодня, в начале третьего тысячелетия, безусловным совершенством того, что было создано

пять тысяч лет назад. Конечно, до нас дошли лишь отсветы былого величия. Каждый год на протяжении всего этого громадного исторического отрезка Египет нещадно грабился, а найденные драгоценности кладоискатели, визири и наместники переплавляли, не считаясь ни с древностью их, ни с работой, ни с красотой. Но, уверен, замечательные новые открытия египетских драгоценностей ждут нас и в новом веке.

Секрет сохранности богатств египтян в том, что эти изумительно пластичные и красивые люди верили в жизнь после смерти. Они бальзамировали и мумифицировали покойников, клали их в саркофаги художественной работы, устроенные часто, как матрешки, — один в другом, и отправляли в вечное путешествие по загробному миру с необходимым скарбом, который был, по преданию, нужен усопшему в другой жизни за Нилом. В гробницах хоронили мебель, посуду, парфюмерные масла, льняные ткани, ручные зеркала, парики с деревянными подставками для них и, конечно же, драгоценности. Земная жизнь, как, впрочем, и загробная, у египтян была без них невысказана. И не было в Древнем Египте ни одной касты, которая бы не пользовалась драгоценностями. Их носили и крестьяне, и жрецы. Разумеется, добрый мой читатель, сделаны они были из разных материалов, золото было делом избранных, остальные же употребляли просто глазурованную керамику. Главное — драгоценности в Египте украшали и женщин, и мужчин, что, впрочем, никак не отражалось на уровне деторождения. Отметим также, что египтяне носили украшения в любых

местах, доступных взору. Главным и всеобщим украшением египтян было наплечное круглое ожерелье, которое делали часто из нанизанных рядами бусин в форме иероглифа «Ра» — символа солнца, порой из полированных камней, а порой и из золота, чаще всего с эмалевыми вставками, либо с интарсией трех любимых камней в Египте. А любили на протяжении веков египтяне голубой цвет бирюзы, синий цвет — ляпис-лазурита и красный — корналина, сорта агата или сердолика. Камни эти, нашедшие широчайшее употребление как в драгоценностях, так и в прикладных ремеслах, везли издалека. Бирюзу выкапывали в афганских горах, из Эфиопии везли ляпис-лазурит, а корналин привозили из Аравии. Позднее, в эпоху Нового царства, египтяне использовали также аметисты, ценные ракушки и редко — малахиты. Драгоценные камни тогда не гранили, оттого не могло в Египте быть места брильянтам или рубинам, и найдете вы их разве что на сцене, при исполнении Вердиевой «Аиды», сочиненной, впрочем, много веков спустя в честь открытия Суэцкого канала. Кроме указанных плечевых ожерелий, египтяне обожали кулоны и подвески, часто в форме табличек. Все египетские драгоценности следует отнести к разряду фигуративных. На них изображены то священные жуки-скарабеи, то кобры, то ястребы, то сцены поклонения фараонов или египетские боги. Чаще всего эти подвески делали из золота в технике клуазоне — перегородчатой эмали, или со вставками из полированных камней, причем практически повсеместно тщательно соблюдалось трехцветие — голубой, красный и синий, что можно видеть

на приведенных иллюстрациях. Серебро, хоть и было известно египтянам, было у них не в почете. Оно, во-первых, стоило дороже золота, а кроме того, обладало холодным блеском, что египетским ювелирам явно не нравилось. Египтяне также обожали кольца и серьги. Первые в большинстве своем представляли минималистские золотые колечки с фигурными печатками, изображавшими священных животных — кошек, скарабеев, ибисов и даже крокодилов. Ими запечатывали папирусные свитки и письма. Серьги часто были в форме птиц, и коршуны с орлами встречаются чаще других. Замечательны золотые украшения париков, которые носили все египтяне без исключения, брея под ними головы наголо. Парики украшали подвесками и колечками, число которых на одном парике доходило до 300 штук, многие из них были с эмалью. В Лувре, в Британском музее и в музее Метрополитен такие украшения и даже парики к ним сохранились. Египтологи восхваляют и браслеты, по размерам которых легко восстановить морфологию рук древних египтян. Запястья многих из них подобны запястьям теперешних двенадцатилетних детей. В Египетском музее в Берлине есть такой браслет из кости ажурной работы, представляющий охоту фараона. Во всех отношениях замечательны драгоценности самих фараонов — самые величественные из известных доселе. Из украшений фараонов следует отметить золотые накладные пальцы, полые внутри, наподобие тех, что мы видим у сиамских танцовщиц, сандалии из чистого золота и золотые бородки, заплетенные косичкой, носимые на шнурке под подбородком.

Уникальными предметами ювелирной работы были и царские тиары — пшенты, как их называли. Поначалу был белый кеглевидный пшент Верхнего Египта и трапещевидный красный пшент Нижнего Египта. Потом, после объединения двух враждовавших царств в единое, пшенты эти объединили тоже, вставив белый — в красный. Другим замечательным убором фараона был клафт: вид полосатого покрывала на голову с золотым узором — головкой змеи, восседавшей на лбу монарха. Замечательны частично сохранившиеся драгоценности фараонов Псусенна, Рамзеса Второго, Шешонка II и королевы Нефертити, о чьей вечной красоте и вкусе в выборе драгоценностей мы можем судить по замечательно сохранившейся полихромной статуе-бюсте в Берлинском музее. Но всех затмили, безусловно, сокровища фараона Тутанхамона, жившего около 1340 лет до Рождества Христова. Этот достаточно женственный, умерший молодым царь был похоронен с подобавшей ему роскошью и сохранил свои сокровища в тайне вплоть до 1922 года, когда английский археолог Картер нашел вход в его усыпальницу и открыл невероятные по роскоши украшения, хранящиеся теперь в Каирском музее. Сам факт этого открытия породил небывалую египтоманию, и многие ювелирные фирмы Старого и Нового Света стали подражать в своих изделиях египетским сокровищам. То Картье сделает кулон с бриллиантами в фараоновом стиле, то Шоме — браслетки в виде лотосов. Это одурманивающее поветрие было особенно популярно в украшениях 1920-х годов и даже нашло отзвук в 1930-х с выходом замечательного фильма «Клеопатра» с Клодетт Кольбер в главной роли.

Русская красавица Валентина Ивановна Кашуба, балерина Дягилевских сезонов, была в Египте в 1922 году и получила в дар от английского поклонника большой кулон с изумрудом, найденным среди сокровищ Тутанхамона. Подарок был великолепен, но, увы, не принес счастья Валентине Ивановне. Когда она его надевала, рассказывала мне почти столетняя балерина, кулон жег ей грудь, а ночью чья-то величественная тень вставала у изголовья постели, к тому же Кашуба вскоре захворала необъяснимой хворью и продала срочно изумруд Картье, который, в свою очередь, перепродал его египтоманствующей клиентке, после чего, впрочем, клиентка и скончалась. Тот же эпизод описан в воспоминаниях Эрте, так что ручаться за него можно. Будьте и вы бдительны, покупая драгоценности фараоновых гробниц!



УКРАШЕНИЯ ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ И РИМА

Древняя Эллада была настоящей колыбелью европейской культуры. Ее горы, острова, море выпестовали замечательный и талантливый народ — древних греков, стиль жизни которых был настолько совершенен и чист, что он стал базой и для римской культуры. Почти две тысячи лет спустя греческие каноны красоты и архитектурные пропорции повлияли и на искусство итальянского ренессанса, а после раскопок в XVIII веке в Помпеях и Геркулануме греко-римская античная цивилизация стала направляющей силой и для стиля Людовика XVI, или, как его еще именуют, «неоклассицизма».

Гений греков смог всему дать гармонию. Гармонию пропорций, форм, цвета материала — оттого никогда мы не смогли превзойти совершенства греческой скульптуры, созданной в VI веке до нашей эры, никогда не смогли придумать более безупречной людской красоты, чем классическая греческая. А в трудные минуты человечество всегда возвращается именно

к формам греческой классической архитектуры, перерабатывая ее по мере надобности, будь то Флоренция эпохи Кватроченто, наполеоновская Флоренция или сталинская Россия.

Тело и его нагота играли главенствующую роль в греческом костюме и модах как таковых. И при всем разнообразии их форм в различных частях Эллады женщины и мужчины старались показать всю пропорциональную красоту человеческого тела. Греки занимались спортом с детских лет, изобрели Олимпийские игры, обладали недюжинным здоровьем и в одежде предпочитали несшитые драпировки из шерсти и льна. Женские хитоны и дельфосы часто плиссировались вручную и назывались в таком случае «ионическими». Отсутствие нижних одежд компенсировалось поясами, помогающими драпировать фигуру в очень привлекательной манере.

Крепление же хитонов на плечах делалось с помощью фибул — маленьких ювелирных брошек и металла, чаще всего бронзы, серебра и особенно часто — золота, самого любимого греческого ювелирного материала. Греки сжигали покойных. Оттого бессмысленно было бы надеяться на археологические находки тканей или деталей костюмов. Но так как Древняя Греция простирала свои владения и колонии от Колхиды до Апеннин, а также по всему побережью современной Турции, то вскрытие кладов дает нам обильный материал к изучению и эстетическому восприятию древнегреческих украшений.

Гречанки были большими кокетками. Они носили длинные волосы, завязанные на затылке в пучок —

«греческий узел» и украшали прическу ювелирными изделиями: так изобрели диадемы, не вышедшие из моды и по сей день, особенно на конкурсах красоты. Сетки на пучки и шпильки с ювелирными золотыми головками в волосах — вот лишь начало перечня греческих украшений. В плане техники работы греки более всего любили филигрань с вкраплениями стеклянной цветной смальты и, иногда, мелкого жемчуга.

Особенно популярны у гречанок были свадебные золотые короны — венки, составленные из мелких дубовых и лавровых листочков, часто с изображением крылатой богини Ники посередине. Величайший греческий поэт Гомер в «Илиаде» и «Одиссее» неоднократно упоминает роскошь греческих золотых ювелирных украшений. Изумительные сережки, чаще всего в форме подвесок, имитировали греческие амфоры в миниатюре, вездесущую крылатую «Нику», голову Афродиты, малюсенькую колесницу Зевса и так далее. Особенность греческих серег составляют, безусловно, маленькие цепочки с миниатюрными колокольчиками, которые нежным перезвоном своим сообщали о приближении их обладательницы.

Замечательны ожерелья — чаще всего из золота, а иногда и в виде ниток бус агата, халцедона или аметиста. Популярны были золотые ожерелья в форме головы Афродиты, дельфинов, листа Аканта или пальметты. Их мы находим среди сокровищ лидийского царя, и у скифов, и у финикийцев, а позднее и у древних римлян, собиравших с большим воодушевлением старинные греческие украшения. Многие музеи мира могут сегодня похвастаться чудесными греческими

ювелирными коллекциями. Среди них Британский музей в Лондоне, Лувр в Париже, Метрополитен в Нью-Йорке и Эрмитаж в Петербурге.

Так как женщины часто обнажали руки в драпированных хитонах и пеплосах, то роль браслетов, особенно носимых у плеча, была огромной. Эту моду затем повторили наполеоновские жеманницы, и в таком виде они запечатлены на полотнах Давида, Энгра или Фюсли. Часто браслеты имели форму змеи — самой сексуальной из всех земных тварей. Хороши также кольца и перстни. Последние были в большом ходу у мужчин, особенно украшенные геммами перстни-печатки с вырезанными на агате, сердолике, халцедоне или аметисте изображениями сцен из жизни богов на Олимпе. Мужчины любили также фибулы, но чаще всего в креплении военных плащей, что известно по изображениям Александра Македонского.

Римские украшения были гораздо более эклектичными и разностильными. Их владения включали гораздо более обширные пространства, чем греческие. И после расправы с Карфагеном римляне облюбовали весь север Африки, Ближний Восток с богатейшей Пальмирой, французские, испанские берега и даже юг Англии. Иностранные рабы, строившие вечный город Рим, привезли с собой новые техники исполнения и вкусы с характерным ароматом восточной неги и роскоши. Если республиканский Рим был ещё достаточно спартанским, то императорский — погряз в разврате и удовольствиях. Хотя мода и сохранила элементы греческих драпировок, все же она стала достаточно вызывающей. Прозрачные шелка доставля-

лись с караванами из Китая и ценились на вес золота, новые красители внесли яркость в цветовую палитру. А главное, безудержные в еде, римляне не обладали эллинистическим обликом и были склонны к полноте, оттого римские матроны любили крупные украшения.

Новинкой стали крупные нити индийского и цейлонского жемчуга, тяжелые золотые цепочки, крупные аметистовые серьги и подвески в виде кулонов — буллы. Обилие золота в Риме было сказочным. Согласно легендам император Нерон сжег Рим, чтобы собрать золото в домах и пепелищах погорельцев.

Главным изобретением римлян и их истинным детищем были камеи. Известны и более древние, греческие камеи, но римляне дали им новую художественную жизнь. Профили императоров, военные сцены, Леды с лебедями, Амуры, Афины, Психеи и горгоны Медузы были излюбленными сюжетами на этих уникальных миниатюрах в драгоценных оправках. Чаще всего для камей использовались сардоникс, гиацинт, сердолик и оникс. От размера, рисунка и изящества изделия зависела цена этих резных совершенств. Как правило, в камеях фигуры остаются из светлого слоя камня, а для фона подбирается более темный контрастный тон, для большей выразительности. Качественные римские камеи прозрачнее всех, и они использовались в перстнях, фибулах, брошах и в ожерельях. Итальянцы очень увлекались их коллекционированием и после падения Рима от рук варваров, уже в эпоху Ренессанса. В России любовь к камеям, в частности древнеримским, была огромна.

Виною тому была матушка-императрица Екатерина Великая, скупившая через своих послов крупные европейские коллекции герцога Орлеанского, лорда Беверли и Казановы. Все они были доставлены в Петербург – Северную Пальмиру – и теперь хранятся в Эрмитаже.



СОКРОВИЩА ВИЗАНТИИ

Когда во Франции хотят сказать о чем-то великолепном, сказочно прекрасном, упоминают Византию. Именно такой встает в нашем воображении эта некогда могущественная империя, которая охватывала земли современной Турции, балканских стран и Греции, Ближнего Востока и части северной Африки. Ее божественная столица, многоликий Константинополь, в 330 году стал центром Римской империи и часто именовался вторым Римом. Бродя по сегодняшнему Стамбулу, как с 1453 года называется Константинополь, с трудом различаешь в нем византийский остов. Однако и огромный собор святой Софии, и гигантское подземное водохранилище, так называемый «Затонувший дворец», и башня Галата — зримые знаки бывшей великой византийской столицы. Ее дворцы и православные церкви, сады и мощенные мрамором улицы поражали современников. Раскинувшийся на Босфоре, между Европой и Азией, Константинополь, звавшийся в России Царьградом, был средоточием

несметных сокровищ византийской церкви и императорского двора. Равного ему, вплоть до падения города в 1453 году под напором турок, не было.

Византия гордилась своими архитекторами, живописцами, резчиками по мрамору и слоновой кости, мастерами мозаики и эмали, ткачами шелковых и парчовых материй. Византийский двор перенял у Древнего Рима не только искусство заговоров и интриг, но и страсть к роскоши, граничащей с безрасудством. Особенно много создавалось в Византии ювелирных украшений, которые были весомой частью придворного одеяния. Первые византийские императоры носили римские драпированные тоги, в украшениях придерживались античных традиций, тяготевших к золотой филигрании, камням и сюжетам из жизни греческих богов. Но близость к Востоку — Месопотамии, Египту — изменила вкусы византийского двора, и вместо относительной античной простоты он предпочел пышную восточную несдержанность. Кроме географического фактора, на византийские украшения повлияло принятие страной христианства и строгое следование заповедям этой тогда еще совсем молодой религии. Античности был незнаком стыд в христианском его понимании: частью ее костюма были обнаженное тело и соблазнительные драпировки. Христианская религия наготу запретила, и вся византийская одежда, вне зависимости от социального положения владельца, стала прямой, кроеной с длинными рукавами. Невозможность декольте, необходимость прятать под вуаль волосы заставили византийских женщин искать новые способы са-

мовыражения. Появилась одежда, вышитая золотом и серебром, которые утяжеляли ткань и не оставляли места драпировкам. В роскошных вышивках, овальных или квадратных декоративных украшениях у подола платьев, что было знаком аристократического происхождения и послужило прототипом средневековых дворянских гербов, использовались кабошоны драгоценных камней, оплетенные золотой крученой кипрской нитью в сочетании с цейлонским жемчугом. Постепенно одежда с расшитыми камнями манжетами и воротом сама по себе стала украшением, о чем свидетельствуют мозаики Равенны, где красочно представлена византийская придворная мода эпохи императора Юстиниана и императрицы Феодоры. Эта женщина уникальной судьбы прошла путь от цирковой актрисы до императрицы, обессмертив свое имя в мировой литературе и искусстве. Умнейшая из умных, она снарядила в Китай двух своих шпионов в монашеском обличье, которые украли там для нее коконы шелковичного червя и спрятали их в посохи. Так началось в Константинополе неведомое доселе драгоценное шелкопрядильное производство, что помогло избежать нещадной спекуляции персидских купцов, привозивших шелк из Китая караванным путем через Пальмиру или Самарканд. Страстью Феодоры были ювелирные украшения. Она любила огромные украшения на голове — «стефаносы», представлявшие собой митры из изумрудов, сапфиров и рубинов. Среди камней были и топазы медового оттенка, они очень шли к золоту, цвет которого вместе с пурпурным стал любимым цветом императорской четы. Серьги Фео-

доры были так велики, что превратились в 20-сантиметровые подвески, крепившиеся к тиаре. Красавица Феодора стала супругой Юстиниана, несмотря на все протесты архиепископа Константинопольского, считавшего, что цирковой актрисе с сомнительным прошлым, дочери укротителя медведей, нет места на троне империи. Ум и характер Феодоры взяли свое, и вот она — в сапожках, украшенных жемчугом и золотом, в шелковых одеяниях, в покрывающем грудь и плечи бесценном ожерелье, отделанном грушевидными жемчужинами, — предстает перед нами на знаменитой равеннской мозаике 547 года. Имя этому образу — великолепие. Такой же неземной роскошью славятся и византийские сокровища в соборе Сан-Марко в Венеции: мерцающие золотом мозаики, золотой и эмалевый иконостас с несметным количеством драгоценных кабошонов.

Мужские украшения в Византии были скромнее. Замечательны, конечно, фибулы с жемчугом, камнями и эмалью по золоту, которыми крепились у плеча плащи, короны императоров, часто открытого типа, как впоследствии у западноевропейских монархов. Византийцы знали толк и в камнях, хоть техника их резьбы и уступала античным образцам. Многие камеи греческого и римского происхождения вставлялись в византийские оправы и превращались в настоящие восточные талисманы. Обилие украшений привело к созданию многочисленных ларцов для хранения драгоценностей, часто из резной слоновой кости. Стилистически они повторяли фрагменты архитектурных творений босфорской столицы.

В Константинополе церковь и власть составляли одно целое, и христианские византийские кресты тоже стали предметом ювелирного искусства. Они усыпаны жемчугом, украшены эмальями, аметистами, изумрудами и топазами.

Страсть к роскоши, поднятая императором Юстинианом и императрицей Феодорой на щит с двуглавым орлом, с большим или меньшим успехом была поддержана последующими правителями, но ни одна прекрасная императрица — ни Евдокия, ни Зоя по части драгоценностей не смогли перещеголять Феодору. Попытки копировать сокровища Константинополя больше всего удались в Грузии и Армении, где влияние Византии было особенно сильно, а позднее в России, когда после крещения Руси все византийское стало синонимом царственного и навеки осталось в нашей истории в образе шапки Мономаха. О драгоценностях византийского двора в Западной Европе ходили невероятные слухи. В 1204 году Константинополь осадили, взяли и разграбили участники Четвертого крестового похода, изначально направлявшиеся в Палестину. Двор бежал, захватив ценности, которые можно было унести с собой, и вернулся в город лишь в 1261 году. Крестоносцы, радуясь награбленному, увезли в Европу не только драгоценности, они poznали методику их производства и тем сказочно обогатили прикладное искусство у себя дома. С той поры короны европейских монархов делались по подобию константинопольских, но сама Византия от шока так и не оправилась. Некогда блестящая монархия после тысячелетнего благоденствия дряхла и постепенно

теряла земли. К городу подходили турки, и в 1453 году после длительной осады Царьград пал. Последний император погиб во время штурма, а уцелевшие христиане заперлись в храме Святой Софии, пока туда не ворвались янычары и не устроили резню, след которой кровавой ладонью навеки отпечатан на стене этого великого собора, ставшего великой мечетью. Византийские украшения разошлись по всему миру. Мы видим их в Эрмитаже, в Лувре, в Британском музее и даже в Австралии.

Турецкие султаны унаследовали у византийцев страсть к наслаждению, безделью, интригам и роскоши. Многие оттоманские украшения тоже удивляют нас размерами граненых камней, увесистыми жемчугами и обилием золота. Византийские традиции еще долго жили на Балканах и на Руси. Босфорским прототипам подражали властительницы Болгарии, Сербии, Валахии и России допетровского времени, где в большом почете были копии с константинопольских украшений, павы, птицы Феникс и Сириус, как, впрочем, и двуглавый орел, пришедший в государственную российскую символику из Византии. Страны нет, а память о ней жива!



ВЕХИ ЮВЕЛИРНОГО ИСКУССТВА

Самыми стильными из украшений Древнего мира я бы назвал египетские. Постоянное использование золота и трех полудрагоценных камней — синего ляписа-лазурита, голубой бирюзы и красного агата корналина — придает этим фигуративным украшениям особые эстетические качества. Великолепные Исида и Осирис, скарабеи и кобры, коршуны и орлы ювелирной работы — именно они после открытия в 1923 году Картером гробницы Тутанхамона дали мощный толчок к развитию форм ювелирного искусства ар-деко.

Другой очень живучей модной тенденцией Древнего мира стала страсть к дорогим золотым филигранным украшениям и вышивкам жемчугом, что прослеживается в греко-римских украшениях. Но особенно ярко эта страсть выразилась в одеждах Константинопольского двора Византийской империи, возникшей после раскола Древнего Рима на две части. Драпированные древнеримские тоги по-

степенно превратились в вышитые камнями узкие лорумы, и эта восточная страсть к украшательству эхом отдалась в costume Персии, Грузии, Армении, Сербии, Румынии и, конечно, России, ставшей в некоторой мере наследницей византийской традиции. Недаром Москву называли Третьим Римом. Мода на богатство, ставшая притчей во языцех в Византии, затем передалась Италии и отчасти Франции и особенно ярко отразилась в хрестоматийном цветовом сочетании золота с пурпурно-гранатовым, в любви к кабошонам, цветным камням, камням — и вообще к изобилию.

Очень древним видом украшений считаются работы из цветного бисера. В моду порой приходили бисерные украшения в виде серег и ожерелий, но с ними успешно конкурировал речной жемчуг. Ювелирные изделия из бисера в большей степени относятся к миру небогатых сословий и даже народного костюма — оттого образцы этих изделий относительно плохо сохранились, несмотря на вечные качества бисера: он не выцветает, не боится сырости и тепла.

Эпоха Возрождения стала поворотным пунктом развития ювелирного искусства в Европе. Увлечение античностью привело к тому, что повсеместно копировались драпировки, стили причесок эпохи Цезарей и ювелирные украшения, в которых предпочтение отдавалось геммам, камням и филиграни. В этот период особенно заметными стали работы ювелиров-евреев — это прослеживается уже в самом корне слова Jeweler. Первый бриллиант был огранен еврейским ювелиром в Антверпене в 1550 году, хотя

индийские алмазы были известны много ранее. Просто их не умели гранить.

Открытие Америки и доступ к даровому золоту и множеству других богатств из Нового Света возвысили Испанию, сделав тем самым на время мадридский двор не только самым богатым в мире, но и самым модным. Доступ к «трофейному» золоту ацтеков и инков из Мексики и Перу помог испанским ювелирным украшениям стать шедеврами декоративно-прикладного искусства в XVI веке. Здесь мы находим подвески в форме каравелл, морских коньков, экзотических животных из Южной Америки — лам, индеек, замечательные «барочные» жемчужины неправильной формы и прочие изящные «новости».

Последующая эпоха барокко стала эрой повального увлечения жемчугом и бриллиантами. Вспомните историю с подвесками королевы Анны Австрийской — они стоили немалых усилий мушкетерам. Жемчуга носили нитями внушительных размеров и длины — активная заморская торговля это позволяла.

Галантный XVIII век стал эпохой изящных и бесчисленных ювелирных украшений. Самой очаровательной женщиной Франции была провозглашена пикантная и миловидная маркиза Жанна-Антуанетта де Помпадур, известная своей расточительной слабостью к крупным бриллиантам, первоклассным рысакам, пышным каретам и просторным замкам и дворцам. Этот приятный, но очень дорогостоящий стиль жизни был признан каноническим в среде европейской аристократии, мечтавшей во всем сравняться с версальской роскошью. Узкие корсеты

на китовом усе, глубокие декольте корсажей и лиффов, украшенные бриллиантовыми букетами, маленькие пудренные кудрявые головки, отделанные бриллиантовыми же эгретами, драгоценные табакерки с нюхательным табаком, рокайльные бальные корнеты с бриллиантовыми монограммами, бриллиантовые ошейники-склаважи были очаровательными аксессуарами той феерической эпохи, где рафинированные удовольствия в сочетании с буйством фантазии ценились превыше всего. Чем это кончается — знаете из учебников истории. Каплей, переполнившей чашу терпения, было дело о бриллиантовом ожерелье прекрасной королевы Франции Марии Антуанетты и так называемой графини де ля Мотт, мотовки и авантюристки, сыгравшей незавидную роль в подстрекательстве к народному бунту.

Ну а затем столько очаровательных головок скапало на эшафот под ударами гильотины, что оказалось — носить украшения не только негде, но и некому. Но вот с приходом самопровозглашенного императора Наполеона вновь понадобилась роскошь — и сначала камеи в золоте, а потом и бриллианты вернулись в моду и царственно украсили Жозефину, а потом и вторую супругу Бонапарта Марию-Луизу. Многие французские ювелирные дома стремились стать поставщиками императорского двора, тем более что монархия — главный двигатель моды на все роскошное — продержалась во Франции до 1870 года.

По окончании наполеоновских войн в моду вошли украшения из стали — пряжки, ожерелья, украшения для бальных причесок и т. д. Вообще в XIX веке

использовались многие альтернативы драгоценным металлам. В 1820-е годы в моду вошли браслеты, гребни, серьги и ожерелья из литого, словно кружевного, чугуна берлинской работы, в 1840-е годы очень популярными стали украшения из нового металла – алюминия, который одно время стоил больше золота. И возможность есть алюминиевой ложкой была тогда просто райской мечтой.



АГРАФЫ ДЛЯ ЭГРЕТОК

В середине XIX века в мире популярны украшения итальянского происхождения. Камни, кораллы, парные золотые браслеты с большими камнями, многочисленные броши и серьги, а также браслеты из римской или флорентийской мозаики. Романтическое дыхание гражданской войны в Италии под предводительством Джузеппе Гарибальди способствовало тому, что в моду вошли золотые украшения с кораллами и украшения из камней на лаве, агате и из черного стекла на перламутре.

С появлением электрического освещения во второй половине XIX века по-новому засверкали камни в ювелирных украшениях. Особенно много драгоценностей носят к бальным и нарядным платьям. В большой моде медальоны на черных бархотках, «дутые» золотые и эмалевые серебряные браслеты с отделкой из мелкого речного жемчуга. Новинкой середины 1880-х годов стали украшения из оправленных в золото старинных монет, отдававшие дань

модному тогда историзму. Довольно изящными украшениями были броши к корсажу в виде ветки цветов, выполненные из золотой филигрании и шелковых листьев.

О большой моде на украшения к бальным платьям писали «Новейшие моды» в 1889 году: «При открытом платье молодые особы часто надевают на шею цветную шелковую ленту с розеткою на затылке, а молодые дамы бархатную с изящною застежкой спереди в середине. Бриллианты и вообще алмазы опять играют выдающуюся роль, и их нередко носят по-старинному, в серебряной оправе. В утешение тем, кто не обладает драгоценными камнями, напомним о прелестных золотых колье во вкусе времен Возрождения и красивых бургиньонских бусах. Опять появляются гранаты и бирюза, первые в золотой, а вторые нередко в серебряной оправе. Оба последние украшения особенно хороши для молодых девиц».

И все же самыми любимыми и ценными камнями оставались бриллианты, которые с 1866 года стали добывать в Южной Африке. Вот что пишет один русский дамский журнал в 1890 году: «А бриллианты? Было время, когда их не носили во время траура в течение полутора лет; теперь же вдова может надеть бриллиантовые серьги в первое же полугодие». Тем не менее умеренность в количестве выбранных украшений считалась хорошим тоном. Молодым девушкам ношение бриллиантов всегда возбранялось: «Молодые девушки не надевают бриллиантов никогда, даже в день свадьбы, за исключением того случая, когда после венца бывает вечером бал».

Новинкой эпохи модерн стало высокое кольцо под горло, в виде ошейника, из рядов мелкого жемчуга, украшенное спереди эффектным бриллиантовым аграфом. Его называли иногда «кольцо принцессы Александры» — оно впервые было введено в моду в Англии принцессой Александрой из эстетических соображений. В приложении к «Парижским модам» за февраль 1894 года сообщалось: «В противоположность прежним годам, когда драгоценности были не в большой моде, теперь их носят очень много. Бриллиантовые, рубиновые, изумрудные, эмалевые и другие аграфы то служат пряжкой к кушаку, то придерживают драпировку кружевной берты или эгретку головного убора».

Эпоха модерн дала миру замечательных ювелиров, настоящих художников своего дела. Большое влияние на творчество всех ювелиров мира оказал парижанин бельгийского происхождения Рене Лалик, создатель уникальных скульптур в миниатюре, сумевший воплотить в своих ювелирных изделиях все тонкие нюансы стиля ар-нуво и придать им неповторимый аромат эпохи. Поставщиком двора в Петербурге стал уникальный мастер своего дела, ювелир Карл Фаберже, который прославился не только своими знаменитыми пасхальными яйцами, но и редкой красоты дамскими ювелирными украшениями с эмалью и скульптурной обработкой драгоценных камней. Почти век спустя после закрытия Дома Фаберже Россия, увы, не в состоянии похвастаться никаким другим самостоятельным явлением ювелирного искусства мирового уровня — никаким более выдающимся мастером, чем родившийся в Петербурге в 1846 году Карл Густавович Фаберже.

Он был выходцем из протестантской французской семьи, бежавшей в конце XVII века из Франции после отмены Нантского эдикта королем Людовиком XIV. Семейство обосновалось сначала в Германии, а потом перебралось в Эстонию, где в Пярну родился Густав Фаберже, отец основателя петербургского ювелирного дома. Художественное чутье, связь с живописной датской школой посредством семейных уз сделали Дом Фаберже заметным в невиской столице, а потом и знаменитым. Его талант был в тонкой прорисовке, изысканных сочетаниях цвета эмалей, в творческой интерпретации русских сюжетов в ювелирном искусстве, а также в работе с драгоценными и полудрагоценными камнями. Именно Фаберже был автором знаменитых бесценных пасхальных яиц, составивших этому дому мировую славу. Самое первое яйцо из 14 показанных на выставке в Брюсселе, кстати, очень натуралистическое, было создано еще при Александре III в 1880-х годах. А последнее, ввиду отсутствия заказчика, так и осталось незаконченным в 1917 году... Фаберже выдумал также и «новый русский бренд» в мире украшений — браслетики и кулоны в виде миниатюрных эмалевых яичек на золотых цепочках.

Пожалуй, из всех ювелиров старой России именно Фаберже больше всего любят имитаторы, набившие на нем руку. В России не сыщется ни одного мало-мальски уважаемого антиквара, который не продавал бы у себя Фаберже, увы, частенько поддельного.

Чтобы распознать фальшивку, надо быть большим знатоком! Ведь петербургские и грузинские умельцы достигли наконец уровня дореволюционного каче-

ства. Сначала посмотрите на коробку — чаще всего это свежие, обтянутые замшей новодельные коробки с большим, тисненным золотом или серебром, грифом «Фаберже» внутри. Это уже плохой знак. Хорошенько рассмотрите вещи в лупу: совсем не царапанные, не ведавшие страха тайников сталинской эпохи, просто вышедшие из мастерской, совсем не жившие, без теплоты, свойственной работам этого великого русского ювелирного дома, — это не работы Карла Фаберже.



КОМУ ПОМЕШАЛА ШЛЯПНАЯ БУЛАВКА?

В начале XX века у нас в стране крупными «потребительницами» новых ювелирных изделий из драгоценных камней были известные актрисы, любимицы публики. В то время в театре существовала система бенефисов, когда кассовые сборы поступали самой «звезде». Тогда-то на сцену вместе с цветами и присылались коробочки с ювелирными украшениями от поклонников — из Купеческого собрания, Дворянского собрания, Союза инженеров и т.п. Оригинальным способом публика одарила в 1907 году певицу Вяльцеву, одну из самых состоятельных женщин России. После концерта в Харбине ей был преподнесен страусовый веер, на каждое перо которого было приколото по бриллиантовой брошке.

Модными повседневными украшениями были брошка в виде трилистника, напоминающего листок клевера, брошь в виде стрекозы или ветки ландыша — любимого цветка государыни. Популярностью пользовались недорогие золотые гарнитуры «дека-

дентского стиля», состоявшие из браслета, броши, серег и кольца. Новым украшением к декольтированному платью стали бархотки — бархатные ленточки, отделанные ювелирной работы пряжкой, часто из поддельных, «тетовских» бриллиантов. О них писали «Парижские моды» в 1901 году: «При открытом фасоне ворота надевается какая-нибудь светлая шелковая или бархатная ленточка, которая делает узенький ошейник, завязанный бантиком Louis XV или соединенный старинной или современной пряжкой, но с непременно условием, чтобы она была тонкой работы, хорошенькая вещица, — было бы в высшей степени безвкусно на таком видном месте, как шея, поместить грубой, рыночной работы пряжку, которыми, к сожалению, так злоупотребляют для шляп». Шляпные булавки, которые служили порой дамам и орудием самозащиты, бывали настоящими произведениями прикладного искусства — для их украшения использовались опалы и аквамарины, эмали и филигрань, стразы и жемчуг.

Казалось бы, кому это все могло помешать? Однако большевики решили перво-наперво реквизируют у населения все ювелирные изделия на нужды революции. Со слов Аркадия Аверченко мы знаем, что известная поговорка тех лет гласила: «Вырывай сережки с мясом, будешь есть окрошку с квасом!» И большая часть русских богатств хлынула вместе с беженцами от революции. Южные города России были переполнены драгоценностями беженцев. Медсестра Белой армии М. А. Нестерович-Берг в своих воспоминаниях «В борьбе с большевиками» пишет о ситуации в Ро-

стве в 1919 году: «Интеллигенция продавала остатки своего имущества, все комиссионные магазины были завалены драгоценностями (кто покупал, Бог знает)». Хрестоматийным примером значимости русских коллекций украшений стал аукцион ювелирных изделий княгини Лобановой-Ростовской, урожденной княжны Долгорукой, который проходил в Лозанне в 1919 году и длился три дня!

Пришедший вслед за Гражданской войной нэп способствовал некоторому всплеску ювелирной торговли. Москва в 1920-е годы могла похвастаться значительным выбором ювелирных изделий — по ценам, совершенно недоступным пролетариату. «За Большим театром, на углу Кузнецкого моста, есть ювелирный магазин. Это очень роскошное место. Украшения в небольших количествах, но отменно выбранные, покоятся на плюше ярко-синего цвета. Мы видим ряды жемчугов, несколько красивых подвесок, украшенных вовсе не плебейскими камнями, и в середине — ожерелье, о котором смеет лишь мечтать актриса в любой части света, если нет у нее таланта», — пишет журналист Анри Бери и далее обращает внимание на непомерно высокие цены на ювелирные украшения, замечая, что для приобретения такого кольца на Кузнецком мосту следовало бы скинуться всей труппе Фоли-Бержер.

Более дешевые украшения можно было, например, заказать по почте у А. Штейна в Ленинграде на Пушкинской ул., 10, кв. 6/б. Так, в женских журналах того времени часто встречается реклама белого, кремового и розового жемчуга французского типа под

названием «Кепта», который «отличается от других подделок тем, что он тяжеловесный, массивный, небьющийся и не отличается от настоящего». Модная длина жемчужной нити доходила тогда до двух метров, а цена в зависимости от размера варьировалась от 7 руб. 45 коп. до 30 руб. (средняя зарплата рабочего в те годы колебалась от 100 до 130 руб.).

Но в сталинскую эпоху всякие украшения стали считаться мещанством. Иногда живой цветочек на платье заменял все. Даже обручальных колец не носили, так как все золото у граждан Страны Советов было изъято. Началась эпоха бижутерии из пластмассы, сменившейся после войны модой на трофейные гранаты, затем модой на египетские самоцветы, русскую финифть и мельхиоровые украшения, продававшиеся в СССР как суррогат серебра.

А теперь, в начале XXI века, роскошь вновь поселилась в России. Даже «Картье» имеет два бутика в Москве, бриллиантов у русских миллионерш сейчас не счесть. Чем дело окончится — Бог знает...



ЛУЧШИЕ ДРУЗЬЯ ЖЕНЩИН

Одна моя гонконгская подруга, светская красавица Кристалль Ли, потерявшая счет годам и подтяжкам лица, была очень скупа на чаевые в ночном клубе «1997». У нее всегда были очень крупные брильянты, броши от «Картье» в форме пантеры, кулон на 22 карата и другие запоминающиеся вещицы. Как-то во время бурного танца она обронила брильянтовый браслет от «Шоме» и в темноте и сутолоке никак не могла его найти. Перед уходом из клуба она дала портье на чай пять гонконгских долларов и попросила найти браслет. Он почему-то не нашелся.

Известная красавица Дягилевского балета Валентина Кашуба имела среди своих бесчисленных ухажеров одного знаменитейшего английского археолога. Дело было в 1923 году. Мир только что узнал о сенсационной находке гробницы Тутанхамона и его несметных украшениях. Поклонник подарил русской балерине древнейшую подвеску из крупного изумруда в золотой оправе из этого самого клада, который, впрочем, как

выяснилось, стал приносить лишь несчастья Валентине. Ее одолевали тропические болезни, и сам Тутанхамон являлся ей по ночам в кошмарных сновидениях и требовал изумруд назад. Лишь продав роковое украшение богатой американке, которая вскоре скончалась в одночасье, Кашуба вздохнула с облегчением.

Вечно молодая Лиз Тейлор, прославившаяся не только километрами кинолент со своим участием, но и шеренгами мужей, собрала в виде подарков внушительную коллекцию брильянтов. Особенно запомнилась в связи с этим ее сакраментальная фраза: «Размер брильянта — не самое главное в жизни, но начинать надо только с крупных камней».

Турецкая миллионерша Назан Бозбаг отличается изысканно-утонченным вкусом. Почти все ее ювелирные украшения — редкие произведения оттоманского искусства, но ради дружбы со мной она решила приобрести что-то русское. Прилетев как-то в Париж в дождливую погоду, она грустно брела под зонтиком по рю Сен-Оноре. Чтобы переждать непогоду, она укрылась в роскошном антикварном магазине *Louvre des antiquaires*. Ее взгляд привлек русский браслет с удивительным сочетанием камней: сапфиры, рубины и изумруды в обрамлении мелких речных жемчужин — и она тут же его купила. В таком деле даже дождь бывает на пользу!

Знаменитая японская миллиардерша Масако Ойя, известная своими 2000 розовыми платьями, носит все украшения в пандан к ним. Предпочитает розовые жемчуга, розовые брильянты, но не брезгует и александритами, а порой допускает исключительно

крупные рубины. Хоть один итальянский авантюрист и стащил у доверчивой японки часть ее украшений, осталось у нее их еще очень много. Даже король Марокко завидует.

В недавнем прошлом в Москве славилась своими украшениями балерина Ольга Всеволодская-Гернгросс. У нее были чудесные алмазные елизаветинские серьги, хорошие николаевские брошки и кольца с завидными солитерами. Самая элегантная дама в Москве в 1970-е годы, в один прекрасный день она была ограблена. Пропали все ее великолепные драгоценности, кроме тех, что были на ней самой. Когда она отправилась жаловаться в милицию, она скинула соболью шубку и замшевые перчатки, приоткрыв миру свои тонкие пальцы, унизанные кольцами с солитерами: «Это все, что у меня осталось!» — пожаловалась Ольга Всеволодовна, а милиционеры прозвали ее «брильянтовой рукой».

Моя близкая парижская приятельница, графиня Жаклин де Богурдон, имела много хороших украшений. Она любила крупные кольца, золотые клипсы и колье-ошейники «Принцесса Александра».

И все же порой она мешала настоящие вещицы с откровенным искусственным жемчугом, позолоченными цепочками и совсем бижутерными браслетами. Но у графини было столько природного шика, столько умения носить украшения, что никто никогда не мог заподозрить, что рядом с хорошим брильянтом она носит самый банальный циркон.

Императрица Франции Евгения де Монтихо получила в виде наследства от семьи своего супруга Напо-

леона III древнейшую подвеску эпохи Средневековья, принадлежавшую когда-то императору Шарлеманю. Она представляет собой два кабашона из аметистов с филигранной оправой из других камней, в которой, как в дароносице, хранится кусочек настоящего креста Иисуса Христа. Во время Парижской Коммуны ей удалось, к счастью, бежать в Англию в карете скорой помощи, захватив кое-что из украшений. А когда много лет спустя, во время Первой мировой войны, немцы разбомбили Реймский собор, низвергнутая императрица прислала подвеску Шарлеманя в дар ризнице полуразрушенного собора.

Самая знаменитая и величественная коллекция драгоценных камней из собранных в наше время принадлежит султану Брунея, самому богатому в мире человеку. Специальные бриллиантовые коробейники привозят ему и принцессам коллекции камней или же оправленных украшений. У него есть вещи Фаберже, исторические регалии европейских дворов и другие безделицы. Одна из моих знакомых «коробейниц» говорила мне, что султан просит его не беспокоить с камнями менее десяти каратов.

День вчерашний



РУССКОЕ ВЛИЯНИЕ НА КУЛЬТУРУ, МОДУ И ИСКУССТВО XX ВЕКА

Прежде чем говорить о русском влиянии на мировую культуру и моду XX века, стоит обратиться к предыстории вопроса.

До реформ Петра Великого для Запада Россия была страной достаточно закрытой. Европейцы мало знали о ней, Россия мало знала о Западе. И только через прорубленное «окно в Европу» (я имею в виду город Петербург) в Россию проникло огромное влияние Голландии, Германии, Франции, Англии. Множество архитекторов, художников, скульпторов с Запада стали работать в России. Что очень важно,

в России привились иностранные языки. Уже в конце XVIII века множество людей в России стали говорить по-немецки, по-французски, по-английски. Напомню, что в дворянских семьях изучали сразу три языка, кроме русского. Затем во Франции в 1789 году произошла революция. И именно в этот период множество французских аристократов бежало из Франции, спасаясь от «адской машины» — гильотины.

Петербург принял в то пору несколько тысяч французских эмигрантов. Многие из них прижились в России, выучили русский язык, обзавелись семьями и даже поступили на русскую государственную службу. В XIX веке контакты между Россией и Францией были огромные. Даже наполеоновская война не только не помешала им, а сделала еще теснее. Напомню о важном историческом факте: по окончании наполеоновской войны Париж три года подряд был оккупирован русской армией. Русские стояли в Париже, на Елисейских полях и учили французов говорить слово «быстро».

В русском языке после контакта с французской армией тоже появились новые слова. Мы их употребляем каждый день, забывая об их смысле. Приведу несколько примеров. Каждый из нас знает, что значит «шантрапа». Это французское выражение, что значит буквально «не будет петь». То есть к шантрапе относятся люди не годные даже к пению. А как насчет слова «шаромыжник»? Оно произошло от словосочетания *cher ami* — милый друг. Так французские солдаты обращались к русским крестьянам, когда просили яиц, хлеба и молока. Шаромыжником — для них был тот,

кто хотел бесплатно получить что-то. Слово «шваль» трансформировалось от французского слова *cheval* — лошадь — это то, что оставалось на полях сражений с французской конницей. А как насчет знаменитой белорусской фамилии Машеров? Она произошла от *ma cher* — моя дорогая. Машеровы — незаконнорожденные дети французских солдат.

В XIX веке Париж стал центром торговли. Появлялись дома моды, салоны украшений, проходили замечательные международные парижские выставки. Например, выставка 1889 года стала знаменита тем, что специально как экспонат выставки была воздвигнута Эйфелева башня. Это был триумф человеческой мысли.

В конце 1890-х годов отношения между Россией и Францией были настолько сердечными, что Франция (в то время республика) и Россия (империя) подписали соглашение, которое называлось Антанта, что значит «теплая и нежная дружба». Русские ездили в Париж как к себе домой, французы ездили с такой же скоростью в Петербург и Москву. Улицы в Петербурге и Москве пестрели вывесками на французском языке о всевозможных модистках, парикмахерах, парфюмерных магазинах. Одним из главных языков России был французский язык.

Но вот началась Первая мировая война. Франция, как союзница России, поддержала ее во всех военных действиях.

Не удивительно, что еще накануне Первой мировой войны знаменитый русский импресарио, создатель такого мощного движения, как «Русские сезоны»

в Париже, Сергей Павлович Дягилев, организовал во Франции крупные мероприятия русского искусства. Первым событием стала выставка русской живописи, вторым – русский концерт симфонической музыки, а третьим (в 1908 году) – концерт русской оперы с гастрольями Федора Шаляпина и знаменитой тогда сопрано Фелии Литвин. Деятельность Дягилева в до-революционные годы, до Первой мировой войны, была замечена французской элитой. Она не только помогала ему деньгами, но и своим участием пропагандировала его деятельность. Таким образом, русское искусство стало очень интересовать Париж, где всегда было принято приветствовать все новое.

В XIX веке русские часто соприкасались с французским искусством у себя на родине. Но французы не интересовались русским искусством, не зная его самобытности. В России не было ни одного идеологического лидера искусства, который мог бы показать, что русское искусство XIX века отличается коренным образом от европейского и превосходит его в качестве. Дягилев страшно не любил передвижников, считая, что их отношение к жизни – банально, что передвижники просто бытописатели, а не замечательные художники. Вот почему на выставки он передвижников не возил. Он говорил: «Париж грязи не потерпит». Париж жил тогда импрессионистами. В России же об импрессионистах не знали. Это пришло позднее.

Иными словами, Дягилев стал первой ласточкой, который принес русское искусство не только на сцены Франции, но и на сцены всей Европы. Он гастро-

лировал в Берлине, Брюсселе, Монте-Карло, Вене и Будапеште. Это создало России огромную славу, и уже в предвоенные годы русский балет доехал до Рио-де-Жанейро, Буэнос-Айреса и Монтевидео. Кстати, там, в Буэнос-Айресе, Дягилев потерял своего главного исполнителя Вацлава Нижинского. Он впопыхах женился на венгерке Ромоле Пульской, обвенчался с ней, за что и получил увольнение из труппы в тот же день, когда Дягилев узнал об этом из телеграммы.

У Дягилева была еще одна знаменитость, величайшая балерина первой половины XX века Анна Павловна Павлова. Она была смешанного происхождения. Ее отец был караимом, музыкантом из Крыма, открывшим прачечную в Петербурге. А мать — прачкой. Анна родилась вне брака, поэтому долго не могли определиться с ее отчеством. Но ее музыкальные способности, доставшиеся от семьи, а также интерес к танцу, который проявился, как только она впервые увидела балет «Спящая красавица» на сцене Мариинского театра, создали из нее уникальную по тем временам балерину.

Дягилев использовал ее в первом сезоне. Но из-за трудностей характеров обоих гениев они не остались долго вместе в творческом союзе, и Павлова стала гастролировать одна. И если Дягилев совершил турне по Европе и Южной Америке, то Павлова исколесила весь мир. Не было города или столицы цивилизованного мира, куда бы ни ступила ножка превосходной балерины. Анна скончалась в 1931 году во время гастролей в Гааге, простудившись в результате аварии на железной дороге во Франции.

Анна Павлова подарила русскому балету мировой престиж. Вовсе не советский балет утвердил его. Когда после войны стал гастролировать Большой театр, он прошел по уже проторенной Анной Павловой дорожке. Балерина показала, что танцевать на пуантах можно. До этого никто не знал и не подозревал, что можно делать что-то подобное.

К началу Первой мировой войны Париж был уже абсолютно очарован стилем Дягилева. Этот стиль был в первую очередь связан с художниками, которые подарили всему цивилизованному миру новое видение красок. Знаменитым дизайнером по костюмам и художником по декорациям у Дягилева был Леон Бакст, родившийся в городе Гродно. Представьте, провинциалы из глубинки Российской империи своим искусством покорили и очаровали Париж. И уже в предвоенные годы создатели французской моды копировали шаровары Бакста, освободили женщин от корсета, утвердили моду на тюрбаны и прозрачные ткани.

Первая мировая война затормозила художественный контакт между Россией и Францией, потому что их разделяла воинственная тогда Германия.

И вот в 1917 году произошла Февральская революция, а затем и большевистский переворот, который все поменял в России. И те люди, которые считали себя художниками, элитой и которые были действительно на гребне волны, у власти, составляли ядро русской интеллигенции, русского дворянства, армии, купечества, промышленности, были вынуждены покинуть тогдашний Петроград. Все, что я рассказываю

вам, это из первоисточников. Я жил в Париже 22 года и знаю все это от людей, переживших 1917 год.

Никто не думал, что революция продлится долго. Все думали, что мятеж большевиков продержится месяца два. И так как были патриотами, то отправились из Петрограда не за границу, а в Москву. Но волнения начались и в Москве. Всем пришлось перебираться в Киев, который на время стал столицей культуры России. Артисты и художники из Петербурга и Москвы поселились там. Но больше двух лет они и там задержаться не могли, перебрались сначала в Одессу, затем в Ялту.

Так начался великий исход. Никто из эмигрантов не хотел покидать Россию, это была их родина. Но большевики теснили. Начался красный террор, когда людей так называемого «буржуйского» происхождения должны были физически уничтожить. Поэтому оставаться на территории, контролируемой большевиками, никто не хотел.

В 1921 году, когда бегству пришел конец, русская интеллигенция, погрузившись на корабли Антанты, отправились в дальнейшее плавание. Первой остановкой был Константинополь. Есть было нечего, пить было нечего и продать было особо нечего. Многие из русских беженцев приехали с чемоданами, в которых были их платья. У некоторых имелись семейные драгоценности, иконы, кто-то привез самовар, а кто-то и собачку.

Русским эмигрантам пришлось столкнуться с тяжелой работой. Многие никогда физически не работали в России. Единственное, что требовалось тогда в Кон-

стантинополе, это развлечения, которых не было во время войны. Русские стали открывать первые рестораны, блинные, чайные, пирожковые. А дамы, которые имели склонность к шитью, первые дома моды. Появились магазины по продаже комиссионных мехов и бриллиантов. Так как артистов среди приехавших было предостаточно, некоторые пошли на сцену. Они стали выступать с итальянским, русским репертуаром, пели в кокошниках, танцевали. Но все понимали, что этот город не любит западной культуры. Это была столица Востока, где балет и опера чужды. Артистам пришлось искать другое место.

К тому же турки оказались очень восприимчивы к красоте русской женщины. Они никогда не видели блондинок, а с голубыми глазами — и подавно. Разводы среди турецких подданных сыпались как из рога изобилия. И в конце концов группа одалисок, которых оставили их хозяева, подготовили петицию в мэрию города Константинополя. Ее подписали 136 женщин из гарема. Одалиски просили освободить город от нашествия варваров с Севера. В петиции было написано: «Эти фурии со светлыми волосами и голубыми глазами разрушают сердца наших мужей и отцов, разоряют наши семейные гнезда, уводят в свои объятия. Мы требуем выслать всех русских из Константинополя». Эмигрантам предложили в короткое время покинуть этот город из-за плохого поведения русских женщин.

Гражданская война еще не кончилась, и люди не знали, смогут ли они вернуться к себе на родину или им придется ехать еще дальше. Тогда несколько стран,

решив помочь русским беженцам, стали выдавать им визы или вид на жительство. Среди этих стран были Чехословацкая республика (вновь родившаяся после распада Австро-Венгрии), Болгария (дружественная православная страна), Югославия (король которой учился в Петербурге в конце XIX века). В первую очередь давали визы образованным и интеллигентным людям. Европе нужны были педагоги, агрономы, инженеры, архитекторы, строители, специалисты по устройству заводов. И все те, кто обладал соответствующими дипломами, получили визу и вместе со своими семьями выехали в эти страны.

Франция, которая имела дружественное соглашение с Россией, предлагала только черную работу. Во время Первой мировой войны около трех миллионов французов было убито на полях сражений, рабочих рук не хватало. Во Франции в то время бурно развивалось машиностроение, знаменитые заводы Пежо и Рено. Там требовались квалифицированные рабочие. Русские знали французский язык, умели читать, были грамотными, и им предложили работу на заводах по сбору автомобилей.

Русские беженцы, собрав остатки былой роскоши, поехали в Марсель, а затем в Париж. Таким образом, в Париже оказалось 60 тысяч русских беженцев. Мужчины пошли на заводы или в таксисты — в столице Франции из 12 тысяч такси 7 тысяч водили русские. Таксист мог быть князем, графом, полковником и даже генералом (они имели водительские права, полученные еще в России в дореволюционное время). Женщины не могли прожить только на заработок

мужа и пошли в дома мод на две главные профессии. Все, кто постарше и посмекалистее, — в портнихи. Те, кто помоложе и поинтереснее, — в манекенщицы. Таким образом, мамы шили, а девушки показывали моду. В Париже в 1930-е годы 30 процентов всех манекенщиц были русские девушки. Французы очень их любили, во-первых, за внешние данные, во-вторых, за воспитание.

Показы проходили для группы дам и сопровождались объяснением каждой модели. Манекенщица должна была рассказать, из чего шили это платье, как его надо носить, какому времени дня оно соответствует и чем оно хорошо. То есть ее обязанностью было и продать изделие. Таким образом, русские, знавшие несколько языков, продавали платья американским, английским, немецким или французским клиенткам.

Среди манекенщиц были совершенно удивительные женщины редкостной судьбы. Одна из них, знаменитая леди Абди, была родом из Самары, урожденная Ия Григорьевна Ге, племянница знаменитого художника. Она вышла замуж за границу за английского лорда Абди. Писатель Алексей Толстой описал ее характер в образе Зои в романе «Гиперболоид инженера Гарина».

Графини, княжны, работали манекенщицами во Франции. Не было ни одного парижского дома мод, где бы не работала русская красавица. Тогда манекенщицы назывались домашними манекенщицами. В каждом доме был стандартный набор от семи до двенадцати девушек, которые показывали модели каждый божий день по два, три, пять сеансов в зависимости

от количества клиентов. Работа была каждодневной. Девушки приходили рано, надевали шелковые чулки, гримировались и ждали приема клиенток.

Те женщины, которые имели склонность к рисованию, решили открыть свои собственные ателье и дома мод. В 20–30-е годы XX века в Париже существовало более 20 русских ателье и домов мод, которые имели значительный успех. Некоторые из них продержались по 30 лет, а это в столице конкуренции — победа. Некоторые жили один-два сезона (в зависимости от того, как было организовано дело). Почти все они пострадали в 1929 году, когда разразился знаменитый кризис на Уолл-стрит, дефолт доллара. Многие американцы разорились, и их жены перестали приезжать в Париж за платьями. Многим русским домам моды пришлось закрыться.

Назову вам несколько примеров. Знаменитым домом русской эмиграции был Дом «Китмир», который организовала Великая княгиня Мария Павловна. Он существовал во второй половине 20-х годов XX века и имел эксклюзивный контракт с Домом «Шанель» на изготовление всех вышивок для моделей.

Другой знаменитый дом был Дом «Ирфе». Его основали представители княжеской фамилии Ирина и Феликс Юсуповы. Название дома составили из начальных букв своих имен — Ирина и Феликс. Упомянул бы еще Дом «Итеб». Если название прочесть задом наперед, получается Бетти — имя хозяйки Дома, баронессы Бетти, эстонского происхождения, родившейся в Петербурге. Подобных примеров большое количество. Многие из основателей домов прятали

свою русскость под иностранными названиями, чтобы сделать их более экзотичными. Но существовали и названия типично славянские. Например, Дом «Шап-ка», который принадлежал княгине Путятиной. Или Дом «Мырбор», принадлежащий француженке, где модели рисовала великая русская художница Наталья Гончарова.

Успех этих домов был очень большой. Главной темой был осовремененный русский народный и дворянский, боярский костюм. Кокошники, двуглавые орлы, петухи, всевозможные вышивки, кружево и лен — все это увидела столица Франции. Вот почему, когда советские дома мод показывали в Париже свои коллекции, то они терялись. Им было невдомек, что в 1920-е годы русские эмигранты все это показали гораздо лучше и разнообразнее. Никто тогда не рассказывал о том, сколько русские эмигранты дали парижской моде. Это не проходили в школе, не изучали в институте.

Некоторые из знаменитых русских манекенщиц стали топ-моделями. Например, знаменитая княжна Натали Палей, дочка Великого князя Павла Александровича, дяди Николая Второго. Или манекенщица Людмила Федосеева, самая высокооплачиваемая модель в 1930-е годы. Их снимали в кино, их фотографировали на обложки журналов.

Хочу сказать еще об одном важном историческом факте. В 1932 году пулей русского эмигранта Павла Горгулова был убит французский президент Поль Думер. И отношение к русским резко изменилось с дружественного к крайне неприязненному. Сегодня об этом факте мало кто помнит. Почему душевноболь-

ной Павел Горгулов, живший в Монте-Карло, приехал в Париж и организовал это покушение? Как выясняют сейчас историки, это была хорошо разработанная сталинская операция, направленная на дискредитацию русской эмиграции в глазах общественности. Русских слишком любили, а Сталину это не нравилось. Ему бы хотелось, чтобы они были изгоями, умерли с голоду, чтобы у них не одевались и их картины не покупали. Но вдова Поля Думера выступила в защиту русских. Она заявила, что это были не русские, а советские действия. Это немного исправило положение.

В 1930-е годы мощь русской культуры на Западе стала ослабевать. В 1929 году умер Дягилев, в 1931 году умерла Анна Павлова. Пару лет спустя ушел из жизни Никита Балиев, создатель знаменитой тогда труппы «Летучая мышь». Позднее скончался Федор Шаляпин. Таким образом, гордость русской эмиграции, которая составляла часть вершины мирового искусства, была уже не столь блестящей, как ранее.

В 1939 году началась Вторая мировая война. И русская эмиграция разделилась на две части. Одна из них поддержала Гитлера: многим казалось, немецкая армия освободит их от коммунистического режима. А вторая половина считала, что нападение на Россию — это нападение на их родину, и оказала поддержку Франции.

Русская эмиграция раскололась. Этот раскол увеличился в 1940-е годы притоком второй волны беженцев из советской России.

Долго в России существовало табу на разговоры о миллионах людей, попавших за границу. Их не вспо-

минали, не знали, кто был среди них. Русская эмиграция в 1950–1960-е годы стала стареть и умирать. Дома моды они уже не создавали, художники и артисты умирали.

И все могло бы пропасть, если бы в конце 1960-х не вспыхнул новый интерес к Дягилеву. Аукцион Сотбис в Лондоне провел распродажу сохранившихся в Париже костюмов и декораций по эскизам Гончаровой, Головина, Бенуа, Бакста, Ларионова и т. д. Эта распродажа была настолько успешной, что многие музеи мира купили сокровища, созданные русскими художниками, и поместили их в свои коллекции. Самая крупная коллекция русских костюмов из балетных сезонов Дягилева находится в Канберре в Австралии. Напомню, что Советский Союз не купил ни одного костюмчика. В 1968 году их интересовали другие проблемы, а уж никак не наследие Дягилева. Теперь все сожалеют об этом.

Интерес к России снова возник. Стали публиковать книги, снимать документальные фильмы, проводить исследования, посвященные проблемам русского искусства на Западе. Вновь возникло имя знаменитого иллюстратора моды Эрте, которого я лично знал. Он был большой знаменитостью в 1920-е годы и автором многих обложек для журнала *Harper's Bazaar* — ведущего модного журнала XX века.

Эта волна интереса дошла и до XXI века. На Западе постоянно проводятся художественные выставки и публикуются монографии, посвященные не только русским сезонам, но и влиянию русских артистов на их культуру — культуру каждой отдельно взятой страны.



МУЗЕЙ МОДЫ И ТЕКСТИЛЯ В ПАРИЖЕ

Парижу явно не везет с музеем моды. Будучи бесспорной столицей большой моды, до сегодняшнего дня Париж был лишен постоянной экспозиции, рассказывающей о взлетах и падениях французской моды на протяжении трех последних веков.

В настоящее время Париж обладает одновременно двумя грандиозными коллекциями старинных и современных костюмов: одна из них принадлежит городу Парижу и расположена во дворце Галлиера. Этот музей всегда назывался «Музеем моды и костюма», и он насчитывает около 40 тысяч единиц хранения. Открывшийся же в январе 1997 года на улице Риволи другой музей ранее назывался «Музеем искусства моды», но с 1997 года переименован в «Музей моды и текстиля», что заставляет его постоянно путать с Музеем моды и костюма и создает досадную неразбериху.

Коллекции вновь открытого музея менее обширны, чем фонды дворца Галлиера, и насчитывают 16 ты-

сяч единиц хранения с упором на текстиль и ткани, их образцы и рисунки. Сегодня кажется странным, что обе коллекции не были объединены, более того, они почти в открытую враждовали и их отношения сходны с эпопеей Монтекки и Капулетти. Фонд дворца Галлиера, ранее находившийся в ведении музея истории Парижа «Карнавале», является из них более старинным, оттого его собрание одежды XVIII века несравнимо ни с чем в мире. Коллекция нового музея начала создаваться уже в послевоенное время стараниями мадемуазель Ивонн Деляндр, бывшей помощницы знаменитого историка моды Франсуа Буше. С энтузиазмом и усердием она собрала прекрасную коллекцию, сконцентрированную на моде XX века, так как заручилась поддержкой Мадлен Вионне, передавшей в это собрание около 150 платьев своего закрытого с началом войны престижного дома.

Другие крупные поступления пришли из домов «Баленсиага», «Шанель», «Скиапарелли» и «Алайя». Коллекция Ивонн Деляндр предназначалась первоначально для образовательных целей, в то время как коллекция дворца Галлиера — исключительно для исторических и тематических выставок, которыми тогда руководила не менее уважаемая директриса второго музея, мадемуазель Мадлен Дельпьер. Существование двух коллекций, однако, не разрешало главной проблемы: отсутствия в Париже постоянной исторической экспозиции костюмов, наподобие той, что радует глаз вот уже много лет в Лондоне, в Музее Виктории и Альберта или коллекции в Палаццо Питти во Флоренции. Со смертью двух соперничавших

великих «мадемуазелей» истории моды ситуация не улучшилась. При правительстве президента Миттерана тогдашний министр культуры Жак Ланг открыл уже в 1986 году, с большой помпой, Музей искусства моды, располагавшийся под высокой крышей Музея декоративных искусств на улице Риволи. Большие средства были потрачены для этого, казалось бы, необходимого проекта: столица моды Париж наконец-то обретает свой собственный музей моды, наделенный статусом национального музея.

Для создания экспозиции был приглашен аргентинский режиссер Альфредо Ариас, прославившийся своими спектаклями, а также шоу в «Фоли-Бержер». Выдающиеся декораторы и художники по костюмам занимались созданием этой впечатлявшей экспозиции. Среди них был Ростислав Добужинский, сын Н.В. Добужинского и Клоди Гастин. Музей тот, недолго просуществовавший, отличался изяществом своих манекенов, сделанных в соответствии с каждой эпохой, великолепными аксессуарами для платьев, которыми занималась Флоранс Мюллер, выгодным освещением и театральностью подхода. Увы, крутые лестницы и узкие галереи помещения затрудняли осмотр его пожилыми людьми; финансирование же музея, зависевшее от политических перестановок, висело на волоске. В конце концов эта расхваленная прессой выставка была закрыта. На месте ее прошли несколько спонсированных мероприятий – выставки к 40-летию Дома Диора, «Ив Сен-Лоран» и т.п.

В феврале 1995 года музей вообще был закрыт. Его управление переходило из рук в руки, и одно время на

посту директрисы находилась Катель Ле Бурис, бывшая в Нью-Йорке помощницей легендарной Дианы Вриланд. Из-за этого музей был окрещен в парижских модных кругах «Далласом». Крах казался неминуемым, но вот новое правительство Франции решило вновь открыть музей, изменив лишь его название, веря в короткую память парижан. Тем не менее новая экспозиция, на которую было потрачено 95 миллионов франков, то есть около 20 миллионов долларов, разочаровывает.

Расположенная в перестроенной заново части Музея декоративных искусств, она пытается рассказать о связи геометрии и моды в последовательности, обратной хронологической, иными словами от наших дней до периода рококо. В сером и тускло освещенном двухэтажном помещении со стеклянными витринами странной конфигурации расставлены невзрачные, безголовые и безрукие портновские манекены, на которых развешаны дамские платья, словно в витринах сегодняшних магазинов. Забывая о том, что история моды не только часть эволюции декоративного искусства, но и род социальной науки, создатели выставки лишили представленные костюмы самого главного — их пропорционального силуэта и всех надлежащих в различные эпохи дополнений и аксессуаров. Так, первоклассное само по себе бальное платье на физмах эпохи рококо представлено без кружевных ангажантов (оборок), ампирные платья без шалей, викторианские платья без воротников, перчаток, накидок и украшений, как будто картины без рам. Отсутствие каких бы то ни было шляп и обуви в экспозиции скудно

компенсируется маленькой витринкой с пятью шляпками различных эпох и шестью парами обуви, зато в изобилии представлены чулки. Изредка на выставке попадаются два-три предмета мебели, хотя богатейшие фонды Музея декоративных искусств позволили бы, при желании, воссоздать реальную атмосферу прошлого. Посетители обескуражены. Не отражены социально-исторические потрясения, приведшие к сменам модных силуэтов — Французская революция, наполеоновские войны, Первая и Вторая мировые войны. В витринах демонстрируются диапроекции и хроникальные фильмы, сами по себе более наглядные и интересные, чем платья. Очень скудно представлена детская и мужская мода, зато в изобилии показаны модели Дома «Вионнэ», прекрасного, но, увы, не единственного в нашем веке. Отсутствие в новом музее моделей Дома «Ив Сен-Лоран» вызвало гнев его президента Пьера Берже, отказавшегося даже присутствовать на обеде в честь открытия.

Противостояние двух музеев продолжается: лишенный финансовой дотации города музей во дворце Галлиера был вынужден отменить готовившуюся выставку, посвященную авангарду в моде. Говорят, первый блин комом. В данном случае, второй — тоже.



МОДА 1980–1990-х ГОДОВ

Мода последнего десятилетия XX века развивалась в быстром, галопном темпе, носила интернациональный характер и не чуждалась заимствований из прошлого.

В начале 1980-х годов в мировые лидеры в экономическом плане вышли США и Япония и, соответственно, их влияние на мировую моду значительно увеличилось. Это время ознаменовано эклектичным переходом от стиля диско, сложившегося во второй половине 1970-х годов под влиянием музыкальных групп ABBA, Boney M и особенно фильма с участием Джона Траволты «Лихорадка субботнего вечера», к стилям «пират» и «винтаж». Винтаж в моде означает использование старой одежды или заимствование стилей прошлого, в основном 1950-х годов: нейлоновых платьев с нижними юбками. Молодежь 1980-х годов вновь открыла для себя Мэрилин Монро, ретроспектива фильмов с участием которой прошла в те годы в Париже, и Элвиса Пресли, знаменитого рок-

певца. Первые рокеры появились в США уже около 1955 года, а их «возрождение» относится к началу 1980-х годов. Тогда в моду вернулись накрученные напомаженные коки у мужчин, джинсы Levi's 501, ботинки на толстой каучуковой подошве и куртки мотоциклистов. У девушек, кроме платьев 1950-х годов, популярны высокие прически, заостренные темные очки, обувь на шпильках. В Париже в моде Les Halles, торговый центр, построенный на месте «Чрева Парижа», воспетого Золя, а в Лондоне – улица Кингз-Роуд, где толпами слоняются панки, давая сфотографировать себя за фунт стерлингов.

Одним из основоположников «пиратской», достаточно андрогинной, моды был знаменитый в те годы английский певец Бой Джордж и его группа Culture Club. Его музыканты одевались, как рокеры-металлисты, в черную кожу с металлическими цепями, а сам Бой Джордж красил лицо, как японская гейша, носил африканские косички, длинные юбки и другие, заведомо «немужские» аксессуары. Обращение к элементам японской традиционной одежды было вызвано невероятным успехом таких токийских дизайнеров, как Иссеи Мияке, Йоджи Ямамото, Токио Кумагай. Эти создатели моды, свободные от западных традиций и европейских представлений об одежде, вводили в моду драпированные плиссировки, рельефные ткани и одежду с распашными элементами наподобие кимоно. Так возник эффект капустного кочана, или «навьюченности». Особенно японцам удавались трикотажные модели с использованием ярких однотонных цветов: горчичного, зеленого-электрик,

ярко-розового, черного с красным В 1980–1990 годах практически все модницы мира исключили из своего гардероба цельнокроенные платья, заменив их юбками, рубашками (часто белыми, наподобие мужских, что было изобретением фирмы *Comme des Garçons*), жилетами, пиджаками, и шарфами. Силуэт женщин утратил линию талии и груди, так как японки последней похвастаться не могут.

Огромный успех фильма Милоша Формана «Амадеус» ввел в моду «старинные» украшения, жемчужные бусы, камеи и броши на лацканах пиджаков. Но главным явлением в развитии моды в 1980-е годы было пришествие подкладных плечиков, как у женщин, так и у мужчин, мода на которые с небольшими отклонениями продолжалась до 1991 года. Она обязана своему возвращению из арсенала модниц 1940-х годов двум парижским дизайнерам, одно время коллегам, Тьерри Мюглеру и Клоду Монтана. Увеличенные до размеров почти что подушек, они были особенно популярны в 1985–1989 годы, став новым визуальным центром человеческой фигуры.

Плечи даже подчеркивались иным цветом, или декоративной блестящей вышивкой блестками, шерстью, бисером. Это придавало женщинам довольно агрессивный, мужественный вид, что соответствовало модным дамским профессиям в те годы, когда среди них появились биржевые маклеры, банкирши, импресарио, владелицы галерей, директоры модельных агентств. Блестящим выразителем этого процветающего стиля времен холодной войны является телевизионный сериал «Даллас» с Джоан Коллинз,

героиня которой своими агрессивными и нечеловеческими поступками восхищала обывателей, тем самым выражая настроения общества. Этот стиль могущественной и кричащей роскоши стал девизом творчества итальянского дизайнера Джанни Версаче.

Среди молодежи новинкой стал стиль «нюу-вейв» («новая волна»), который упростил гардероб, ввел в моду короткие волосы, надыбленные гелем, белые носки и черный цвет, который стал лидером среди модников второй половины 1980-х годов. Известным кумиром этого направления был парижский дизайнер Жан-Поль Готье, использовавший много черного в сочетании с подкладными плечиками. Ему принадлежала также идея одеть мужчин в кружевные гипюровые юбки, что, естественно, не привилось, но нарушило зримый баланс сексуального равновесия. Другими заметными фигурами того десятилетия была итальянка Поппи Морени, француженка Шанталь Томас и англичанин Джон Гальяно, успешно дебютировавший тогда в Лондоне.

В конце 1980-х годов широко распространились компьютеры, появились первые мобильные телефоны и факсы. Новые технологии вторгались в жизнь и моду, заставляя людей визуально соответствовать новым реалиям. Так, самыми популярными застежками стали молния и липучка; сумки и карманы приобрели угловатые очертания, часто использовались пластифицированные поверхности под стать прямоугольной мебели белого или черного цвета от Habitat и Ikea, и моде жить в лофте (просторном чердаке) в большом городе типа Нью-Йорка, Гонконга или Токио.

В 1990-е годы ситуация на модном рынке в корне изменилась. Связано это было в первую очередь с двумя историческими событиями. Я имею в виду Кувейтскую войну 1991 года и падение Берлинской стены, ознаменовавшее окончание холодной войны. Брейк-данс, объемные подплечики, натуральные меха и борьба с коммунизмом разом стали неактуальными. Эйфорические настроения побратавшихся через зияющие дыры в Берлинской стене жителей Восточной Европы быстро сменились меланхолическим разочарованием. В медленно рассеившемся тумане ужаса, навеянного сообщениями о злодеяниях режима Чаушеску, на горизонте показались ранее смутные очертания вполне крупных держав: Румынии, Югославии, Польши, Чехословакии, более мелких Албании и Болгарии и совсем уже громадного СССР, впрочем, вскоре вконец развалившегося. И вот на Восток потянулись колонны грузовиков «гуманитарной помощи» с мылом, маслом, аспирином и куклами, а Восток требовал к тому же и денег. Грустно вспоминать, но миллиарды марок и долларов были переведены в государственные банки восточно-европейских стран, а те, в свою очередь, с ними распорядились по-семейному. Дочки получателей этих сумм сейчас учатся в Швейцарии, а жены и вдовы отдыхают на Ривьере, даже летом проветривая на сиденьях Porsche свои норковые манто.

Все вышесказанное повлекло за собой затяжной финансовый кризис в Америке и Европе, и первой пострадала высокая мода. Многие парижские дома закрыли свои двери или сменили владельцев. Так слу-

чилось с мадам Гре, Андре Куррежом, Пьером Карденом, Пером Спукон, Жан-Луи Шеррером и Жаном Пату.

Итак, на фоне 12% безработицы в западном мире мода стала немодной. Улицы мировых столиц заполнила «немодная молодежь» — в потертых вельветовых брюках, сваленных свитерах, шапках из искусственного меха и военных ботинках, особенно актуальных на фоне югославских гражданских войн.

Но бедность — не порок. Этот стиль пришел в Европу из города Сиэтла и стал именоваться «гранж», что можно перевести как «гумно» или «сарай». Выглядеть богатым и чистым в эпоху кризиса не позволялось. В начале 1990-х в Лондоне случались нападения на дам в меховых шубах. Их опрыскивали из баллончиков красной эмульсионной краской, символизирующей кровь убиенных зверьков. Сгнуло на время царство парикмахеров и визажистов, массажистов и любителей аэробики в стиле Джейн Фонда. В начале 1990-х годов мир вновь обратился к вечным ценностям — Дому и Семье. Рис, овощи и фрукты затмили своей домашней простотой дорогостоящие блюда ресторанов, а угловатая полированная итальянская мебель уступила место (подобно 1970-м годам) марокканским подушкам и турецким килимам, разбросанным по полу. Экологически чистое питание, романтическая мексиканская музыка, свечи и красное вино стали приметами нового стиля жизни. Стиль гранж вернул в моду забытое, но недавнее старое — потертые джинсы клеш, вытянутые свитера битников, обувь на платформе, искусственные шубы, бывшее в употреблении

военное снаряжение и плащи «Болонья», теплое белье «антиспид», бусы хиппи и бородки клинышком у мужчин.

Сильно изменился канон женской и мужской красоты. Самой популярной манекенщицей стала «некрасивая» англичанка Кейт Мосс, оттеснившая на задний план фатальных красавиц Линду Евангелисту, Наоми Кэмпбелл и Клаудию Шиффер, заработавших, впрочем, на своей «звездной» внешности баснословный капитал. Экологически чистая мода заставила людей не только вновь полюбить хлопок и лен натуральных цветов, по совету итальянца Джорджио Армани, но и присмотреться к новым лицам манекенщиц — часто эмигранток из Восточной Европы, из Латвии и России с длинными светлыми волосами, водянистыми глазами и испуганным взглядом. Этот стиль внешности продержался до 2000 года.

Пока Париж приходил в себя от экономического спада, на модный ринг пришли дизайнеры из Бельгии, выпускники Королевской Академии художеств из Антверпена: Мартэн Марджиелла, Дрис ван Ноттен, Дирк Биккембергс и Анн Демельмейстер стали расхожими именами в стилизме и образовали новое направление второй половины 1990-х годов — гламурный минимализм. Причиной его возникновения следует считать декаданс конца тысячелетия, постоянное обращение к компьютерной технологии и интернету и оздоровление экономики в США. Пройдя в 1994 и 1995 годах через стадии неоhipпизма и неодиско, это направление вернуло в моду цельнокроеные платья у женщин. Вообще интерес к женской фигуре, и в частности к талии

и груди, связан с работами выдающегося парижского создателя моды Кристиана Лакруа, создавшего много платьев с корсетами, а также с феноменом Мадонны — считавшейся в 1990-е годы самой гламурной певицей и актрисой, отчасти имитировавшей Мэй Уэст, а порой и Мэрилин Монро.

С именем того же Лакруа связано важное направление моды 1998–1999 годов, называемое «историческим максимализмом». Вместе с новым артистическим директором Дома «Кристиан Диор» Джоном Гальяно и главой Дома «Живанши» Александром Маккуином они тщетно старались вернуть в моду кринолины, трены и турнюры. Победа оказалась за унисексом. Стирание внешних граней между полами, засилие американского влияния, начиная от «Макдональдс» до спортивных кроссовок, делает улицы городов мира схожими своей толпой. Серый, черный, темно-коричневый цвета стали в 2000 году основной гаммой, которая сочетается с расцветом возвращающихся в моду синтетических тканей из полимеров. Все больший разрыв чувствуется между модой подиума и модой улицы. Непокойная жизнь больших метрополий, общественный транспорт и оглушительный ритм жизни заставляют людей одеваться практично и неброско. Никогда не останавливаясь, мода рвется вперед, сокрушая все убеждения и предрассудки на своем пути, унося нас в новое тысячелетие.



ЛЕ Ф О ПА

Для тех, кто волею случая, не понял о чем пойдет тут речь – сообщаю, что «le faux pas» по-французски означает «неверный шаг». Именно его, милые дамы, следует опасаться в выборе вашего гардероба на все случаи в жизни. Не устану напоминать читательницам: демографическая ситуация в России теперь такова, что женское население в городах составляет 60%, а в сельской местности и того больше. К чему эти цифры, спросите Вы?

А к тому, что мужчин в стране катастрофически не хватает (речь идет о 15 или 20 миллионах). А те, что встречаются еще порой на воле, по многим возрастным, внешним или внутренним критериям не рассматриваются читательницами этого журнала как возможный вариант. Оттого некоторые наши российские дамы теперь в погоне за «принцем на белом коне». К сожалению, увы, вовсе не существующим, так как этот редкий и благородный тип широкого аристократа был уничтожен в нашей стране дедушками читательниц.

Остались с тем, что осталось... Но и на этот, не самый чистокровный генофонд спрос есть, и преобладающей, и оттого, одеваясь, наши дамы стараются быть прежде всего манкими и привлекательными во все времена дня и ночи. Ведь никто, казалось, и не знает, где поджидает их это самое «счастье», и за каким углом? Смогла же известная балерина, в самолете, положив ноги на кресло своего будущего супруга, встретить свою новую любовь — многим ее пример кажется очень убедительным. Или вот украинская певица вышла же замуж за стриптизера, любовь зла!

Значит, не стоит вешать носа. Или пример иной: одна знакомая моей сестры даже мусор не выносит без костюма Chanel, хоть вынос мусора — дело прислуги, а не госпожи. На всякий случай, чтобы быть хорошо одетой в любой момент дня. Это и есть «ле фо па».

Во всем мире существуют более или менее четкие понятия о dress code, однако в начале XXI века, когда все постулаты прошлого века невольно поддаются ревизии, очень трудно определить, где начинается эта область недозволенного в одежде, это пресловутое «фо па». Конечно — соблазн, согласен, велик. В России теперь на счету 55 миллиардеров, а во Франции всего 25, и тут ничего не попишешь. Даже США теперь считают, что Россия начинает обгонять их по доходам и количеству нуворишей. Нельзя сказать, чтобы наши миллиардеры или миллионеры были людьми вкуса утонченного. Они избалованы деньгами, порой расточительны, привыкли к тому, что девы и дамы им во всем идут на уступки. Однако вкус — это понятие врожденное, как и музыкальный слух. Или он

есть, или его нет, и ни за какие деньги его не купить. Отсутствие прирожденного вкуса дамы наши готовы заменить апелляцией к модным маркам. «Фо па»! Носить и смешивать в изобилии видимые постороннему взгляду названия марок не следует. Особенно оттого, что китайские, тайландские и турецкие производители заполнили наш внутренний рынок бесчисленными и дешевыми подделками и уберечься от них невозможно даже в очень дорогом «мультибрендовом» российском бутике — такова уж страсть к наживе.

Другая, самая типичная ошибка россиянки — одежда для путешествий. Порой диву даешься, на каких стразовых шпильках, с какими темными очками, уложенными в волосах вроде старорежимного кошника или кички, в каких гипюрах и кружевах и с какими обнаженными животиками пассажирки ночных рейсов отправляются из Парижа в Москву! Но все начеку: вдруг он, мой безвкусный нуворюсс, окажется моим соседом по самолету, сядет рядом и соблазнится моими пошлыми накладными ногтями, моим макси-поясом, моими перекрашенными волосами... Желание утвердиться в социуме не благодаря своим знаниям, профессионализму или душевным качествам, а лишь благодаря внешним данным — и есть ужасное «фо па» современной России. Выигрышная, привлекательная внешность часто удел молодости, оттого начинается затем долгий процесс омолаживания ботексом и силиконом со всеми карикатурными последствиями, которые каждая из вас знает. Пример этому — некоторые наши телеведущие, известные актрисы и поющие парикмахеры.

Вот еще пример: так называемый «деловой стиль» в одежде, где условности очень важны. Единственное место, где этот стиль четко соблюдается, — судопроизводство. Юристы, прокуроры и адвокатессы стараются держать марку. Но что касается их секретарш... «Фо па» во всем. Дамы! Вот два примера для оживляжа: как-то я сделал пересадку в большом сибирском городе по дороге из Владивостока в Москву и в аэропорту зашел в бизнес-центр проверить почту на моем сайте. Встретила меня белокурая ундина в коктейльном платье из черного кружева и на черных атласных шпильках в стразах... Дело было в восемь утра... Час дня и место работы играют главную роль для выбора туалета. Важно помнить, что, открывая ноги, надо спрятать декольте, во избежание вульгарности, или наоборот. Или вот еще одна бытовая зарисовочка. Одна из моих многочисленных студенток из Литвы приехала с партнером в мэрию крупного порта с деловым визитом. Мини секретарш, их голые животики и глубочайшие декольте, яркая туземная раскраска лиц так смутили прибалтийского бизнесмена, что он усомнился, не ошиблись ли они адресом и попали ли точно в государственное учреждение а не в дом терпимости. Вопрос этикета тут стоит очень остро. Конечно, девочкам и чиновникам раздолье: соблазны и адюльтеры на каждом шагу, но за державу обидно! Недавно, во время мастер-классов в Париже, я повел «моих» дам — учениц — на рю Сен-Дени, где стоят гетеры, по многим внешним признакам одежды и по количеству пластических операций сильно напоминающие рублевских жен. Многие ученицы были смущены этим сходством

и постарались назавтра исправиться. Иногда надо оттолкнуться от противного для привития вкуса.

Очень много ошибок, например, встречается во время приема гостей. Одно из «фо па» — снятие обуви с гостей и обязательное переодевание их в старые, безразмерные стоптанные тапки со словами: «Найдите себе что-нибудь!». Господа, мы ведь не в мечети, не в Японии и не в Финляндии. Если вам полы и ковры ваши дороже гостей — не принимайте дома, а приглашайте в ресторан. Но заставлять переодеваться дам и господ в «сменную обувь» — решительно неправильно. Гостям, в свою очередь, не следует одеваться слишком богато или провокационно — это может задеть или унижить хозяйку — ведь она вас приглашает и должна быть «царицей вечера» во всем.

Одна из главных стилистических ошибок современной россиянки — выбор цветовой гаммы одежды. Несмотря на капризы ветреной моды, обреченной на моментальное забвение, единственной твердыней должен оставаться собственный стиль. Ведь элегантности никто не отменял. Старайтесь всегда в выборе цветовой гаммы отталкиваться от природой данных оттенков глаз, волос, румянца или губ. Эти тона должны находить отклик в ваших туалетах и аксессуарах, в ваших запахах, позах и манерах. Помните, что полная фигура выглядит смешно в обтянутой одежде, и если вы не готовы походить на изделие Микояновского мясокомбината, не носите ничего приталенного до прохождения курса похудательной диеты.

Огромной ошибкой этикета и погрешностью во вкусе является количество носимых одежд, украше-

ний и аксессуаров. Хороший тон в XXI веке просит никогда не забывать о «less is more»: то есть, оценивая, взглянув на себя в зеркало, дама должна тотчас понять, что лишнее убрать (а вовсе не добавить). Для тех, кто сомневается в выборе цветовой гаммы и аксессуаров, самое элегантное и классическое — оставаться в черно-белой гамме, и тут проигрыша практически не бывает. В этом стиле очень преуспели грузинки — самые стильные и элегантные, на мой взгляд, женщины на территории бывшей империи. Среди городов России по количеству элегантно одетых дам лидирует Петербург, чья городская среда воспитывает и оттачивает вкус. И это видно и в творчестве петербургских модельеров. Меньше встретишь проявления изысканного вкуса в Москве — там доминирует купеческий стиль нуворишей, и тут ничего не попишешь.

В чем же наша беда? В отсутствии образцов хорошего вкуса и безукоризненных манер среди представительниц нашей политики, шоу-бизнеса или просто публичных фигур! Тут только все вспомнили о целесообразности существования аристократии как класса, к которому все всегда во все времена тянулись и которому подражали. Но я вовсе не безутешен! Уверен, что в течение ближайших 150 лет в России вновь появится новая родовитая аристократия, которой не надо будет объяснять ничего о нецелесообразности мобильного телефона на обеденном столе, о высоте каблука, о цвете колготок, о ногтях, о культуре речи, о смехе, о прямой спине, о взгляде, об улыбке, о вежливости и учтивости, и все вновь станет на свои места. Бог даст!



БРЕДИТЬ БРЕНДАМИ

В России теперь модно бредить брендами. Каждый разумный человек знает, что носить одежду с узнаваемым логотипом — это удобная возможность для безвкусного человека скрыть свое неумение одеваться за известной маркой.

Сколько об этом было сказано, да только все не впрок! Когда человек не умеет одеваться — он нацепляет на себя вещи с крикливыми названиями марок и становится тем самым живой рекламой. Многие думают: предположим, я не умею одеваться, но раз Роберто Кавалли это выпустил, то это хорошо и мне пойдет! Наивная, детская мысль!

Конечно брендомания, как теперь модно эту болезнь называть, не нова. Ее зарождение приходится на 1857 год, когда в Париже возник первый Дом высокой моды Чарльза Фредерика Уорта. С тех пор иметь платье от Уорта, а потом и духи, и сумочки от него, стало делом чести для многих дам. У Уорта вскоре появились конкуренты — Дом моды «Пинга»

(Pingat), ставший впоследствии Домом моды «Уоллас» (Wallace). К этому соревнованию за успех у публики подключились многие другие дома высокой моды. Назовем самые известные — «Дусе», «Дёйе», «Дреколь», «Ланвен» и «Пакен» (Doucet, Dœuillet, Drecoll, Lanvin и Paquin). О популярности у нас в России Дома «Пакен», свидетельствует строка из известной песни Изы Кремер: «Сначала — платье от “Пакена”, потом белых юбок волна, потом кружева, словно пена, а потом уж, потом — Она». Как видно, бренды будоражили умы россиянок и в эпоху Серебряного века.

В чем же разница? В том, что грифы с названиями марок известных домов моды в прошлом пришивались шелковыми нитками вручную внутри корсажей, на сантюре, то есть на внутреннем пояске. Только знающие люди могли сразу внешне отличить модель Callots Soeurs от модели Voue Soeurs. Иными словами, грифы домов (современным языком говоря — логотипы) были спрятанными от внешних глаз. Одно время с ними даже боролись! Вот, например, американская таможня в 1920-е годы ставила высокие таксы таможенной пошлины на все ввозимые из Франции платья с грифами больших домов моды. А посему предприимчивые дамы спарывали их, чтобы таможенник не мог отличить французскую модель от американской, так как американская пошлиной не обкладывалась. Из грифов тех лет, которые были поистине легендарными, — «Пуаре» (Poiret) и позднее «Шанель» (Chanel), чье имя все еще будоражит умы и нынешнего поколения россиянок. В мире косметики бренды значили тоже очень много — особенно любили и любят вечное

качество от «Герлен» (Guerlain) и, конечно, «Коти» (Coty), марка эта была фаворитом наших бабушек. Великая русская создательница моды Надежда Петровна Ламанова в разговоре со своей подругой, скульптором Верой Мухиной, чьи прекрасные памятники уничтожают в Москве сегодня, сказала однажды: «Я, наверное, скоро умру! У меня во флаконе осталась только одна капля “Коти”. На дворе стоял 1940 год.

В советскую эпоху брендомания сошла на нет. Те, кто жил в те грустные годы, помнят, что модные вещи ценились более всего по стране-производительнице. На вопрос, что за сапоги на ногах у модницы, иная гордо отвечала: «Сапоги югославские!»

Считалось шиком иметь кофточку «румынскую лапшу» (вид трикотажа, связанного в полоску), польскую косметику, болгарскую дубленку, а о финской куртке и мечтать трудно было. Только звезды театра и кино могли себе позволить итальянское платье, французское белье, американскую синтетическую шубу.

Настоящим символом моды в 1960-е годы в СССР была Майя Плисецкая, которая имела настоящий костюм от «Шанель», и платья кутюр от «Кардена» (Cardin). Другие могли себе позволить только вещи из вторых рук. Так, Елена Образцова носила платья от «Ханае Мори» (Hanae Mori) — подарок из гардероба знаменитой сопрано Ренаты Тебальди. Народ о подобном и не мечтал.

Иное дело — бренды сигарет, напитков или джинсов — они были более доступными для всех. Помню случай — как-то в Паланге в начале 1970-х годов я был в кафе с аналитиком моды Марией Тер-Маркарян,

и в меню кириллицей было написано: ликер «Суазверь». Имелся в виду коньяк Cougvoisier.

Приблизительно тогда же, битломания в музыке привела в моду в СССР джинсоманию, а с ней огромный интерес на марки Lee, Wrangler, Levi Strauss и более дешевую их имитацию Super Rifle. Эти лейблы подделывали, а названия эти писали дома трафаретом на майках, иногда с ошибками. Однако в СССР в 1970-е годы все уже знали, что уровень жизни за «железным занавесом» выше, а одежда качественнее. Думаю, что начало советской брендомании и стало началом конца коммунистической системы. Даже дочь Л. И. Брежнева — модница Галина — предпочитала западные бренды в одежде отечественному «Москвошвею», а духи от «Ланком» (Lancôme) импонировали ей больше, чем «Новая заря».

Предперестроечную эпоху тоже ознаменовала брендомания — почти в каждой квартире в СССР на кухне была коллекция пустых бутылок из-под западных спиртных или газированных напитков. Собирали даже пустые пачки из-под импортных сигарет, не говоря уже о пластиковых пакетах с иностранными надписями. Такие желанные пакеты продавали с рук в туалетах, парикмахерских или на вокзалах. Дома их заботливо мыли теплым душиком, подклеивали скотчем и носили до иступления — особенно пакеты со словами Marlborough или Beriozka.

Ситуация изменилась в 1990-е годы, когда массовый поток неликвида и лежалого товара хлынул на русский рынок. Стильными считались кооперативные магазины одежды или секонд-хенд. Вот тогда-то

россияне и стали упиваться названиями пока еще незнакомых брендов. Тут тоже без курьезов не обошлось. В разговорах и даже в прессе встречались такие написания марок: «Гивенчи», «Ланвин», «Версаче», «Херме», «Галтье» и «Шанел». Многие из этих, неверно произносимых брендов были русской калькой с американизмов, пришедших к нам часто прямехонько с Брайтон-Бич, района Нью-Йорка, где наши бывшие соотечественники раньше оставшихся в СССР граждан открыли для себя европейские бренды и старались прочитать их на свой, одесско-американский лад. Ведь французский язык в советскую эпоху, по воле Министра культуры Екатерины Фурцевой, решено было в школах не изучать, о чем многие теперь жалеют.

Но вернемся к брендам в одежде. Соседние нам Турция и Китай, взявшись вдвоем за непосильную для отечественной легкой промышленности задачу — одеть нашу публику, — в целом успешно с ней справились. И наводнили рынок несметным количеством поддельной фирменной одежды, которая понравилась россиянам ценой и броскостью логотипов. Неудивительно, что люди, ранее с фирменными изделиями встречавшиеся мало, способны поверить в то, что фирменный товар может продаваться по дешевке на Черкизовском рынке.

Брендомания проникла даже в такую заповедную зону гардероба, как нижнее белье. Кажется, и видят его люди не так часто, но вот, с начала 2000-х годов, в моду из американских тюрем пришли спущенные чуть не до колен джинсы, в которых юнцы обязатель-

но норовят хвастануть фирменными трусами. Одно время мир просто сходил с ума по логотипу Calvin Klein и если таких слов у вас на бедрах написано не было — вы просто-напросто «выходили в тираж» и никого не интересовали. Это был внутренний язык модного общества.

В Париже я часто вижу африканок — настоящих жертв брендомании. И сумка у нее Louis Vuitton, и маечка D&G, и очки Dior, и джинсы Versace... А все это ведь дешевые подделки, дорогие мои! Да я и сам грешу: люблю на мосту в Венеции поздненько вечером купить себе сумочку с логотипом известного бренда у эфиопа, дешево и сердито, непрочно, но первый месяц вид иметь будет! Если говорить серьезно, бренды брендам рознь. Лично я предпочитаю всегда марку Hermes, из-за ее неброскости, уникальным качествам и относительной классичности моделей. Конечно, и цены у них кусачие, но качество неоспоримо! Хотите мой прогноз? Теперешняя брендомания продлится еще долго, хотя многие бренды будут исчезать у нас на глазах и приостановить этот процесс уже никто не в силах. Друзья, знайте брендам меру!



АНГЛИЙСКИЙ МЕЛАНЖ

В Лондон я впервые попал в 1983 году. Тогда по Кингз-Роуд в Челси бродили сногшибательные панки, осенние листья вперемешку с дождем пели нам что-то из Бриттена, двухэтажные красные автобусы вторили красным же классически унылым телефонным будкам.

Великобритания в воображении русских всегда была и будет «terra incognita». Не понять Англии и французам, это особая страна с островным инстинктом, причем очень развитым. Она в себе соединила в странном коктейле нечто безумно, авангардно модное и откровенно старомодное, причем совсем, казалось бы, отжившее на европейском континенте. Этот меланж и называется английской классикой или британским стилем. В мужской моде Англия всегда влекла Россию своим дендизмом. А в стиле жизни — экстравагантностью, манерами и языком, который в конце XX века прижился в России лучше французского. Мы много знаем о кухне всех стран — мир наполнен

ресторанами итальянской, французской, японской, китайской кухни, и нигде днем с огнем не сыщешь ресторана английской кухни... Но это вовсе не значит, что мир не ест ростбиф, рыбу в кляре, пирог пастуха или не пьет английский чай.

Почти то же можно сказать и об английской моде — она удивительна и уникальна. Удивительна всегда новизной и свежестью своих идей, уникальна тем, что прививаются эти идеи в мире только после континентальной европейской обработки — французской или итальянской. Великобритания подарила миру моды английское платье XVIII века, мужской фрак, цилиндр, жокейскую шапочку, моду на рыжие волосы, Бо Браммелла и дендизм, шотландский стиль балморал, викторианскую чопорность, английский снобизм и колониальный стиль, египтоманию и любовь к Индии, Вильяма Морриса, английский костюм и моду на мужские котелки. Так вот, все это выше перечисленное стало традицией именно после «шлифовки» европейским лоском.

Хотя первая половина XX века в английской моде была не очень продуктивна, все же упомяну «Люсиль», знаменитый дом моды 1910-х годов, и ирландского капитана Эдуарда Молинё, одного из корифеев моды 1930-х годов. В эпоху Второй мировой войны мир союзников упивался прекрасными мелодиями Веры Линн, но все же в области моды реванш послевоенного времени взяла Франция, благодаря Диору, Бальмену, Фату и Баленсиаге. Однако в следующем десятилетии, в 1960-х годах, Лондон отыгрался сполна. Англичане имеют прирожденный талант быть одно-

временно очень элегантными и очень вульгарными. Пойди поищи в других культурах такой симбиоз утонченной роскоши и триумфального китча!

Вот именно таким хрестоматийным примером и является знаменитая Мэри Квант — дочь провинциальных учителей, родившаяся в графстве Кент 11 февраля 1934 года. Она была талантливой самоучкой в области моды, хотя и получила художественное образование в колледже Голдсмита. Ее стремительная карьера началась рано, в 1955 году, с первого маленького бутика *Vaзааg* в Челси, который впоследствии сделал этот район Лондона очень модным. Мэри была замужем за Александром Планкетом-Грином, человеком эксцентричным и оригинальным. Мэри, как это вообще свойственно англичанкам, хотела всячески подчеркнуть свою оригинальность, торговала милыми шляпками и прославилась на весь мир своим изобретением — черным мини-платьем, которое она носила с черными колготками-лапшой и обувью с перепонкой на тяжелом каблуке. Ее знаменитая прическа «каре-боб» была воссоздана известным английским парикмахером, звездой того десятилетия, Видалом Сассуном. Впрочем, первенство многих открытий — вечный предмет споров. В соседней Франции изобретение мини-юбки связывают с Андре Куррежем, черных колготок — с Пьером Карденом, а маленького черного платья — с Коко Шанель. Не говоря уже о том, что каре задолго до Мэри Квант и Видала Сассуна носили дивы немого кино.

Легенда Мэри Квант гласит: однажды она увидела подругу за уборкой квартиры — та подвернула подол

для удобства и тем самым подала ей идею создания мини-юбки. Однако отметим, что расклешенные юбки выше колен уже появлялись в моде в 1943 году. Но, видно, время тогда не пришло! Другой прототип мини, названных так, кстати, по автомобильной аналогии, можно видеть в коротких юбочках на цельнокроенных купальниках 1950-х годов. А в коллекции «Трапеция» 1958 года Ива Сен-Лорана для Кристиана Диора уже видна укороченная длина. Путаница и с датами. Очевидно одно: в 1960 году в США появились в продаже колготки, это совпало с изобретением противозачаточных таблеток. Эти две составляющие были, на мой взгляд, главными в предыстории создания мини, которые ну никак не могли появиться, если бы девушки продолжали носить чулки с поясами.

Мэри Квант объявляет годом изобретения мини 1965-й. Курреж уверяет, что это случилось в 1961-м, а в Общесоюзном доме моделей в Москве мини продемонстрировали в 1967 году.

1960-е годы в Лондоне были временем музыки «Битлз» и «Роллинг Стоунз», которые свели с ума все поколение. Успех британской моды распространяло и телевидение: в эпоху «холодной войны» был выпущен великолепный сериал «Мстители» с Дианой Ригг в главной роли — очаровательной рекламой лондонской моды. Эти годы подарили миру и английскую манекенщицу — топ-модель 1960-х годов Твигги. Длинноногая, нескладная девочка нового, молодежного типа, пришла на смену дамистым моделям прошлого. Успех Твигги был такой, что даже в Москве ей подражали:

«русской Твигги» называли известную манекенщицу той поры Галю Миловскую.

И, наконец, последним из великих подарков того десятилетия были английские хиппи. Они привили не только любовь к длинным волосам, драным джинсам и безалаберному стилю жизни, но и уникальную ретро-моду на ампирные платья, бабушкины кружева и бусы, без которых Лондон 1969 года представить себе нельзя.

А Мэри Квант оказалась очень хваткой коммерсанткой. В 1966 году ныне здравствующая королева Елизавета пожаловала дизайнера орденом Британской империи. В 1967 году Квант заявила: «Хороший вкус — это смерть, а вот вульгарность — это сама жизнь!» Мэри открыла двадцать бутиков в Японии, ввела вновь в моду брюки-клеш, изобретенные ранее Эльзой Скиапарелли, но в Англии она ушла в тень — ее затмили дизайнеры нового поколения Зандра Родз и Вивьен Вествуд. Одно время Квант прославилась своими канцелярскими товарами, которые я лично с радостью покупал на распродаже в ее любимом Челси еще в 1985 году. Но это не делает ее менее занятой страничкой в истории британской моды и стиля.



СТИЛЬ ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА. РАЗМЫШЛЕНИЯ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

Век на исходе. Его заключительные годы напоминают одновременно элегическое прощание с сотворенным гением XX века современным идеалом красоты и конвульсии рождения нового стиля. Стиля следующего века. Ничем, совсем ничем не похожего на предыдущий. Сто лет моды, прожитые последними четырьмя поколениями, создали самое главное в эстетической стилистике XX века — Новую Женщину. Ее появление на свет было результатом исторических дебатов и беспоконной борьбы за равноправие и эмансипацию. Стиль уходящего века сделал все возможное для того, чтобы уравнивать женщину с мужчиной. С ожесточением отвергла красавица нового времени все атрибуты женщины-предмета, объекта мужского тщеславия и, отчасти, вождления.

Девятнадцатый век — время кринолинов, турниоров, тугих корсетов и длинных шлейфов — был не только отражением викторианских вкусов, но и зеркалом социальных нравов той поры. Женщина-мать, женщина-хозяйка, создание, всецело экономически зависящее

от своего супруга, лишенное права избирательного голоса, она была во многом хоть и прекрасной, но второстепенной половиной человеческого общества. Лишь борьба суфражисток за равноправие в социальной системе и великие реформы Императора парижской моды начала XX века Поля Пуаре, освободившего дам от корсета, подготовили внешнюю и внутреннюю почву для женской эмансипации, ставшей лейтмотивом жизненного кредо европейских и американских женщин в первую четверть XX столетия.

Война, как известно, всегда является переломным моментом в истории женской моды и всякого стиля. Первая мировая война послужила начальным и самым значительным толчком в создании нового стиля, дошедшего и до нашего времени. Именно в те труднейшие годы прекрасный пол начал совмещать профессиональную службу в госпиталях, армии, на производстве с семьей, заменяя подчас ушедших на фронт мужей, отцов и братьев. Именно в горниле 1914–1918 годов был выплавлен стиль новейшей эпохи: короткие практичные стрижки, замена корсета удобным комфортабельным бельем и практицизм повседневной одежды, позволившей женщине появляться в одном и том же платье и в пир, и в мир, и в добрые люди.

Последовавшая за войной грохочущая эпоха джаза и чарльстона, экономически успешные двадцатые годы позволили дамам открыть свои ноги и навсегда расстаться в повседневной жизни с длинным и сковывающим движения платьем. Тогда же женщины и достигли полной эмансипации, вступив в трудо-

вую жизнь рядом с женщиной. Гениальная Габриель Шанель и провидец Жан Пату подарили женщинам трикотаж и джерси, которые стали солиднейшей базой нового стиля. Занятость и суматоха каждодневной жизни обусловили появление в двадцатые годы первого компактного грима — макияжа, который можно было носить в сумочке на работу, сохранившегося в своей идее и до настоящего времени. Короткие стрижки «а-ля гарсон» были проще в уходе, чем сложные шиньоны из длинных волос эпохи модерн, и позволили женщинам жить более динамичной и деятельной жизнью. Загар, вошедший в моду в те годы, стал нормой в идеале красоты, и здоровое, ухоженное, спортивное и подтянутое тело уже тогда было прообразом новой эстетики.

Кризисные 30-е годы наградили женщин брюками клеш, химической завивкой-перманентом, красным лаком на ногтях и жакетами, скопированными из мужского гардероба. Идеал красоты Греты Гарбо и отчасти Марлен Дитрих помогли открыть лицо женщины, придать ему непередаваемый шарм и глубокую индивидуальность. Тогда же мир моды впервые обратил свои пресыщенные и постоянно жаждущие новизны взоры на славянскую красоту: девушку со светлыми волосами, высокими скулами и чуть раскосыми глазами.

Эмигрантки из России, облагородившие новую в то время профессию манекенщицы и фотомодели, ввели в предвоенные годы стиль свежей оригинальной красоты лица. Страницы ведущих журналов запестрели портретами русских красавиц: княжны Натали Па-

лей, графини Лизы Граббе, княгини Надежды Щербатовой, леди Ии Абди и несравненной Людмилы Федосеевой, внесшей, вероятно, самый значительный вклад в новый образ Женщины.

Тревоги и страдания, упавшие на хрупкие женские плечи во время Второй мировой войны, еще больше укрепили новое сознание. Сознание необходимости жить, вдохновлять и всегда нравиться. Война оставила в гардеробе женщин подкладные плечи, структурную, отчасти мужественную одежду, обувь на платформе, при этом создав и новый типичный макияж, состоявший из обольстительно алых губ, высоко поднятых бровей и густых ресниц. Женственные реформы Кристиана Диора, создавшего в 1947 году «ню-лук», вернули дамам аромат романтической ностальгии и желание нравиться мужчинам в мирное время. Новые, эластичные корсеты стянули их талии, туфли на шпильках приподняли их фигуры, а ноги, обтянутые нейлоновыми чулками со швом, маняще дразнили сильный пол. Образы Софи Лорен, Джини Лоллобриджиды, Авы Гарднер, Лиз Тейлор и Одри Хепберн создали новый «гламур» — стиль непревзойденного шика и элегантности, ставший вехой в нашей культуре.

Молодежная революция 60-х годов, музыка Beatles и Rolling Stones, полеты женщин и мужчин в космос наградили дам мини-юбками, колготками и водолазками, а также высокими пластиковыми сапогами для прогулок на Марсе. Короткие стрижки и темный грим век с новой силой подчеркивали динамичность стиля эпохи твиста.

Хиппи с их длинными волосами, экзотической восточной вышитой одеждой, нарисованными на лице цветами и босыми ногами в корне изменили моду и стиль красоты в 1968–1969 годах, а последовавшее за ними увлечение стилем «ретро» вернуло женщинам моду эпохи их бабушек — элементы тридцатых и отчасти сороковых годов: брюки клеш, батники, безрукавки из джерси, юбки «макси» и платформы. Диско с блестящими тканями, пластиком, золотым лаком и музыкой АВВА и Вoney М сделали фигуру манящей и обтянутой, а секс — нормой жизни.

Панки подарили миру черный цвет в моде 1980-х годов. Творцы моды Клод Монтана и Тьерри Мюглер вернули женщинам в самом начале этого периода подкладные плечи, а от японцев наши красавицы переняли манеру одеваться многослойно. Богатая мода восьмидесятых годов никак не соответствует стилю нынешнего времени. Крушение Берлинской стены и Кувейтский кризис ввели мир моды в период некоторого запустения. Из Америки пришел стиль «гранж»: трикотажные обвислые бесформенные одежды экологически чистых цветов. Наступило время неприбранных волос и невзрачного макияжа. Гламур вернулся в моду лишь в середине 90-х годов, в период возвращения стиля «диско». Минимализм, аскетические формы простых приталенных и длинных однотонных платьев лидировали в сезоне 1996 – начала 1997 годов, но пришедшие в мир парижского вкуса и элегантности англичане Александр Маккуин и Джон Гальяно повернули стиль конца XX века вспять — уверенно глядя в исторически далекую от нас Викторианскую эпоху, они пыта-

ются заставить всех носить длинные платья, турнюры, корсеты, кринолины, «шпильки», шляпки, вуалетки и вышитые аксессуары в сочетании с натуральным мехом. Стиль этого времени, полностью вытеснивший аскетический минимализм прошлого, следует именовать «историческим максимализмом». Тем не менее подобная ретроспективная мода, питающаяся традициями и соками прошлого, никак не может ввести женщин в стиль XXI века: века Интернета, скоростей, единой Европы и новых технологий.



ДОЛЬЧЕ И ГАББАНА

Этот мужской дуэт за годы своего существования стал не только всемирно известной маркой одежды, но прямо-таки нарицательным именем итальянской моды. Путь этой четы дизайнеров был стремительно успешным. Они впервые встретились в 1980 году, когда вместе работали в одном миланском ателье. Доменико Дольче – сицилиец, родившийся в 1958 году в маленькой деревне Полици-Дженероза под Палермо в семье, владевшей небольшой швейной фабрикой. Его соратник Стефано Габбана родился в Венеции в 1962 году. Он, напротив, ранее не имел опыта работы в моде, а изучал графический дизайн. Их встреча и совместная работа позволили им создать собственный бизнес уже в 1982 году в Милане, но для поддержания финансового интереса дома они продолжали работать и для других марок. В октябре 1985 года они показали свою первую совместную коллекцию в Милане, а в следующем году к ним пришел уже первый успех, что позволило им открыть в 1987 году «шоу-

рум» на виа Санта-Чечилия. Как часто бывает, успех к Дольче и Габбана пришел с Востока. При поддержке японской группы Касияма они начали работать в Японии, а в 1991 году открыли магазин в Гонконге и два года спустя в Сингапуре и Тайнэе. Их стиль отличает страсть к средиземноморским традициям, близость к итальянскому кино. Все это не могло не понравиться в Нью-Йорке, где их знают с 1990 года. С тех пор вещи этого дома носят Мадонна, Настасья Кински, Изабелла Росселини, Деми Мур, Николь Кидман и многие другие звезды современности.

Массовый успех Дольче и Габбана связан с их парфюмерной линией, их джинсами, коллекциями нижнего белья, пляжных костюмов и очков.

Узнаваемость логотипа D&G приводит к постоянному их копированию в странах третьего мира.

Валовой годовой оборот фирмы достигает нескольких сот миллионов долларов и красноречиво свидетельствует о мировом успехе.

В России Дольче и Габбана были восприняты с энтузиазмом и высоко стоят в рейтинге западных модных фирм, как в столице, так и в провинции.



ГАРДЕРОБ СОВРЕМЕННОГО МУЖЧИНЫ

Только настоящий джентльмен может умело составить свой гардероб. Внешнее в человеке — это то, что сразу бросается в глаза, и первое впечатление складывается из целого комплекса внешних деталей. И хотя оно бывает обманчиво, тем не менее, никогда не следует упускать возможности его произвести. Всегда надо помнить старый завет, что первого впечатления дважды произвести нельзя, и я сам чаще всего пользуюсь методом великого Джорджа Браммела, основоположника дендизма. Увидев реакцию публики на свой костюм, он мгновенно удалялся с вечера или бала, понимая, как важен при первом впечатлении хронометраж.

Вместе с тем, господа, не следует довольствоваться лишь первым эффектом, следует основательно продумать тактику повторных впечатлений, каковы бы ни были ваши цели. И в бизнесе, и в любви, увы, одежда играет роковую роль, оттого к выбору и поддержанию гардероба надо всегда относиться с полной серьезностью.

Годы и даже десятилетия правления большевиков в России трагически сказались на мужской моде в нашей стране и по части выбора мужского туалета, и по части его качества. Все же главной драмой, оставшейся нам в наследство от этого невеселого периода отечественной истории, явилось полное уничтожение индивидуальных носителей хорошего вкуса в мужской одежде. Это привело к нивелированию запросов и созданию ординарного стереотипа хорошо одетого мужчины, к которому многие прибегают и сейчас.

Важное отличие подхода к выбору одежды на Западе и в России заключается в том, что в Европе, где хороший вкус (вместе с хорошим генофондом) все еще не истреблен, большая роль отводится индивидуальным внешним особенностям каждого мужчины. Поясню, что выбор гардероба зависит чаще всего от возраста джентльмена, от его рода деятельности, особенности фигуры, цвета волос и глаз и, что немаловажно, его финансовых возможностей. Ни для кого не секрет, что русский обеспеченный мужчина сегодня тратит на наполнение или изначальное приобретение своего гардероба несравненно больше денег, нежели обеспеченный европеец. Это происходит оттого, что практически всех так называемых «новых русских» можно отнести к «нуворишам», классу, популярному во Франции в эпоху Второй Империи в 1850–1860-е годы, в Южной Америке во времена двух войн, а в Ливане и Объединенных Арабских Эмиратах постоянно. Сегодняшний русский покупатель, боясь попасть впросак из-за несостоятельности соб-

ственного вкуса, руководствуется чаще всего советами приказчика в модном магазине известной марки. Европейец же почитает дурным тоном купить все в одном месте и будет избегать написанных крупными буквами логотипов. Более приличным считается узнаваемость качественной или модной вещи по ее крою, цвету, ткани. Совсем уж по-пейзански выглядят заявления о цене того или иного предмета в вашем гардеробе. В вопросе выбора цвета в России часто отдают предпочтение черному, так как многим он помогает скрыть недостатки фигуры.

Вот тут-то и начинаешь понимать, насколько важна фигура. Конечно, в магазинах найдется одежда на любых «богатырей», однако хороший тон требует, чтобы вы не принадлежали к этой «былинной» категории. За фигурой надобно следить, помнить, что пополнить гораздо дешевле, чем похудеть, при этом настоящий джентльмен не забывает, что пиво — это шампанское для бедных. Слишком мускулистое, так называемые «накачанное» тело тоже не лучшим образом выглядит в одежде. О таких господах сразу думают, что физические упражнения превалируют у них над интеллектуальным трудом, и таким образом они моментально выпадают из джентльменской подгруппы.

Для элегантного европейца натуральный цвет его лица диктует выбор расцветок в одежде. Напомню старую истину, что голубоглазым идут более всего серые и голубые тона, кареглазым — коричневые, розовощеки — гамма от красного до розового, блондинам — охристо-золотистые тона, а брюнетам — более яркие краски.

Несмотря на пришествие третьего тысячелетия, гамма цветов в деловых костюмах всегда остается сдержанной и темной. Конечно, это лишь в том случае, если вы хотите, чтобы ваши дела шли хорошо. Но широкое поле деятельности даже при самом консервативном костюме дают нам галстук — этот вымирающий элемент мужского гардероба — цвет однотонной рубашки, шелкового карманного платочка, камни или рисунок в ваших запонках. Самое благоприятное впечатление производят мужчины в очках (вовсе не темных), самое неприятное — мужчины с неухоженными ногтями и плохими носками, на которые тоже все обращают внимание. Блестящее дополнение к деловому костюму составляют важные аксессуары — перчатки, без которых джентльмен на улице не появится в плохую погоду, зонт, плащ и шляпа.

В России в мужском гардеробе лидируют итальянские тенденции, благодаря быстрейшему проникновению многих больших итальянских марок на отечественный рынок и их легкой узнаваемости, что потакает вкусам толпы. Последнее время стали заметно ценить в России и большие французские дома, дело осталось лишь за английскими. А ведь понятие «джентльмен» — чисто британское, и обращение к английской классике — твиду, полоске, шерстяному трикотажу, шотландской клетке — может невероятным образом обогатить ваш гардероб и создать ауру традиционной респектабельности.

Где и когда покупают европейцы? Самым излюбленным моментом для пополнения гардероба по-прежнему являются сезонные распродажи как боль-

ших, так и малых торговых фирм. Но чаще всего на распродажах не находится ни нужного размера, ни нужного оттенка. Оттого и необходимы регулярные «рейды» в магазины. Некоторые нерадивцы поручают все это своим супругам и пассиям. Однако следует все же обращаться в случае катастрофического отсутствия вкуса (и такое нередко встречается) к профессиональным стилистам или к «имиджмейкерам». Надо строго разделить деловую, домашнюю и одежду для отдыха. Ни один джентльмен в мире не будет дома носить спортивный костюм, а предпочтет свитер, пуловер или кардиган. Зато летом или на лыжах можно дать волю своей фантазии, невзирая ни на какие словесные предрассудки.

Качество вещей — самый главный признак хорошо одетого мужчины. А если вещь хороша — она живет у вас до десяти лет и более и выдерживает многие дунновения моды, когда стилистически относится к классике. Остро модные вещи, соответственно, менее живучи, и в силу их стилевых особенностей нельзя рассчитывать на их долговечность.

Важнее всего сформировать свой собственный стиль и «язык», которым вы будете пользоваться при выборе вашего внешнего облика. Сразу трудно выбрать его на всю жизнь, но следует неукоснительно работать в этом направлении.

Денди сегодняшнего дня может запросто обойтись семью деловыми костюмами, двумя дюжинами рубашек, двенадцатью парами обуви, четырьмя верхними пальто, дюжиной носок и тремя дюжинами галстуков для того, чтобы чувствовать себя вполне уверенно

в любой обстановке. Для светского раута запаситесь необходимым смокингом, полудюжиной жилетов из шелка и четырьмя бабочками.

Для дома позаботьтесь о трех халатах, десяти свитерах и дюжине хорошего нижнего белья. Осталось продумать летний и спортивный гардероб – и вот оно, решение всех ваших проблем.

Не видя моих уважаемых читателей, трудно, ох как трудно дать мне им общий совет, и все же мы все должны понимать важность нашего джентльменского набора, стараться воспитать в России верный вкус и стараться не ударить лицом в грязь в этом тонком вопросе личного престижа.



МАРИНА ПРОКОПИВА – АМСТЕРДАМСКИЙ ФЕНОМЕН

Судьба Марины Прокопивы – яркий пример того, как молодое поколение русских стремительно познает и проникает в европейскую моду. В то время как монополия на отечественную моду в Москве сохраняется за двумя мэтрами старшего поколения, молодые и талантливые создатели моды находят себе место под солнцем на других берегах. В мире почти не найдется теперь ни одной школы моды, где бы не учился теперь студент из России, будь то парижские школы «Берсо» или «Эсмод», нью-йоркская «Парсон» или лондонский «Ройял Колледж». Стремление молодых русских попасть в большую западную моду связано в первую очередь с желанием узнать, увидеть и прочувствовать, что движет сегодняшнюю моду вперед.

Успех Елены Назаровой, сначала в Нью-Йорке, а теперь в Париже в Доме Жака Фата, так же как и Марины Прокопивы в Амстердаме – удивительные примеры того, что могут дать моде талантливые люди

из России, обученные и воспринявшие новые идеи. Двадцатидевятилетняя Марина Богдановна Прокопива уверенно покоряет Амстердам. Ее оригинальные модели раскупаются японцами и австрийцами, голландцами и русскими. Молодая женщина редкой энергии, упорства и трудолюбия родилась 17 апреля 1968 года в Новороссийске, в семье, далекой от искусства моды. Ее казацкие корни с примесью волжских кровей подарили ей удивительную внешность: высокие калмыцкие скулы, азиатский разрез глаз. Нечто скифское есть в Прокопиве, кочевническое, залихватское. Ее талант к рисованию проявился рано, и в 10 лет Марина поступила в Новороссийскую художественную школу по классу рисунка, а в 17, одна-одинешенька, уже уехала в тогдашний Ленинград, поступила и закончила технологический институт. Только училась она там на Химическом факультете и стала инженером-технологом по бумаге. Но мода, далекая, закрытая, еще недавно неизвестная в России, влекла ее. Параллельно с Технологическим Марина училась два года в Мухинском училище на факультете конструирования одежды и искала свое счастье в мире театрального костюма еще в Ленинграде.

Жизнь сложилась иначе. В 1991 году Марина Прокопива эмигрировала в Голландию. Новая страна, трудный язык, непривычные стандарты поведения не сломили ее, и уже год спустя Марина стала создавать модели для частных клиентов, ставших поклонниками ее оригинального таланта. Поступив в 1993 году в Университет Амстердама, Марина овладела там голландским языком, нужным ей для работы в этой

стране. Прибавьте к этому ее хорошее знание английского, и вы получите базовые ингредиенты формулы успеха Прокопивы.

Чего никогда не боялась Марина — так это учиться. Два года она провела в стенах амстердамской школы моды «Де Вестер», где познала сверхсекреты конструирования и кроя одежды. Ее талант был замечен и востребован голландцами. Марину приглашали создавать коллекции и быть стилистом модных показов различные фирмы в Нидерландах. В прошлом году она создала свою первую полную осеннюю коллекцию для дома «Линк-ателье» и занялась организацией своего собственного дела. Ее первые мужские и женские коллекции были представлены под маркой «Прокопива для Дома Коммитмент», а 25 марта 1997 года она уже открыла свой первый магазин «Прокопива» на одной из оживленнейших улиц старого Амстердама, Розенграхт.

Экзотичность и нетривиальное правописание ее имени способствует успеху. Марина оригинальна. Оригинальна во всем. Не глядя в прошлое, она мыслит лишь категориями будущего. Ее идолы и боги — Жан-Поль Готье, Джон Гальяно и Александр Маккуин — дают ей вдохновение и желание творить. В Марине Прокопиве есть что-то от скульптора — объем и формы ее моделей неординарно сочетаются с телом модели. Шесть портных работает сейчас на этот юный дом моды. Ее пайщиком, помощником и совладельцем является известный голландский кройщик, экстравагантный тридцатилетний Рон ван дер Акер. Верный приверженец идей Марины Прокопивы, он руководит

исполнением ее моделей и готовит их к показам. Творческое кредо Прокопивы можно сформулировать как «минималистский унисекс» — она с легкостью одевает в юбки и платья мужчин, нивелируя различия, которые, по ее мнению, являются позором XX века. Марина — яркая сторонница женской эмансипации и жизнь ее в Голландии, где роль женщин в управлении обществом очень велика, способствует этому. Прокопива видит XXI век временем триумфа женщин над мужчинами, когда буржуазные границы внешних признаков полов будут окончательно разрушены, подобно Берлинской стене.

Среди создателей моды родом из России Марина, безусловно, одна из самых оригинальных. Ее работа еще не известна на Родине, но ее стиль уже проникает в авангардное общество Москвы и Петербурга. Голландское телевидение снимает о ее Доме репортажи, ею интересуется пресса. В интервью голландской газете «Троув» она сказала: «На Западе в течение последних 20 лет мода претерпела сильнейшие изменения, связанные с возросшей женской самостоятельностью. Вот почему одежда все более и более становится символом унисекса. И это не только моя идея и мысли, вы наблюдаете подобное и у других дизайнеров. В наши дни женщины начинают употреблять мужские духи». Марина Прокопива использует в своих творениях новые материалы — различные сорта рельефного винила, прозрачные органди, бархатные муслины, сорта ламе, а также металлические конструкции. Ее модели иногда называют модой «панк», но Марина никак не связывает это со стилем лондонской молодежи конца

1970-х годов, хоть и сегодня в Амстердаме панки все еще, а может быть и снова, не редкость. Еще коллекции прет-а-порте удобны в носке, просты и, как теперь принято говорить, базовые. Это безусловный стиль начала XXI века, и талант Прокопивы в этом смысле — важный вклад в развитие моды нового общества.



РОЖДЕСТВЕНСКОЕ

С детства встреча Нового года была счастьем всей нашей семьи. Рождества в СССР не справляли, но елку рождественскую ставили и украшали красивыми, часто старинными игрушками. Елки эти страшно сыпались, их иголки попадали в щели неплотно положенного советского паркета и потом долгие месяцы напоминали о прошедшем празднике. Машины подарки я находил утром под подушкой, чаще всего это были гуашевые краски, я просил родителей об этом и был рад рисовать снова и снова. Торжественным был традиционный семейный выход к моей тетке Ирине Павловне на Новый год в старинную коммунальную квартиру в Орликов переулок на Садовом кольце. Там елка была меньше нашей и ниже. А украшали ее еще игрушками 1910-х и 1920-х годов, сделанными из ваты и бумаги. Мой папа родился в 1911 году, и я помню его рассказы, как важно было в царское время сделать елочные игрушки самим детям. В Самаре, где жила семья бабушки, они запирались от родителей в дет-

ской и, сопя, клеили и раскрашивали головки, домики и золотили грецкие орехи. Эти детские подарки на елку, их творчество были проявлением любви к прекрасному, ведь искусство было всегда лейтмотивом всей семьи.

Попав в 1982 году в Париж, я был поражен, как быстро французы выбрасывают рождественские елки — буквально на следующий день, 26 декабря, десятки, сотни елок выносились на обочины парижских тротуаров, ожидая машин мусорщиков. Сейчас уж не то! Кризис заставляет парижан экономнее расходовать денежки, елок покупают гораздо меньше! Редко когда мерцающую китайскими гирляндами елочку увидит прохожий в темных окнах парижских домов, но и такое бывает. Я лично очень часто украшаю живую елку в Париже старинными русскими игрушками, дождиком, бусами и шарами. Мне даже довелось раз в Петербурге увидеть у приличного антиквара на улице Марата коллекцию позолоченных и посеребренных игрушек середины XIX века — маленькие картонные кареты, лошадок, зайчиков, собачек, петушков и прочую сентиментальную живность. Купить мне это не удалось — их увезли в Царскосельский музей, слава богу, это сохранится там. Все мои праздники под елкой сопровождаются брызгами шампанского, запеченной с яблоками благоухающей индейкой, красной икрой и музыкой из «Щелкунчика», одного из моих любимых сказочно рождественских балетов Чайковского, оформлять который мне пришлось семь раз на самых разных сценах мира — от Японии до Риги, от Лас-Вегаса до Антверпена.

Наверное, самым замечательным и экзотическим русским Новым годом для меня был тот, что я справлял в русском доме в Южной Америке, в Чили. Много сезонов подряд мне было суждено быть декоратором в Муниципальной опере Сантьяго, и я познакомился там со многими русскими эмигрантами, поселившимися в этой благодатной стране на берегу Тихого океана в основном уже после Второй мировой войны. Так как декабрь в Южном полушарии приходится на самый теплый летний месяц, устраивать елку со снегом и снежинками там вовсе нелегко. В доме доктора Чернецова, куда для съемок русского Рождества для гламурного чилийского глянцевого журнала меня пригласила моя давняя приятельница Марина Эйсмонт-Бородаевская, елку поставили в саду рядом с пальмами! Нарядили красивыми игрушками и припокрошили ватным снегом. А вот стол был накрыт самый изысканный. Одна из русских жительниц Сантьяго, бывшая харбинка Марина, приготовила настоящий русский стол с заливной рыбой, пирогами и растегаями, кутьей и прекрасными, совсем уж забытыми в России старинными десертами. Водочка в стопочках из ледника и рождественские колядушки. Кому-то это описание покажется старомодным и сентиментальным в эпоху глобализма, а по мне — так это просто сохранение живых традиций. Вот с того-то дня я и полюбил русский рождественский стол и его удивительные рецепты, которые, к счастью, сохраняются в отдельных эмигрантских семьях по всему свету. Ведь нас можно изгнать из России, а вот Россию из нас изгнать никак нельзя!

А говоря о самых замечательных новогодних праздниках в Париже, хочется припомнить 2000 год — рубеж веков и тысячелетий. Брильянтами светилась в ту ночь старинная Эйфелева башня, эйфория праздника на Елисейских полях, тысячи людей с шампанским и фейерверки. Все ждали новогоднего подарка — евро, хотели его ввода и не знали, бедолаги, к чему этот необдуманный шаг приведет в европейской экономике. Но мы-то все празднично ждали, ели ложками черную икру, которую я привез прямо с Волги, пили шампанское из старинных русских бокалов мальцевского стекла 1830-х годов и смеялись, шутили и пели. А в праздничных шарах моей елки отражались свечи, старинные портреты и прекрасные лица очаровательных дам и гостей моего праздника в удивительном, романтическом Париже, который теперь уходил вместе с XX веком, с его модами, яствами, беззаботной жизнью и вечным праздником, который некогда был всегда с нами. Во всяком случае, в эпоху Хемингуэя.

День сегодняшний



ФЛЕРДОРАНЖ ИЛИ СВАДЕБНЫЙ КОКОШНИК?

Свадебная мода всегда немного отстает, ведь от свадебного платья мы ждем не авангарда, а традиций. Невеста, а особенно юная, должна выглядеть благопристойно, это символ чистоты и целомудрия. Наконец — она будущая жена и на друзей и родственников мужа должна произвести впечатление женщины, на которую можно положиться. Так что это не тот случай, когда надо стремиться выглядеть как с обложки журнала — легкомысленной красоткой, следующей последним тенденциям миланского подиума (даже если именно этим и был покорен жених).

И все же часто свадебные платья чересчур несовременны и помпезны, особенно у нас в стране. Как правило, это утянутый корсаж на корсете, усыпанном кружевом, блестками, иногда стразами, чаще белого или кремового цвета, и очень широкая юбка, напоминающая кринолин с подборами и фижмами, или широкая юбка из многих слоев тюля, напоминающая творения Кристиана Диора 1955 года.

Цвет свадебного платья следует выбирать в зависимости от того, в какой раз вы выходите замуж. В 1930-е годы в Париже существовал очень известный дом русской моды «Арданс», им руководила баронесса Кассандра Аккурти. Вот она как раз делала коллекции свадебных платьев в зависимости от порядкового номера брака. Белое платье — к первому браку, розовый костюм — ко второму, а черное платье с чернобурой лисой называлось «Мой третий брак». Есть, кстати, забавный анекдот на эту тему. Одна дама подходит во время коктейля к господину со словами: «Боже, как вы напоминаете моего третьего мужа!» Он испуганно спрашивает: «А сколько же у вас их было?» Та отвечает: «Пока только два!» А знаменитая польская певица XX века Ханна Вальска была замужем шесть раз, выбирая исключительно миллионеров! Голоса никакого, но какой женский шарм, какое очарование и каждый раз новое удивительное свадебное платье!

Белый цвет пришел в моду в эпоху ампира и поклонения всему классическому, древнеримскому, напоминающему белизну мрамора, Поэтому и свадебные платья делали такими. Первым знаменитым свадебным платьем стало платье принцессы Мюрат, супруги

сподвижника Наполеона, она была как раз в белом платье. К свадебной моде «приложил руку» и знаменитый шотландский писатель Вальтер Скотт. С его подачи тысячи, если не сотни тысяч людей на Земле, стали считать, что невеста, по средневековой традиции, непременно должна быть в уборе из цветов апельсина. Но каждый знает, что апельсиновые деревья цветут только раз в году, а невесты выходят замуж в любом месяце, поэтому цветы апельсина стали делать из ваты и воска. В России эта традиция также была очень распространена. Во Франции принято венки от свадебных платьев класть на специальную бархатную подушечку, покрывать стеклянным колпаком и ставить на камин, чтобы все любовались прекрасным венком.

Таким образом, первые свадебные платья белого цвета появились в начале XIX века. Во все другие века венчались в церкви просто в лучшем платье, никакого специального цвета для подвенечного платья не существовало. Были платья зеленые, голубые, сиреневого цвета. Современная свадебная мода не требует одеваться исключительно в белое или бежевое. Это может быть и красный, и розовый цвет, хотя последний я лично не приветствую.

Цены на свадебные наряды, если их заказывать в доме высокой моды, отчаянные, в коллекции любого дома моды свадебное платье — самое дорогое. Там кружево только ручной работы, жемчуг, масса ручной вышивки, и заказчики готовы хотя бы раз в жизни раскошелиться. Свадебное платье может запросто стоить 100 000 евро, это никого не удивит, такие цены

встречаются в парижском кутюре. В России свадебные платья тоже имеют различные расценки. Вы можете найти свадебное платье и за 100 долларов, но в среднем в домах моды свадебное платье стоит от 10 до 15 тысяч долларов в зависимости от качества исполнения и престижа модельера. Мне в жизни тоже приходилось выполнять такие заказы. В частности, в свое время я изготовил свадебный кокошник для графини Александры Апраксиной, которая выходила замуж за испанского аристократа. Я приготовил для нее усеянный мелкими стразами кокошник, напоминающий императорский. Она его очень оценила.



...И ДУМАТЬ О КРАСЕ НОГТЕЙ

Должен ли мужчина следить за модой? Вряд ли можно вообще так ставить вопрос! Интерес к моде не зависит от пола. Есть люди, которые не могут жить без нее, есть те, кто подчиняется тенденциям моды по инерции, а некоторых решительно не интересует то, что они видят в журналах или магазинах, они предпочитают свой старенький гардероб и какие-то самодельные вещи.

Это касается как мужчин, так и женщин, и особой психологической разницы здесь нет. Скорее некоторые социально-демографические процессы могут оказывать влияние. Скажем, у нас в России женское население преобладает над мужским — 63% женщин против 37% мужчин, в Петербурге, например, на одного работающего мужчину приходится шесть работающих женщин! Естественно поэтому, русские женщины следят за модой больше, чем мужчины. А мужчины немного расслабились, так как знают, что женщины разбирают их, как горячие пирожки, в любом виде —

и пьяненьких, и грязненьких, и пузатеньких, и косолапых, лишь бы они исполняли мужскую функцию. Женщина его и под душиком вымоет, и одеколончиком надушит, и за стол усадит, и стопочку нальет.

В Европе все иначе. Люди, которые работают в сфере, связанной с общением, не могут не следить за модой, не быть подтянутыми, подстриженными, не бороться с проявлениями старения, с морщинами и не следить за своими ногтями. Помните у Пушкина: «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей»? Все это входит и в круг обязанностей всякого мужчины.

Тех из них, кто следит за модой особенно активно, в последние десять лет стали называть метросексуалами. В чем-то это слово сродни старому английскому «денди», только денди выглядит чуть-чуть старомодно, чуть-чуть накрахмаленно, чуть-чуть с бантом, чуть-чуть с жабо, чуть-чуть с перчатками. И современный мужчина, если он не отправляется на скачки и не отличается эксцентричностью, не склонен носить одежду денди, хотя это всегда элегантно. А вот слово «метросексуал», в котором есть корень «секс», как-то ближе по духу нашему современнику. Да и сам образ метросексуала представляется воплощением самой настоящей красоты.

Обычно мы приводим в пример Тома Форда — одного из самых типичных метросексуалов, или Дэвида Бэкхема — футболиста, тоже одного из застрельщиков в этой области. Но у нас тоже есть свои метросексуалы — телеведущий Андрей Малахов, знаменитый эстрадный артист Галкин, сюда же можно было бы

отнести и Сергея Зверева, если бы не тонна грима, которую он использует каждый день для поддержания иллюзии вечной юности.

Внимание! Метросексуалом можно назвать только молодого человека в возрасте сексуальной активности, когда он еще строен, подвижен и когда на него еще смотрят. Нельзя быть метросексуалом в 65 лет, это исключено. Когда у вас седые виски и морщины и вам пора на пенсию, вы можете считать себя сексипенсионером, но не метросексуалом. Увы, кроме возраста, есть еще один критерий, столь же драгоценный и не для всех достижимый. Это платежеспособность.

Многие дизайнеры ищут пути к сердцу потенциального клиента, и если вы посмотрите передачи центральных каналов российского телевидения, то о женской моде там говорят намного больше, чем о мужской. И все-таки, несмотря на преобладание женщин и сравнительно небольшое количество мужчин, находятся те, кто хочет следить за своей фигурой, ходить в спортклуб и покупать модные вещи, обувь, аксессуары.

И в косметических салонах, и в парфюмерных магазинах появился полный спектр услуг и товаров для мужчин. Очень большим успехом пользуются омолаживающие кремы, увлажняющие, всевозможные автотагарты и даже декоративная косметика, которую выпускает Жан-Поль Готье. У него сейчас есть очень распространенная линия помад для мужчин, тона для кожи, карандашей для бровей. Кстати, некоторые женщины предпочитают покупать именно мужскую

декоративную косметику, потому что она менее заметна и ярка.

Если мы вспомним историю XVIII века, когда мужчины пудрились, носили мушки, парики, подкрашивали губы, и деторождаемость от этого отнюдь не падала, то поймем, что дело не в косметике и не в одежде, а, видимо, в социальных составляющих общества. Поэтому не надо винить метросексуалов, если они отворачиваются от женщин: наверное, есть какие-то причины в обществе. И нежелание создавать семью, внутреннюю безответственность мужчин по отношению к детям никак не объяснишь тем, что эти мужчины легкомысленны, думают лишь о моде, о собственной внешности и одежде.

Женщинам, несомненно, гораздо больше нравятся мачо, чем метросексуалы. Подозреваю, что женщина видит в мачо естественную красоту мужчины, который готов ее истязать. Женщинам это нравится: «Какой он красавец, но какой он подлец!» — я слышу это очень часто. «Какой потрясающий мужчина, сколько у него женщин, как бы к нему пробиться!» О метросексуале, который тратит по два часа перед зеркалом, чтобы выбрать соответствующие джинсы или куртку, сумки, туфли, носки, нижнее белье, — такого не скажут.

И все же в этом есть доля игры, распространенной в некоторых слоях общества, поэтому я плохо себе представляю метросексуала — профессора академии художеств, который придет на заседание кафедры продемонстрировать свои трусы от Кельвина Кляйна или Версаче, это несолидно.

Кстати, если неотъемлемое свойство метросексуала — молодость, примерно от 17 до 25 лет, то мачо — это мужчина в основном старше 25 лет, ближе к 30, обычно с двух-трехдневной небритостью, волосатой грудью, бицепсами и трицепсами, обязательно с сигаретой. Он выходит из своей машины и не видит ни одной девчонки, а они бегут ему навстречу, ломая каблуки.

В современной мужской моде больше цвета, чем это было раньше. В модных коллекциях последних лет нетрудно встретить яркость, даже некоторую попугаистость. Сегодня в моде нет традиционных мужских цветов, как нет и исключительно женских. Раньше ни один мужчина не оделся бы в розовый цвет. А теперь розовые майки для мужчин, розовые джинсы, туфли, сумки стали обиходом моды. И оттенки лилового и сиреневого страшно популярны! Сколько сиреневых рубашек, галстуков мы видим на телевидении! Я хочу сказать, что мужская мода в своей тенденции ближе не к мачо, а к метросексуалам, и эта рафинированность видна в очень многих деталях.



ЗАКОНОДАТЕЛЬНИЦЫ ВКУСОВ

Хотя Россия не может похвастаться яркими законодательницами вкусов на международной арене, есть немало известных женщин, которыми мы любимся и на которых мечтают походить юные девушки.

Многие считают образцом подражания стильную Ренату Литвинову. В значительной степени ее забываемое ретро — результат стараний наших знаменитых модельеров, таких, например, как Рустам Хамдамов. Некоторые возводят на трон очаровательную Тину Канделаки. Она одевается очень разнообразно и не придерживается какого-то одного стиля. Ее образ лепят, как из пластилина, переиначивая в разных цветах, париках и силуэтах. Иногда, надо признать, очень успешно. Для некоторых икона стиля — Жанна Фриске. Очаровательная женщина с хорошей фигурой, она имеет несколько локальный, но внушительный успех, благодаря своей кинокарьере. Несомненно, одна из эталонных женщин — Алена Свиридова, обладательница лучшего маникюра в этой стране и очень красивых ног.

Все эти женщины обладают определенным магнетизмом, но надо сказать, что и в нашей стране, и в США, Франции или Италии нет несомненных и единственных в своем роде икон стиля. Их много, и они разные. И в известном смысле это хорошо.

Хуже, когда побеждает вульгарность. Мы видим, как одевается Бритни Спирс — это, конечно же, позор американскому стилю. Сокрушительный удар вкусам Америки нанесла Мадонна, которая стала одеваться чрезвычайно вульгарно. Впрочем, ей удавалось достаточно тонко подчеркивать свою неотразимость, чудесным образом превращаясь из брюнетки в рыжую, из японки в негритянку, из религиозной в распутную. Благодаря постоянному обновлению она подогревает интерес публики. К сожалению, нельзя сказать того же о нашей звезде Алле Борисовне. Ее верность собственному неизменному стилю, ее чересчур импозантная прическа — делают ее кумиром разве что для женщин старшего поколения.

Где они, потомственные аристократы вкуса, на которых хочется равняться? Увы, революция 1917 года уничтожила полезнейший генофонд, который порождал не только расу красавиц, но и расу умниц. Мы даже хотели возобновить родовую аристократию в образе Ксении Собчак. Но она — икона вульгарного стиля: ругается матом и ведет себя весьма непотребно. А ведь в свое время мы уничтожили наших Голицыных, Трубецких, Оболенских, Юсуповых, Апраксиных, Шереметьевых, вместо того чтобы гордиться ими. А в 20–30-х годах прошлого века русские аристократки стали топ-моделями в ведущих европейских домах моды.

Почему же Ксения Собчак так популярна, особенно среди провинциалок? Думаю потому, что она выражает их мечту о счастье: домик на Рублевке, машина, бриллианты, счет в банке. Мечта русской женщины обязательно попасть в Монте-Карло или Флориду. Но кроме внешней красоты, которой вы найдете немало в районе Рублевки как в тюнингованной, так и в натуральной форме, требуется еще и внутреннее содержание. Для того чтобы быть образцом для подражания, недостаточно сходить в Третьяковский проезд или в Столешников переулок и скупить все сумочки «Луи Вуиттон» или «Эрмес». Вкус нельзя купить. Законодательнице стиля нужен не общий вкус, а индивидуальный. А товары известных марок — это не ее заслуга.

Конечно, ботокс и силикон, имплантанты в зубах, фальшивые линзы, наклеенные ногти, наращенные ресницы и шейпинг позволяют многим женщинам подняться на высочайший физиологический уровень. Однако этого мало.

Интересно обобщить качества, отличающие женщин, оказавших влияние на мировую моду.

Прежде всего, это, безусловно, всегда были знаменитости. Нельзя быть иконой стиля на уровне своей лестничной площадки, подъезда, школы или студенческого театра.

Второе: такая женщина всегда стройна — мир не признает в качестве иконы стиля толстушку.

Третье: часто здесь действует принцип «Нет пророка в своем отечестве». Например, Грета Гарбо была шведкой, но играла в США, Наполеон был корсиканец, но стал иконой стиля для Франции. Тина

Канделаки — грузинка, в Жанне Фриске мне трудно определить национальность, но, судя по фамилии, есть определенная часть немецкой крови. Неудивительно, что пользуется популярностью дочь нашей примы Аллы Пугачевой Кристина Орбакайте, наполовину литовка. Русскому народу нравится все иностранное. Ведь никто не хочет поставить на пьедестал иконы стиля Машу Распутину, которая имеет вроде бы все русское.

Четвертое: важное качество для иконы стиля — богатство. Абсолютное богатство. Я не знал ни одной бедной иконы стиля.

И возможно, все эти качества вместе не встречаются у русских — у одной есть красота, но нет славы, у кого-то есть деньги, но нет вкуса, у кого-то иностранное происхождение, но нет всех других составляющих. Может быть, поэтому мы сегодня и не можем назвать ярких соотечественниц, способных быть настоящими законодательницами вкусов.

Всегда надо помнить, что мода очень кратковременна. Придет следующее десятилетие с новыми ценностями, с новыми представлениями о красоте. Всего через пару лет, к 2010 году (тенденции меняются каждое десятилетие), стиль поменяется, и разухабистый гламур 2000-х годов уйдет.

Не удивлюсь, если к 2010 году ценностями станут семья и религия. Сейчас идет пропаганда создания семьи. Думаю, иконой стиля будет мамаша с детьми, такая богоматерь с младенцем. Никакого ботокса и силикона. Все будут сплошь брюнетки с раскосыми глазами — своего рода якутско-бурятский стиль. Будем

ориентироваться на Восток: Китай, Монголию, возможно, даже Индию.

В России, благодаря смешению украинских, кавказских, волжских, татарских, дальневосточных, еврейских, прибалтийских корней всегда будут рождаться евроазиатские модели. Не надо забывать, что у Натальи Водяновой, которая сейчас очень популярна, раскосые глаза и высокие скулы. Эта волжская внешность, такая удивительная для Европы, делает модель столь популярной.



ПЛАТЬЕ ДЛЯ КИНОФЕСТИВАЛЯ

Появляться на кинофестивалях и прочих торжественных церемониях для актеров и актрис становится делом привычным, почти обыденным. И надо отметить, культура их поведения на подобных мероприятиях растет.

Надо сказать, наши актрисы сегодня на большой высоте, хотя на Западе о них пока еще никто не знает. Ни одна из наших артисток не добилась мировой славы. Во многом причина здесь в незнании языка, ведь в Голливуде с русским акцентом можно сниматься лишь на вторых ролях. Так что ни одна русская актриса в Голливуде долго не продержалась. В эпоху немого кино этот фактор не имел значения. Возможно, поэтому Алла Назимова и Ольга Бакланова с их красотой, изяществом туалетов и драматическим дарованием смогли сделать заметную карьеру в Голливуде. В звуковом кино из русских настоящей популярности добилась только Анна Стен, да и то ненадолго, хотя и хорошо говорила по-английски.

Многие наши артистки хороши собой и почти все одеты в дорогие платья знаменитых домов моды, но им не хватает индивидуальности. Очевидна повторяемость этих моделей, неоригинальность дизайна. А вспомните звезду советской эпохи Любовь Орлову — какой она всегда была дивной!

Грандиозная церемония — это момент, когда надо быть удивительной и божественной, ведь это не теннисный корт, не поход в спортклуб, не вечеринка у друзей. Все камеры устремлены на вас, надо достойно показать себя людям. Тут не годится приходить с небрежной прической, а тем более с отросшими некрашеными корнями волос. Если вам предстоит пройти по ковровой дорожке, надо постараться соответствовать.

Нельзя сказать, что наши звезды — дурнушки, но пока их можно причислить к разряду класса ЗБ. Однако со временем, я думаю, они добьются многого. Запели же на английском языке Валерия и Билан! Наши артисты понимают, что на одном только русском языке они не смогут далеко уехать. Глобализация. Без знания языков в новом мире уже никуда попасть. Впрочем, до революции образованные люди знали по три языка и говорили на них, как на родных.

Если проследить историю международных кинофестивалей, мы заметим, насколько все стало гламурно. Раньше из России приезжали настоящие большие артисты, любимцы публики, но им не хватало средств на роскошные туалеты, у них не было привычки к подобным мероприятиям, не хватало непринужденности, раскованности. Вспомните чудесную артистку

Наталью Крачковскую, которая играла мадам Грицацуеву, как ее любили, ее без конца звали на все фестивали. Гламура в ней не было, а любовь публики была. Сейчас мы хотим подтянуть международный стандарт благодаря моде, глянцевым журналам, обилию миллионерш, и это действительно работает.

Между прочим, для Каннского кинофестиваля очень многие звезды получают платья бесплатно от больших домов моды. Их предоставляют и Джон Гальяно, и Карл Лагерфельд, и менее известные дома моды, чтобы показать свои модели: ведь актрисы — это прекрасная реклама. К сожалению, наши звезды не обладают такой магнетической силой, чтобы «Диор» «Шанель», «Живанши» раскошелились на наряды для них. Поэтому они вынуждены пока их покупать.

Еще один момент. Есть неписанные правила. Например, все знают, что на подобные мероприятия нужно приходить с мужем, но почему-то многие на ковровую дорожку приходят с так называемым другом или женихом. Я понимаю, что это их близкие люди, и, возможно, в кругах этих бизнесменов, которые ходят на ковровую дорожку в сером костюме, в голубой рубашке, без галстука, а иногда и с пивным животом, это престижно.

К тому же мужчины должны быть в смокинге, как это делает, например, Никита Михалков. Думаю, что каждый должен постараться быть в галстук и хотя бы в черном костюме, если уж нет смокинга. Хотя его всегда можно купить, ведь правда? Это же вопрос уважения к публике.

А вот женщинам на красную дорожку в брючном костюме выходить не стоит. И, конечно, ступать на

нее в красной обуви нежелательно. Такие ошибки я наблюдал у моей любимой Алены Свиридовой и у Ирины Розановой. Это только для девочки Элли из фильма «Волшебник изумрудного города» можно в красных туфельках, там-то по желтой кирпичной дорожке. А здесь все сливается!

Рената Литвинова явилась на одну церемонию в мехах не по сезону, хотя чернобурка была очень стильная и хорошая. Она напомнила мне аргентинских миллионерш на курорте Мар-дель-Плата в Уругвае. Там всегда температура не меньше +25, а им кажется, что похолодало. Кстати, благодаря гриму, прическе, манере говорить Рената остается самой стильной в нашем кино. А ведь для актрисы очень важно быть дивной. И этой дивности у большинства актрис просто нет и взять негде.

Но придет время — и, может быть, все изменится. Посмотрите титры любого голливудского фильма, сколько стран представлено там. А мы все время ищем таланты у представителей одной нации, иногда некоторых позovem из Казахстана или с Украины. А этого недостаточно. Конечно, мы не избежим глобализации, и это очень сильно подтянет нашу кинопромышленность. Уверен, что мы займем одно из важных мест в кинематографе, но на это, думаю, уйдет еще лет десять.



ВСЕ ДЕЛО В ПРОПОРЦИЯХ

Идеальная фигура — редкость, и молодость не вечна. Но из этого вовсе не следует, что элегантными могут быть только юные манекенщицы. Во все нет. У меня, например, неидеальная фигура, поэтому и шарф, и драпировка, и бархат мне лично во многом могут помочь. Некоторые скажут: «Да шел бы он лучше в спортзал!» Но у меня нет времени. Ведь я даю по три-четыре интервью в день, пишу столько книг, читаю столько лекций, делаю столько выставок и летаю вокруг земли со скоростью спутника, так что на спортзал никакого времени не хватит. А для занятий спортом требуется всегда регулярность. Что толку сходить на часок раз в месяц — ведь это ни к чему не приведет. Делать это надо несколько раз в неделю и постоянно. А для тех, кто недоволен своей фигурой из-за полноты, я дам свой личный совет: ешьте меньше, сократите свое питание до двухразового — это спасет вашу жизнь. Не ужинайте, только завтракайте и обедайте, и вы увидите, как по диете Васильева вы потеряете

10 кг за месяц. Меньше съели — меньше проблем и легче подобрать одежду, не обязательно идти в магазин «Пышка».

Девушкам и молодым людям проще. Знаете, в молодости все прекрасны, и если вы комплексуете в возрасте от 17 до 30 лет, значит надо идти к психиатру. Возраст играет на вас, у вас хорошая кожа, у вас нет морщин, у вас прекрасная улыбка, у вас свои зубы, вы стройны, хорошо двигаетесь и полны энергии и обаяния. Никогда не думайте, что в этом возрасте вам надо что-то изменить. «Боже, как я несчастна, как я полна или как я худа!» Проблемы появляются после сорока лет, когда вам надо продолжать вашу профессиональную деятельность, а молодежь подпирает, поэтому вы должны выглядеть кондиционно.

Я советую всем женщинам не запускать себя, всегда следить за собой, за своими руками, кожей. Не обязательно прибегать к пластическим операциям, существует масса кремов, которые позволяют вас омолодить, разгладить морщины. Займитесь профилактикой, и не понадобится хирургическое вмешательство. И конечно, очень важен режим. Овощи несомненно повлияют на вашу фигуру лучше, чем сдобная булочка. Есть знаменитая английская пословица, многие в России ее не знают, поэтому я позволю себе ее привести: «Момент во рту и годы на бедрах». Помните всегда об этом, не старайтесь быть фабрикой для переработки продуктов.

А некоторые страдают анорексией — это другая крайность, она часто связана не только с питанием. В моде действительно сейчас худоба, ведь на строй-

ных людях одежда часто выглядит лучше, чем на полных. Особенно хорошо она сидит на манекенщицах, тем более что носят они ее с большим апломбом. Но часто одежда даже на них просто висит. Поэтому не надо впадать в дикие крайности, это всегда плохо.

Не носите облегающий трикотаж, если у вас полноватые бедра. Выбирайте свободные ниспадающие вещи, которые не подчеркивают фигуру. Не утягивайте талию, если она у вас не 60–65 см. Если она у вас не в нужной кондиции, то ее лучше задрапировать.

Темные цвета, а особенно контрастное сочетание вертикальной линии, смогут сократить вашу фигуру, особенно если вы пользуетесь асимметричным рисунком. Крупный рисунок идет полным, а мелкий — стройным, потому что когда много ткани в мелкий букетик — это ужасно! Помните: пропорция — это и есть красота, как говорила Шанель. Все дело в пропорциях: насколько пропорциональна длина вашего платья или юбки, ширина ваших брюк, насколько пропорциональны ваш жакет, ваша блузка, и как все это соотносится с вашим лицом, вашими волосами.

Конечно, в моде сегодня красивое тело, и многие сегодняшние модели одежды — очень открытые, а если человеку есть что показать — результаты спортзала или недавней диеты, — он охотно это делает. Но кому-то декольте очень идет, кому-то нет, кому-то мини-юбка — просто прекрасно, а кому-то — сплошной ужас. Главное одно: открывать сразу и грудь, и ноги — вульгарно, выбирайте что-то одно или чередуйте.

И еще. Дизайнеры, как правило, не любят ярко выраженные женские формы, потому что большинство

из них нетрадиционной сексуальной ориентации. Неужели вы готовы подумать, что дизайнер будет делать модель для грудастой женщины? Дизайнер предпочтет мальчишескую фигуру, и тут ничего не поделаешь.

Поэтому вяжите и шейте сами, если вам не нравится дизайнерская одежда. Знаете, Бернард Шоу сказал: «Следить за модой смешно, а не следить глупо!» Так что, если не хотите быть смешной или глупой, ищите золотую середину — свой стиль — и не стесняйтесь своей фигуры. Поймите, что всегда есть цвета и формы, которые будут вам идти и скроют ваши недостатки. И повторюсь: все дело в пропорциях.



СООТЕЧЕСТВЕННИКИ В ЕВРОПЕ

Издавна русская душа жаждала роскоши. Но советская эпоха лишила нас возможности шикавать и роскошествовать. Партийный стиль не отличался шиком, скорее он был унылым и аскетичным.

Наше стремление к роскоши — это азиатская тяга к золоту, бриллиантам, мехам, красивым женщинам, ароматам, вкусной еде, дорогим автомобилям, роскошной мебели. Такое стремление к люксу подтверждают мировые продажи: 27% экспорта мирового люкса приходится на Россию и 27% на Эмираты. А если учесть количество российских туристов, которые приезжают на шопинг в Арабские Эмираты, получится, что на самом деле в нашей стране оседает все 35% мирового люкса. В одной лишь Москве три бутика «Картье». И только в Москве два бутика «Эрмес». Даже в Париже один!

Европа для русских — некий подиум их достижений. И многие из наших дам, отправляясь в Милан, Париж, Лондон, везут с собой самое-самое, надеясь,

по-видимому, кого-то удивить. И вот они — в потрясающих сапогах «Шанель» и в туфлях «Прада», с сумками «Эрмес» или «Луи Вуиттон», в замечательных костюмах «Дольче и Габбана» или «Гуччи». А там-то никто так не ходит. Ни в Милане, ни в Париже, ни в Лондоне никто марки не демонстрирует, это считается признаком вульгарности. Если то, что на вас надето, узнаваемо, значит у вас нет вкуса или вы русский. Что для многих равнозначно.

Если на вас слишком много украшений в дневное время — это моветон. Я много раз встречался со знаменитой Джиной Лоллобриджидой, обладательницей одной из лучших в мире коллекций изумрудов. Но, разумеется, она не навешивала на себя все свои украшения. А русские женщины хотят показать все. Особенно когда выезжают за границу.

Не так давно я проводил семинары в Стамбуле и встречал своих студенток прямо в аэропорту. Из самолета вышли англичанки, француженки, немки и направились спокойно к такси, как это всегда и бывает. И вот показались русские женщины... Им не надо было говорить, что они русские: каблуки в стразах, пупки голы, джинсы все «с разговорами» (так называли в XIX веке обилие мелких деталей) — все эти золотые кантики в отстрочке или карманы на попе, усыпанные стразами и с надписями «Rich», «Famous» или «Love me». И все они в кружевах полупрозрачных. И все они в «кокошниках» — черных очках, усыпанных стразами. И вот эти «царевны-лебеди» выплывали на обозрение усатых турков из аэропорта, и это было интересно.

Есть два типа наших женщин за границей: элегантные богачки, которых мы видим часто, и «бывалые» — те, кто ездит туда за товаром. Это хозяйки бутиков, байеры, женщины, которые торгуют всем — от предметов роскоши до поддельных сумочек в базарных рядах. Как правило, у них волосы выкрашены в красный цвет и короткая прическа. У них всегда мода на довольно темные цвета, они любят атлас, им нравится что-то шелковое, обязательно с поясом. Они всегда очень загорелые — благодаря лампам или автобронзатному соусу их лица похожи на морковку. Это очень характерно. Их тоже всегда легко отличить, потому что они хотят сказать: «Мы очень фирменные». И именно это стремление быть впереди планеты всей, быть самой модной и выделяет русскую женщину.

И еще одна примета: русская женщина блестит глазами на всех мужчин. У нас 60% населения — женщины, мужчин не хватает. Поэтому, выехав за границу, русская женщина сразу же думает: ну, где тут принцы, князья? Этот блеск в глазах и некоторая доступность присущи русской женщине, в то время как француженки, итальянки или немки никогда себе не позволят такого. Конечно, мы не должны делать все, как они. Просто, как говорится, в чужой монастырь со своим уставом не ходят. У себя на родине в Можайске или Великих Луках мы можем делать все, что угодно. Но приезжая на Елисейские Поля или на Оксфорд-стрит в Лондон, стоит все-таки подстраиваться: поменьше стразов, золота, пониже каблуки, попроще сумки, потому что внимание на них обратят разве что карманники.

Кстати, многие жалуются, что в самый первый день за границей у них украли бумажник со всеми кредитными карточками. Да просто не надо стараться выглядеть хозяйками всего мира. Особенно ужасно это смотрится на блошином рынке «Ванв» в Париже (я считаю его самым лучшим). Русские женщины в девять утра приходят туда со всеми своими бриллиантами, со всеми золотыми цепями, в кружевах, с блестящими сумками от самых известных домов моды. А цены на блошином рынке назначают, глядя на клиента, а не в зависимости от качества товара. Поэтому снимите все это, если вы хотите купить хотя бы одну вещь. Всегда надо знать, где что уместно. Блошиный рынок не показ мод.

Часто я там встречаю, например, Катрин Денев — ее никогда никто не узнает: черные очки, кружевной платок, костюм не в талию, длинная юбка. Она собирает старинное белье и корсажи, стараясь не привлекать внимания. Там я как-то раз увидел сестер Фенди, которые делают чудные шубы. Вы думаете, они в соболях пришли? В тоненьких драповых пальто с синтетическими воротничками, чтоб никто не заметил. Я видел там знаменитого японского дизайнера Ямамото в спортивном костюме и джинсах — никто и не догадывался, кто это. Не раз встречал Эмануэля Унгаро — драные джинсы, майка, свитер. Лозунг этих людей — «Не обращайтесь на меня внимания».

Лозунг русской женщины — «Посмотрите на меня, какая я красавица, разве я не самая модная?». А так как их очень много, они становятся не модными, а скорее стереотипными — одинаково накачанные губы,

грудь. Правда, есть очень интеллигентные и скромные, которые не привлекают к себе внимания, хотя могут быть и безумно богатыми. Поэтому сразу нельзя понять, что они русские, их даже не заметишь — их мужья в скромных костюмах, они сами в шерстяных вещах.

Плохо, что русские так заявляют о себе. Европейская экономическая система сейчас очень слабая, поэтому французы страшно не любят тех, кто эпатирует богатством. Такая же ситуация и в Италии, и в Англии. Но все обожают русских клиентов, потому что знают, у них много «кэша», к тому же они — мечта карманника. Ничего не стоит украсть сумку у девушки, которая на каблуках и не сможет даже побежать за ней. Это же один рывок — и весь ваш «кэш» улетучится вместе с сумочкой «Эрмес». Очень часто, приходя во французский ресторан или магазинчик, французы платят не кредиткой, а чековой книжкой, даже самые мелкие суммы. И они не любят, когда появляются русские и сметают буквально все на своем пути. Не надо русской женщине быть витриной мировых брендов. Куда лучше стараться проявлять самобытность и интеллигентность.



КАК ОДЕВАТЬСЯ ПЕРВОЙ ЛЕДИ

Политика — это не шоу-бизнес; и обычно то, что уместно надеть актрисе, не пристало носить женщине-политику. И подчеркивать свою женственность первой леди государства приходится не с помощью декольте или мини-юбок, а в соответствии с протоколом.

Уверен, супруга президента России Светлана Медведева обладает всеми качествами, необходимыми для создания канонического международного стиля. Природа подарила ей миловидную внешность, и остается достойно преподносить ее. Во многом это дело стилистов. Надеюсь, что те из них, к чьим советам прибегает первая леди, помогут создавать образ, который будет достойно представлять нашу страну.

Госпожа Медведева элегантна и женственна. Она явно отдает предпочтение белому и цветам слоновой кости и шампанского. Это видно по жемчугу, который она носит, и по тканям, из которых сшиты ее костюмы, подчеркивающие талию. Что касается жемчуга —

это великолепно, только надо стараться подбирать его к тону кожи (например, желтоватый оттенок жемчуга лучше смотрится на смуглой коже). Цвет волос нашей первой леди мне кажется очень подходящим. А ее прически, немного перекликающиеся с теми, которые мы видели у Сеголен Руаяль, претендовавшей на пост президента Франции, на мой взгляд, весьма уместны.

К цвету глаз нашей первой леди хорошо подошли бы оттенки серого и голубого, как, впрочем, и соломенно-бежевого. Так что я бы рекомендовал Светлане Медведевой носить опалы, нежные оттенки бирюзы, голубые топазы, которые красиво оттенят цвет ее глаз. Ведь самое главное для женщины — исходить из природных цветов.

Плечи и грудь важной даме уместно подчеркнуть брошью. Брошь — очень статусная вещь, особенно если это работа отечественных дизайнеров, и здесь стоит обыграть русскую тему. Хочу отметить, что в деталях очень важна продуманность. Например, статусной женщине всегда подойдут перчатки, и они, конечно же, должны быть длинными — недопустимо, чтобы за перчаткой была видна кожа. И я бы рекомендовал первой леди выходить всегда в перчатках, потому что это дает, во-первых, некую отстраненность, а во-вторых — уникальный шик.

При этом первая леди не может быть на пике моды. Потому что мода слишком изменчива и быстро становится достоянием масс. Высокий статус делает человека образцом для подражания, и надо понимать, что за ним идут другие. Я считаю, что вещи первой леди

гораздо лучше шить на заказ, чем покупать в магазине, да и вряд ли высокая особа появится в Столешниковом переулке или в Третьяковском проезде. Конечно, Светлана Медведева и дамы из ее окружения, которые выходят с нею, при всей изысканности и официальности стиля одежды должны сохранять национальный, очень русский колорит. Главный лозунг первой леди — элегантность. Именно элегантность, подчеркивающая ум и образованность, должна быть поставлена во главу угла.

Я думаю, что гардероб первой дамы — одежда, обувь, аксессуары первой леди — вопрос государственной важности. Это огромная работа, и ее нельзя пускать на самотек. Отдавать предпочтение здесь нужно русским дизайнерам, потому что неправильно первой леди носить «Прада», «Дольче и Габбана» или «Гуччи», это было бы большой ошибкой. Сейчас кое-что из туалетов Светланы Медведевой по силуэту напоминает мне вещи «Ив Сен-Лоран». А ведь и наши дизайнеры могли бы сделать подобное замечательно.

Мне неизвестно имя дизайнера, создающего одежду для первой леди. Возможно, это какое-то громкое имя. Но если бы Светлану Медведеву одевал я, то непременно принял бы во внимание стиль царствующих особ Европы, особенно самых элегантных из них. На сегодняшний день это Паола, королева Бельгии, которая была большой модницей в свое время и смогла сохранить свой стиль, и королева Швеции, которая производит огромное впечатление на всех своей элегантностью. Я внимательно изучил бы и гардероб Елизаветы, королевы Англии, костюмы королевы

Испании, продумал бы все детали с учетом этикета и протокола.

Уникальный стиль первой леди должны создавать профессионалы, которые подбирают прическу, цвет волос, косметику и особенно парфюмерию, потому что без эксклюзивного запаха не может быть первой леди. Я бы обратился к отечественным парфюмерам и попросил бы разработать для Светланы Медведевой единственный, неповторимый аромат по тем требованиям, которые она сама сформулирует.

Идеальным образом первой леди для меня всегда была императрица Евгения, супруга Наполеона III. Она делала все, чтобы поднять национальный стиль Франции на высоту: носила украшения французских ювелиров, веера французской работы, платья, сделанные в Париже из лионского шелка. А нам надо стараться подчеркнуть русскость, чтобы русское постепенно вошло в моду, и это задача, достойная супруги президента. Логично, если именно Светлана Медведева возьмет на себя такую миссию. Ведь пока в России не будет символа женской красоты, мы будем искать икону стиля за рубежом.



НОВАЯ МОДА ДЛЯ ВЛАСТЬ ИМУЩИХ

Сейчас у нас в моде президенты молодые, спортивные, энергичные. Поэтому они элегантно выглядят в любых костюмы. Сплетники говорят, что и Путин, и Медведев носят «Бриони», но это информация конфиденциальная, так что я не располагаю никакими подробностями на этот счет и не могу сказать, действительно ли именно эту марку предпочитают наши лидеры. К счастью, можно смело сказать, что Медведев очень привлекателен, он нравится женщинам. Ему идут голубые рубашки и галстуки в серо-голубых тонах, которые оттеняют его серо-голубые глаза.

Так как оба наши лидера стройны, то им идет крой по фигуре. Они с удовольствием носят однобортные пиджаки с двумя и тремя пуговицами. Все обращают внимание на обувь президента, запонки, часы. Говорят, что это «Патек Филипп». Мне трудно судить, правда это или нет, так как я никогда не держал за запястье наших политических лидеров. Но слух есть слух. И принято считать, что обувь от «Берлути», ко-

стюм от «Бриони» и часы от «Патек Филипп» стали визитной карточкой если не самого президента, то его аппарата.

Невозможно предсказать, какую форму обретет «русскость» их стиля, едва ли она выразится в каракулевых шапках-пирожках и воротниках, незаменимых атрибутах в гардеробе советских партийных функционеров. Я ни разу не видел, чтобы Путин и Медведев одевались у наших дизайнеров, у меня нет сведений, что они носят рубашки от Юдашкина или парчовые брюки от Славы Зайцева. Очевидно, предпочтение отдается западным, вероятнее всего, итальянским маркам, потому что они лучше скроены и лучше сидят. Думаю, это марки не английские, потому что дипломатические отношения между Англией и Россией не самые приятные. Возможно, это немецкие марки. Я прекрасно пойму, если Медведев будет питать симпатию именно к ним, хотя я лично не считаю, что немецкие марки являются самыми элегантными и стильными в мире.

Надеюсь, у нашего президента хорошие советчики, которые не допустят, чтобы он совершил преступление против моды. Их имена держатся в секрете. Почему так? Очевидно, это вопрос рекламы, дипломатии, вкуса и стиля. Меня лично такая ситуация вполне устраивает. Я не хотел бы знать, что приобретаю рубашки в том же месте, где и сильные мира сего.

Итак, должен ли президент быть модником? Думаю, что глава государства никогда не должен быть на пике моды — это смешно и нелепо. Президенты должны следить за фигурой. Это сложная задача, но

господин Путин с ней удачно справился. Он любит спорт, восточные единоборства и рыбалку. Вспомним фотографии, где Путин с обнаженным торсом на природе. После восьми лет правления стоило показать, что наш президент в прекрасной физической форме. Так как электорат на 60% состоит из женщин, было очень важно вселить мысль, что они голосуют за мужчину красивого, смелого и сексапильного. Думаю, что господин Медведев тоже будет следить за своей физической формой.

Этого не учитывал господин Ельцин, он не очень хорошо одевался. Я нахожу, что для президента «нестильно» напиваться пьяным, просыпать встречу с главой другого государства, петь песни, играть на ложках. Может быть, в этом есть какая-то разухабистость, проявление широты русской души, но в политике они неуместны и карикатурны, как плохая лубочная картинка.

В одежде политик должен избегать сочетаний, привлекающих излишнее внимание. Я не советую носить розовые рубашки и галстуки, и абрикосовый тон считаю неподходящим. Никогда не поверил бы политику в галстук сиреневого цвета с широким узлом. Думаю, что лидеру страны лучше избегать персональных ювелирных украшений. На мой взгляд, политик никогда не должен носить драгоценные камни, в частности бриллианты, — ни в запонках, ни в перстнях. Это будет наводить на мысль о приказчике в ювелирном магазине или чикагском мафиози периода Великой депрессии.

Публичному человеку всегда нужно следить за состоянием своих ногтей, волосами, лицом. Безуслов-

но, ухоженное лицо — лучшее украшение, ведь оно всегда должно вселять надежду, а не грусть. Но никакой декоративной косметики! Я не стал бы доверять человеку, который пользуется пудрой и румянами и карандашом для бровей, если, конечно, это не женщина. Для политика обязательно посещение зубных врачей, дантист поможет приобрести политическому лидеру самое главное — обворожительную улыбку.

Несколько слов о запахах. Понятно, что все мужчины пользуются лосьонами после бритья, туалетной водой и средствами от пота. Но в мире высокой политики важна осторожность и неузнаваемость ароматов. Важно выбрать индивидуальную гамму, сделав ее не слишком нарочитой и вызывающей.

Обувь президента должна быть классической. Никаких острых носов! Думаю, фасоны «Лобб» будут адекватно выражать статус президента. Я не рекомендую политику носить обувь из кожи страуса и крокодила. Сколько я вижу модников в ящерах! Не сомневаюсь, что обувь президента не должна вызывать ассоциаций с пресмыкающимися. Что касается цветовой гаммы, то это черный, очень красивы серые оттенки, бежевые, изысканные оттенки коричневого. И очень важно следить за носками — они должны быть в тон обуви и всегда длинные.

Но стиль — это не только внешность. Государственный человек, а тем более президент, должен следить за своей речью, у него не может быть слов-сорняков и акцента. Господин Медведев старается нравиться публике и хорошо говорит. Я думаю, что среди самых удачных образов лидеров стран можно выделить Джо-

на Кеннеди. Он, безусловно, замечательно одевался, обладал шармом. Из французских президентов хорошим вкусом обладал Жак Ширак, его одежда отличалась элегантностью и шиком, он потрясающе говорил и знал много языков, в том числе и русский. Посоветовал бы тем, кто занимается гардеробом Дмитрия Медведева, изучить фото- и видеоматериалы, связанные с наиболее яркими лидерами западных стран.



О ЧЕРНОМ ЦВЕТЕ

Черный цвет в большей или меньшей мере присутствует в современной одежде всегда, периодически становясь особенно актуальным. А вошел он в моду после Первой мировой войны. И это не было просто творческой инициативой дизайнеров одежды. Причиной был траур по миллионам мужчин, погибших на фронте.

Позже знаменитая Коко Шанель своим маленьким черным платьем придала черному цвету флер таинственности и изыска. В то же время некоторые создатели моды полностью игнорировали этот цвет. Например, Эдвард Молине, знаменитый дизайнер 30-х годов прошлого века, за всю карьеру не сделал ни одного черного платья — он считал, что черное не идет женщинам. Да и не все женщины считают черный цвет приемлемым для себя. В то же время в 30-е годы моду на черное вдохновляли черно-белое фото и кинематограф, которые были массовым увлечением.

Еще один интересный факт: в 1976 году в Англии появилось новое движение — панки, которые стали особенно популярными на стыке 70–80-х годов. Они неизменно одевались в черное и возвели этот цвет в высший принцип новой моды. В 80-е годы черный с металлом стал повальным увлечением. Я в те годы жил в Париже и могу сказать, что модная публика на показах была исключительно в черном — черные платья, черная обувь, черные очки «Пако Рабанн». В 90-е годы в Европе эта волна схлынула, а до нашей страны как раз докатилась. И сегодня, когда я хожу на модные показы Алёны Ахмадулиной или Кирилла Гасилина, вижу, что все одеты в черное. Таким же отголоском моды 80-х можно считать и готов — группу молодежи, которая одета сплошь в черное.

Так что у черного много предпосылок, да и наш климат играет в этом немаловажное значение. Черный цвет служит как бы скорлупой, панцирем, который делает нас невидимками на улицах больших городов. Возможно, именно поэтому, независимо от веяний моды, многие женщины отдают предпочтение черному цвету. Если вы пройдетесь по улицам российских городов, то увидите множество людей в темной одежде.

Некоторым черный кажется более практичным, чем другие цвета. Он не маркий, на нем не видно пятен — а все-таки экология в наших городах такая, что к вечеру светлые вещи становятся серыми. Он стройнит. Стоит женщине задрапироваться в черную ткань, и она чувствует себя увереннее, ведь цвет скрывает дефекты фигуры и излишки веса. С ним проще

комбинировать разные предметы одежды. Неприхотливость и невзыскательность черного цвета часто ценят те, кому некогда или не хочется ломать голову. Когда женщина не знает, что надеть, она выберет черное, поскольку знает, что это беспроигрышно. К тому же у нас народ любит одеваться в незаметное. С одной стороны — комплексы, с другой — нежелание привлекать к себе внимание.

Но по сравнению с Грузией Россия меркнет в своей верности этому выбору. Я часто бываю в Тбилиси и знаю, как там одеваются женщины. Набор для истинной леди — черное платье, черная сумка, черные туфли. Это похоже на национальный костюм, бытовавший там в XIX веке.

В моей коллекции черные вещи встречаются тоже очень часто, ведь черный цвет — это признак элегантности (хотя иногда он заменяет отсутствие вкуса и фантазии). Но я все-таки стараюсь носить меньше черного. Кстати, ни для кого не секрет, что многие дизайнеры, предпочитающие сами одеваться в черное, творят все-таки цветное.

В последнее время, мне кажется, мы уходим от застоя мрачных одежд.

Путешествуя, я вижу немало ярких цветов и в Ставрополе, и в Перми, и в Мурманске, и в Екатеринбурге, и в Омске. В Индии, между прочим, черный цвет считается моветоном. А в арабских странах — наоборот. Тут, конечно, есть мусульманское влияние — паранджа всегда черная. И так как мусульманство приобретает все большую популярность, там эта тенденция будет сохраняться.

Но до каких-то крайностей доходить не будет. Не могу представить себе невесту в черном платье. Такое бывает, но это неправильно, это очень траурно. Не надо путать похороны и свадьбу, никогда. Невесты, не носите черные свадебные платья! И потом, сезон: я понимаю — зима, осень. Но весна и лето не любят черный цвет.



СЕКС И МОДА

Влюбиться может всякий, будь он молод или стар, беден или богат, красив или не очень, элегантен или нет. Влюбленный человек всегда светится, улыбается, радуется жизни, это видно по его поведению, по походке, по движениям. Мне кажется, это заметно и по одежде. И есть виды одежды, которые могут быть привлекательными в большей или меньшей степени, и тут важно знать границу.

Возьмите привокзальных гетер, которые наводнили улицы российских городов, они же все одеты для любви! Но их одежда — воплощение вульгарности, это всегда дурновкусие, это китч. Что прекрасного может быть в лаковых ботфортах белого или черного цвета, в мини-шортиках какого-то неудобоваримого оттенка, в голом животе, в маленьком топике, который называется «бардотка» от имени Брижит Бардо, в силиконовых грудях, гелевых губах, в какой-то страшной прическе. Это же ужасно, но, возможно, мужчины, которые не разбираются в моде, и тем бо-

лее не способны понять, кто влюблен, а кто не влюблен, как раз на это и реагируют. И многие женщины пользуются подобной приманкой, думая, что такая площадная, чуть-чуть дурацкая одежда делает их неотразимыми.

На самом деле и совершенно закрытая одежда любви не помеха — это неважно, главное химия, которая возникает между людьми. Точно так же и цвет может быть любой — и белый, и черный. Но все-таки некоторые цвета способствуют отношениям, другие же немножко настораживают. Например, Марлен Дитрих писала в своих воспоминаниях, что женщины в красном всегда быстрее добиваются успеха у мужчин. Это действительно так, причиной тому некий «дальтонизм» мужчин, которые не различают оттенков, поэтому красный цвет говорит им — о, она! Я ее сразу углядел, все в черном, а она в красном!

Знаменитый Валентино в свои коллекции всегда включал пассаж с ярко-красными, даже томатными платьями, которые пользовались очень большим успехом. Так что, можно сказать, в красном есть некий залог любви. А Эльза Скиапарелли утверждает, что для многих цвет любви — цвет ярко-розовой фуксии, и именно на него мужчины скорее реагируют.

Лично мне кажутся лиричными и поэтичными оттенки зеленого или голубого. А кто может сказать, что кружево — не есть сама любовь? Или почему это — не плиссированные дельфос Мариано Фортуни, знаменитого венецианского создателя моды? Думаю, тут очень многое индивидуально. Кто-то любит проводить ночь в поезде в ее форменной тужурке, а кто-то —

красавицу на пляже в золотых стрингах со стразами и двумя жемчужинами вместо лифчика.

Нет рецептов, как быть влюбленным или влюбить в себя. Это химия, которая действует очень сложно, любовь — это только здесь и сейчас. Если она случилась у вас в Калифорнии, то при переезде на Капри — забудьте! Другие обстоятельства, другие запахи, другие проблемы! Это очень тонкое чувство. Так же и в одежде — нужно всегда думать о том, что может порадовать вашего возлюбленного или возлюбленную, что может подарить им улыбку, задор глаз, эти искорки, эти звезды на небе. И конечно, подарки. Я думаю, любовь всегда требует хороших, приятных подарков и доказательств. Если вы хотите, чтобы вас любили, покажите это не только букетиком незабудок, но и чем-то более прекрасным — ниткой жемчуга, платком или сумочкой или даже бриллиантом покрупнее, если вы хотите с этой девушкой завести более серьезные отношения.

Стоит также заметить, что в современной одежде самое женственное и привлекательное — это платье. Это мы видим не только на подиуме, но и в жизни. Я расскажу вам один недавний случай. У меня около дома в Париже есть химчистка, куда я сдаю свои вещи. Зная, что я связан с миром моды, хозяин спросил: «Скажите, что случилось, почему все женщины несут сейчас только платья в химчистку?» — «А в прошлых сезонах?» — спросил я. «Юбки и блузки, брюки и жакеты». То есть переход на эту более женственную одежду в глобальном смысле во всем мире, на мой взгляд, и есть подтверждение того, что женщины хотят быть более женственными и привлекательными!



НИЧТО ТАК НЕ КРАСИТ ЖЕНЩИНУ, КАК ПЕРЕКИСЬ ВОДОРОДА

Блондинка — несомненно в фаворе у сегодняшней моды. Это дань 1980-м годам.

Как говорится: «Ничто так не красит женщину, как перекись водорода».

Блондинка с низкой челкой и прямыми волосами выглядит и хрупкой, и сильной одновременно. В возможностях сегодняшней химии никто не сомневается, так что, если женщина обладает светлыми волосами, это еще вовсе не означает, что она истинная блондинка. Блондинки считаются наиболее фертильными женщинами, то есть способными давать больше потомства. И не случайно: еще в пещерные времена древнего мира блондинки ценились выше брюнеток. Блондинки представлялись мужчинам более послушными, аккуратными, хозяйственными. Брюнетки, напротив, виделись взбалмошными, вздорными, независимыми.

Мужчины и теперь часто считают блондинок более покладистыми и нежными. Поэтому женщины

и красятся в блондинок — им кажется, что с мужчинами так легче ладить. Натуральных блондинок, таких, каких мы встречаем в Исландии, Швеции и других скандинавских странах, у нас мало — наши девушки чаще русые, то есть либо светлые шатенки, либо темные блондинки. Поэтому и приходится москвичкам-модницам красить волосы.

Многие думают, что блондинка — синоним глупости, а брюнетка — синоним ума. Это, конечно не более чем мифология. Есть много умных и талантливых женщин — ученых, писателей, педагогов — натуральных блондинок. Вместе с тем встречается масса идиотов — натуральных брюнеток.

Кстати, у нас вообще естественные цвета волос не в почете. Блондинка — так соломенная. Брюнетка — как воронье крыло, такая черная, чернее не бывает. Очевидно, это связано с культом молодости. Оттого, наверное, седые волосы давно не в моде. Ни одна женщина, особенно после 35, когда у нее появляются первые седые волосы, не хочет их показать. Волосы красят все, и это делает нас, россиян, одноликими. А вот во Франции женщин с очень светлыми волосами вы встретите нечасто, и обычно это бывают или иностранки, приехавшие из северных стран, или жрицы древнейшей профессии, знающие, что с такими волосами могут рассчитывать на большой спрос у клиентов.

Вообще блондинистость идет тем, у кого цвет волос подходит к цвету глаз. Я имею в виду сероглазых, голубоглазых, зеленоглазых — им светлый цвет волос всегда идет, особенно если у них еще и светлая кожа.

А вот смуглым и кареглазым вряд ли пойдут светлые волосы, диссонанс будет чувствоваться. Поэтому выбирать цвет надо с тактом. Я рекомендую всем мелировать волосы, сочетая несколько оттенков. Подойдите к этому с душой, и получится нечто похожее на правду. Когда цвет волос кажется натуральным, то и возраст кажется натуральным. Если вам сильно за 45, а вы делаете вид, что вам 22, тут уж никакая краска не поможет, а женщина с вопиюще неестественным цветом волос лишь подчеркивает свой истинный возраст.

Пример неудачной блондинки — Донателла Версаче. Она выглядит пожилой и угрюмой. Кроме того, светлые волосы не помогают ей создать тот образ, который она хотела создать, а именно — белой и пушистой. А светлые волосы Дианы, принцессы Уэльской, были очень удачны. Я уверен, что она их красила, но наверняка это делал опытный мастер, которому блестяще удавалось сделать ее облик правдивым.

Надо всегда думать о том, какой образ вы хотите создать. Блондинки часто воспринимаются со стороны несколько легкомысленными. Я лично вовсе не думаю, что все блондинки легкомысленны. Но многим кажется, что они более доступны, особенно когда одеваются в открытые и яркие провоцирующие вещи, с большими декольте. Брюнетки тоже такое носят, но на них это выглядит как-то иначе.

Сегодняшняя мода требует от блондинки исключительного проникновения в 80-е годы — накладные плечи, «летучая мышь», легинсы, брюки-бананы, прическа, которая в эпоху диско называлась кок-банан — все волосы зачесаны наверх, как у рокера. Это было

актуально в 1978 году. Сказать, что существует универсальный рецепт, как выглядеть сегодня, было бы обманом. Посоветовать всем в одночасье ничего нельзя, надо индивидуально подходить к своему образу.

Первый совет, который я могу вам дать: купите зеркало, которое отражает вас в пол! Вы не должны видеть свое тело частями. Многие женщины думают, что если они смотрят на свою симпатичную мордашку и зеркало не показывает им остальную часть фигуры, то все в порядке. А зеркало должно отражать блондинку сверху донизу! Она должна посмотреть на себя и в профиль, и сзади. И только принимая во внимание особенности своей фигуры, конституции, походки, она может делать верные выводы. Но единого совета на все возрасты, на все комплекции, на все профессии дать нельзя — это было бы ошибкой с моей стороны. Каждая блондинка требует индивидуального подхода к своей внешности.



НА РАБОТУ НЕ КАК НА ПРАЗДНИК

Ходить на работу, как на праздник, надо, только когда вы уже туда устроились. Да и то речь, скорее, может идти о внутреннем ощущении, а не о костюме. А вот если вы хотите получить работу, на собеседование следует одеться в самую что ни на есть рабочую одежду, ведь вы идете не на вечеринку и не на коктейль. Часто претендентки на должность являются на встречу на слишком высоких каблуках, со слишком длинными ногтями, чересчур покрашенные... И наниматель начинает думать: если девушка столько времени тратит на косметику, на свои волосы, на укладку, то когда же она будет работать?

Так что любые «слишком» опасны. Увидит работодатель, что девушка одета чересчур богато, да и подумает, что с такой сотрудницей все деньги из кассы предприятия, пожалуй, пойдут вовсе не туда, куда надо.

Всегда нужно избегать глубокого декольте и мини-юбок. Если девушка не ищет места личного секретаря у пузатого господина, ей не стоит быть сексуально-

знойной. Наоборот, это только отвлекает от работы. К тому же собеседования при трудоустройстве часто проводят женщины, и если они увидят в пришедшей конкурентку, они могут и не захотеть принять ее в организацию.

Важно также на собеседовании, чтобы волосы не закрывали лицо. Ногти не должны быть слишком длинными, потому что девушке сложно будет работать на компьютере, да и цвет лака не должен быть слишком ярким. Косметика тоже не должна быть слишком яркой — надо стараться произвести хорошее, а не провоцирующее впечатление. На работе вообще никто не должен никого провоцировать. В Америке это называется «харрасмент», и за это могут привлечь к уголовной ответственности, а вот у нас в стране, к сожалению, любят приключения на работе.

Украшений также не должно быть много: не очень крупные серьги и небольшое кольцо. Конечно, если дама нанимается на пост бизнес-директора, то она может надеть драгоценности подороже, чтобы работодатели оценили ее финансовые возможности. Но об этом лучше скажет ее сумка, если она от известного дизайнера. Или ее часы, или шубка.

Надо быть умной, чистой, с приятным, не дурманящим ароматом; ногти, зубы и глаза должны быть в порядке. Выглядеть нужно так, чтобы подчеркнуть деловые и профессиональные качества, а не внешность. В дальнейшем, получив работу, можно будет проявить себя как-то иначе, но на собеседование ни в коем случае нельзя приходить в люрексе, блестках и стразах.

Как-то раз я прогуливался с собачкой у себя во дворе и увидел состоятельного господина с его содержанкой. Она и выглядела как содержанка: очень короткая юбка, очень длинные ноги, очень золотые босоножки, очень накачанные губы, очень блондинистые волосы. Все эти вещи сразу говорят: «Да, я дорогая, за меня надо платить». Вот это в работе никогда не поможет.

Надо следить за своей речью и стараться хорошо излагать свои мысли. И сумочка должна быть в порядке, чтобы там была записная книжка, если нужно, компьютер, мобильный телефон, визитные карточки. Последнее, кстати, очень важно, потому что, если вас попросят оставить координаты, лучше, чтобы они у вас уже были, а не писать их на клочке бумажки.

Кстати, замечу, что в России часто визитные карточки печатают неправильно: начинают с фамилии и заканчивают именем и отчеством, что говорит о неграмотности и невысокой культуре. Всегда должно быть сначала имя, затем отчество и фамилия, мы же не говорим: «Пушкин Александр Сергеевич» и «Путин Владимир Владимирович». И ни в коем случае на визитную карточку не помещайте свою фотографию — фото говорит о том, что человек хочет скорее продать свою внешность, чем свою суть. Ни один приличный человек никогда не поместит свою фотографию на визитке.



И СНОВА О КОВАРСТВЕ ГЛЯНЦА

В нашей стране так привыкли к серым газетам и плохо иллюстрированным журналам, что, едва показавшись на горизонте, глянец буквально околдовал людей. Он дарит им иллюзию, что достаточно разглядывать яркие картинки, чтобы собственная жизнь стала столь же удивительной и прекрасной.

Другая приманка рассчитана на ньюсмейкера. Его убеждают, что для карьеры и популярности ему жизненно необходимо появляться на глянцевых страницах, а еще лучше на обложках. Я как человек знающий могу признаться: конечно, это помогает в работе. Мне лично глянец открыл немало дорог, многие меня узнали из телевидения и журналов.

Вот поэтому сегодня многие журналы и продают свои обложки – считается очень престижным купить обложку в глянцевом журнале. Есть журналы первого эшелона – Vogue, L'Officiel, Harper's Bazaar, Elle, есть второй эшелон, и так далее. Часто большие журналы (а я долгое время сотрудничал и с Vogue,

и с Harper's Bazaar, поэтому знаю) конкурируют между собой. Если они облюбуют какого-то героя, то непременно хотят от него эксклюзива. Но ведь если персонаж по-настоящему популярен, он неизбежно будет появляться во всех журналах, причем одновременно. У нас в России глянцевого издания к этому относятся довольно ревниво.

Изначально глянцевые журналы были черно-белыми и матово-глянцевыми. Многие иллюстрации были рисованными, и именно это позволяло сохранять удивительную эстетику. Но в 30-х годах прошлого века в полиграфию пришел цвет и заставил такие журналы, как Vogue, Harper's Bazaar, задуматься о цвете.

При этом полиграфическая эстетика модных журналов перешагнула национальные границы. Посмотрите, например, обложку латвийского журнала «Лилит» и обложку японского Vogue — на белом фоне похожие женщины. И во всем мире на обложку, как правило, фотографируют красавицу. Эта красавица обязательно должна быть с хорошими волосами, и — что очень важно — с узнаваемым лицом. Это коммерческий фактор, потому что люди приобретают не просто модель, а лицо, которое они видели много раз в журналах, на ТВ, в Интернете.

Жертвы глянца — девочки от 13 лет и юноши от 16. Да-да, 10% читателей женского глянца — это юноши. Все юноши нетрадиционной ориентации читают глянцевые журналы и знают о моде гораздо больше, чем девчонки, которые носят сумочки и шпильки. Они знают наизусть все коллекции и всегда все могут оценить. Это меня удивляет, потому что сам я могу

узнать только самое главное, а по деталям — цвету лака или объему туши — определить фирму не смогу.

Но не стоит забывать, что глянцевые журналы — это пена на океане жизни. А ее глубин они не знают и не хотят знать. Они предназначены для одного — продавать бренды. Это просто реклама, много рекламы, а чтобы люди не думали, что покупают товарный каталог, туда подшивают несколько статей. Поэтому в журналах читать нечего, да это и не их цель.

Своими великолепными фотоработами и прекрасным стилизмом журнал заставляет читательниц отождествлять себя с образами, которые они видят на страницах. Однако помните, что это все-таки не Библия. Читательницы часто думают: то, что они видят на подиуме, есть руководство к действию. Поэтому неудивительно, что Москва сегодня такой модный город. В каждом интервью у меня спрашивают: «Скажите, а мы достаточно модно одеваемся?» Не модно, а супермодно. Моднее, чем в Москве, нигде не одеваются. Только слепое следование моде не заменит вкус и стиль. Часто самые удивительные наряды оказываются неуместными. Почему-то некоторые женщины воспринимают любое место — от кухни и до паспортного стола — в качестве подиума, где все должно быть праздничным и на показ. Поэтому девушки вчитываются в каждую букву, рассматривают каждую фотографию — им кажется, что это и есть жизнь. И многие страдают.

Глянец полезен тем, что дает ориентиры — и в мире моды, и в области стиля. Многие у меня спрашивают, что сейчас модно. Вот тут-то журнал и нужен! Купите

его. Откройте его. Там очень хорошо объяснены тенденции, направления, цвета. Я с удовольствием их листаю — иногда потрясающий стайлинг, иногда очень необычные фотографии и очень красивые модели. Бывают страницы — просто произведение искусства: мастерство фотографа, стилиста, дизайнера, гримера, парикмахера и самой модели.

Одно «но». Все, о чем там говорят, делите на восемь, потому что все-таки главная цель глянца — заставить вас бежать в магазин. И журналы справляются с этим прекрасно. Ведь это реклама, которая помогает сделать жизнь веселее и ярче. Но не хуже, а может быть, и лучше это делают природа, выставки, музеи, музыка, дети, домашние животные. Есть масса возможностей набраться хорошего настроения и радости, поэтому не стоит загораживать окно в мир стопкой даже самых замечательных журналов.



СПОРТ И МОДА

Мода всегда испытывала влияние спорта, особенно интересно наблюдать это на примере конного спорта. Из него в моду пришел фрак – самая торжественная мужская одежда. И такие щегольские атрибуты, как цилиндр и перчатки, тоже изначально служили атрибутами верховой езды. В XIX веке по мере роста популярности бадминтона, тенниса, крокета, становились более удобными и демократичными элементы женской одежды, менялся покрой юбок, перемещалась линия талии. Кстати, модный сегодня трикотаж тоже ведет свою историю из спорта.

Общая тенденция к упрощению, комфорту и стиранию сословных границ в одежде на протяжении последних столетий шла рука об руку со спортивной модой. Новые технологии и материалы еще больше продвинули спортивные аксессуары в повседневную жизнь. Это видно в распространении обуви из пластических материалов. Это кроссовки, которые вошли в моду в 80-е годы и не хотят из нее выйти. Это трениро-

вочные брюки и всевозможные свит-шорты — теплые фуфайки с длинным рукавом. Это легинсы и вязанные банданы... Все это из спорта. Яркие сочетания, контрастные цвета и всевозможные липучки связаны с лыжным спортом или одеждой бегунов. Огромные цифры на майке — я 17-й номер, я — 25-й, шорты с белыми полосами, даже джинсы с белыми полосами... Вот оно — слияние спортивного костюма и современной моды. Естественно, молодежь это любит.

Не удивительно, что спортсмены и в обычной жизни не отступают от манеры одеваться непринужденно, тем более что спартанский образ жизни продолжается для них и после тренировок. В самолетах, гостиницах мне часто приходится встречаться с командами спортсменов, одетых в тренировочные костюмы и бейсболки. И всегда с большими спортивными сумками. И я вижу их проблемы: например, места в самолете для них явно маловато, им некуда положить свои гигантские ноги.

Недавно я соседствовал в поезде с целой командой русских спортсменов-волейболисток. Они ехали из Прибалтики в Москву. По мускулам и габаритам их было видно сразу, а стиль и элегантность волновали их, похоже, в последнюю очередь. А в Копенгагене в отеле, где я остановился, жила американская команда по реслингу. И все они ходили в очень широких бермудах — шортах до колена, в спортивной обуви, и у них были бейсболки за доллар с прямыми козырьками, которые одно время было модно выгибать, чтобы они были фигурные. Честно говоря, удручающая картина. К счастью, модельеры не занимаются примитивным

копированием бытовых привычек физкультурников в одежде.

Часто используется спортивная символика. Синее с белым, красное с белым, черное с белым, крупные номера, возможно, названия команд, цветные шарфы с флагом страны, имена спортсменов, которые у всех на слуху. Например, в Швеции очень популярна линия нижнего белья, которую выпускает Бьерн Борг — бывший знаменитый шведский теннисист. Убежден, что многие спортсмены не отказались бы иметь свою линию спортивной одежды или обуви, и, кстати, многие добиваются в этом большого успеха. Это не новость, это встречалось и раньше.

Много спортсменов в рекламе. Дэвид Бекхэм — очень фотогеничен, очень раскован и готов рекламировать что угодно. И делает это прекрасно. Сегодня, когда мир переполнен женщинами, демонстрация мужской обнаженной фигуры, особенно фигуры спортсмена, — мечта каждой женщины. И Дэвид Бекхэм в этом смысле потрясающий образец. Он правильно поступает: пока молод, пока популярен. Век спортсменов, как правило, очень короток, потому что спорт — очень опасный вид деятельности.

В свое время был очень популярен аргентинский футболист Марадона. Сколько он всего рекламировал! Как его только не фотографировали! Что это был за триумф! Я прекрасно помню знаменитого бразильского футболиста Пеле, который рекламировал кофе. Это было в середине 70-х годов. И тогда все было «Пеле»: и кофе так назывался, и белье, и носочки, и трусики. А Бекхэм — это момент сегодняшнего

дня, двухтысячных годов. Часто великие спортсмены просто уходят, как это было с Зиданом, секс-символом Франции. Сколько обложек было с Зиданом! Я отлично помню знаменитого антильского теннисиста Яника Ноа, который рекламировал майки, трусы и носки. И как он был хорош! Наш знаменитый фигурист Евгений Плющенко тоже привлекает внимание массмедиа. Не удивлюсь, если он тоже станет лицом какой-нибудь известной марки.

Выбор дизайнера для разработки формы для сборной — очень сложный момент. Я одобряю решение не доверять дизайн одежды для наших олимпийцев Пьеру Кардену. И хотя Карден очень талантлив и много сделал прекрасных вещей, не будем забывать, что ему около 85 лет. Думаю, что для работы над дизайном современной одежды предпочтительнее выбор более перспективного в смысле возраста модельера.

В форме для олимпийской сборной также важны требования к цветовой гамме — практически всегда она перекликается с национальным флагом. Было бы удивительно, если бы русская сборная пришла в розовом с зелеными точками, это совсем бы не подошло. Поэтому не удивляюсь, что мы используем красное, белое и синее, ведь это цвета национального флага Российской империи. Есть еще темы узоров, а наша эстетика ассоциируется с хохломой, гжелью, Федоскино, каким-то народным узором. Их тоже вводят иногда в спортивную одежду: у кого-то это получается удачно, у кого-то не очень.

При всем при этом я не могу вспомнить, чтобы спортивная форма какой-то страны повлияла на раз-

витие моды в год Олимпиады. И хотя спортивная тема всегда на высоте именно в годы Игр, почти все создатели моды обычно к спорту довольно равнодушны. Мне стыдно, но я тоже далек от этого — я в жизни не досмотрел до конца ни одного футбольного матча. Надеюсь, меня извиняет то, что я прослушал огромное количество опер, посмотрел колоссальное число спектаклей, прочел немало книг и посетил множество музеев в тех странах, где бывал.



ВИНТАЖ

Многие думают, что мода на винтаж пришла только в 2000-е годы, что именно сейчас появилось удивительное поветрие покупать и собирать платья, которым по 20, 30, 40 лет, особенно выполненные выдающимися дизайнерами, откапывать аксессуары наших мам и бабушек – сумочки, туфли, шляпки, перчатки, броши, другие ювелирные украшения.

В действительности интерес к старой одежде существовал всегда, просто раньше не пользовались термином «винтаж». Мы можем и в XVIII веке обнаружить тенденцию одеваться под XVII, т. е. тяготение к одежде столетней давности. А на протяжении XIX века все стили в одежде исключительно повторяли прошлое: ампир повторял античность, романтизм перепевал мотивы Средних веков, Ренессанса, второе рококо копировало первое рококо, затем второе барокко... Всевозможные псевдостили – псевдорусский, псевдороманский, и так до модерна. Поэтому уже в XIX веке люди с удовольствием не только собирали античные

вещи — картины, мебель, посуду, осветительные приборы, но и пользовались старинными веерами, старинными ювелирными украшениями, распарывали безбожно платья XVIII века, чтобы перекроить их под современные подкорсетные платья XIX века, использовали старинные кружева.

Не было такого сезона в XIX веке, когда не носили бы винтажного кружева прошлых лет, будь то «Шантиньи», малинское, брабантское кружево или венецианский гипюр. Пользовались и старинной обувью, чаще для балов и маскарадов, а не в качестве повседневной. Да и сейчас винтаж не повседневен.

Винтаж сегодняшнего дня — отголосок той моды, которая в XX веке приходила уже дважды.

Первый раз это было в конце 1930-х годов. Когда после коронации Георга VI перед Второй мировой войной винтажная мода покорила Великобританию, женщины с удовольствием одевались в викторианские платья. Этот период в моде называется неовикторианским — в ходу были шляпки, сумочки, перчатки, другие винтажные вещи.

В следующий раз это происходило в эпоху хиппи, когда в моду пришел весь винтаж прошлого, начиная от моды 20-х годов (ар-деко), 30-х и даже 40-х, если говорить о моде на платформы, которые стали популярны в 70-е годы именно как проявление моды на винтаж.

Почему винтажная мода получила такое развитие? Потому что вся мода сегодняшнего дня — исключительно ретро. Практически нет ни одного дизайнера, который бы создал принципиально новый крой, но-

вую линию. Человечество не столько смотрит в будущее, сколько ностальгически оглядывается назад. Людям нравится отражение прошлых времен, XXI век кажется нам слишком тревожным, мы убеждаемся, что без войны жить просто не можем. А прошлое по причине его отдаленности кажется отчасти более мирным, хотя не таким уж и мирным оно было на самом деле.

В моде прошлого многие находят романтизм, тогда как в моде настоящего его нет. С другой стороны, это и любовь к штучному изделию. Каждая винтажная вещь несет не только энергию хозяйки, но и труд человека, который создал этот удивительный предмет, особенно если речь идет о ручной работе, вышивке бисером или стеклярусом, крестиком или ршелье. Таким образом, люди, собирая винтажные вещи, как им кажется, приобщаются к более элитарной жизни, жизни бабушки или прабабушки. Сегодня в моде винтажные платья 1960-х годов, многие даже специально приезжают в Париж в знаменитую галерею «Дидье Людо» в Пале-Рояль.

Винтажное платье известного автора может стоить от 700 до 1500 евро, а на некоторые модели цены могут быть и гораздо выше, если вещь принадлежала какой-нибудь известной киноартистке, скажем Джинне Лоллобриджиде или Лесли Карон. Такие вещи, естественно, поднимаются в цене, но люди, собирающие винтаж профессионально, знают, где найти его недорого, как обойти препоны всевозможных наценок, которые делает каждая профессиональная

галерея, торгующая этими «именитыми» старыми вещами.

Интересно разобраться, почему именно тот или иной период истории входит в моду. В каждом процессе формирования моды существует некая модная спираль. Эта модная спираль всегда соответствует жизни одного поколения. Мода всегда возвращается, первый раз в 25–30 лет, следующий раз — через 50 лет, а потом через 100 лет. Поэтому очередное новое поколение видит огромное очарование в вещах своих родителей. И поэтому неудивительно, что в конце 60-х годов прошлого века в моду вошли 20-е годы, а в 70-е годы — 30-е, а еще позднее 40-е годы вместе с платформой и подкладными плечиками, вошедшими в моду в 80-е годы прошлого столетия.

Сейчас цикл другой, мы даже не располагаем таким количеством винтажной одежды 20-х и 30-х годов, слишком давно этот период ушел от нас, а вот близкий к нам период — 60–70-е годы. А теперь и 80-е дарят нам огромное количество этого самого винтажа, т. е. вещей, которые можно купить, достать не только на рынках США, Западной Европы, но и у нас в России и носить с большим удовольствием.

Люди вносят в моду то, что пока еще возможно. Мы бы с удовольствием ввели моду на платья ампир, только их нигде не найти, кроме эксклюзивных аукционов, поэтому повальной модой они никогда не смогут стать. Винтажная мода только тогда имеет широкое хождение, когда сходятся спрос и предложение. Если спрос велик, а предложения нет, то нет и распространения. Век винтажа довольно скоротечен, потому

что все винтажные вещи гораздо более хрупкие, чем те, что делают сейчас, — полиэстер тогда не использовали, застежки менее прочные. Одежда прошлого часто сделана из натуральных материалов — это шелк, бархат, вуаль, кружево, муслин, то есть все то, к чему требуется не только специальный подход, но и очень бережное отношение в повседневной жизни. Я, как коллекционер, против того, чтобы люди носили винтажную одежду, потому что это убивает ее совершенно!

Нужно заметить, что винтаж вполне сочетается с современной одеждой, потому что вся современная одежда — это сплошь ретро, ничего новенького вам не сможет предложить ни одна марка — все только и делают, что копируют прошлое, 60–80-е годы. Вы не найдете ни одной марки, которая предложила бы вам кардинально новое. Поэтому винтажная вещь может только украсить любой современный костюм каким-то аксессуаром, какой-то деталью — шарфом, платком, поясом, сумкой или чем-то иным.

Людей, которые стремятся полностью подчинить свой образ какому-то времени, я встречаю очень мало. В моей жизни были только две такие женщины. Одна из них — англичанка, которая носила платья времен Первой мировой войны, у нее всегда была винтажная обувь, только винтажные чулки 1914 года, пояса к ним, панталоны, рубашки и корсеты. Она душилась исключительно винтажными духами и пользовалась только винтажной косметикой.

Таких людей сегодня в России вы не найдете. Многие модницы, которые решили, что они любят

винтаж, на самом деле просто смешивают несколько предметов, наденут шапочку, горжетку, вуалетку и думают, что это и есть реинкарнация прошлого. Но они не слушают ту музыку, не ходят в старинном белье и не спят на старинной кровати.

Алегандра

В мире искусств



КОРОЛЕВА ЭКРАНА ВЕРА ХОЛОДНАЯ

Этими подробностями биографии Веры Холодной поделилась жившая в Калифорнии дочь царицы русского кинематографа, Евгения Владимировна Холодная-Лапикен.

Вера Васильевна Левченко родилась в семье учителя гимназии в 1893 году в Полтаве. Когда ей было два года, родители Веры переехали в Москву, где отец устроился в одну из гимназий учителем. В 1896 году родилась вторая дочь — Надя, а в 1905-м — третья дочь, Соня. Все девочки учились в московских гимназиях, а Веру приняли в Балетную школу Императорского Большого театра, где будущая кинозвезда оставалась только год

и по настоянию своей бабушки вернулась в гимназию, чтобы ее закончить. Сестра же Соня стала впоследствии балериной, начав танцевать в 1919 году.

Вера Левченко вышла замуж рано, семнадцати лет, в 1910 году. Муж ее Владимир Холодный, офицер Фанаторийского полка, инженерной роты, был специалистом по пулеметам и полевой артиллерии. Кроме того, он окончил Юридический факультет Петербургского университета и увлекался новыми тогда автомобилями. Сын директора Тамбовской гимназии, он, как и все его братья, получил разностороннее образование. Молодая чета поселилась в центре Москвы в большой квартире дома № 50 по Тверской-Ямской улице. Адвокатская деятельность приносила Владимиру Холодному и популярность, и хорошие заработки. В 1911 году у них родилась первая дочь Евгения Холодная, а в 1913-м, — вторая дочь, Нонна.

Евгения Холодная вспоминает:

Насколько я могу вспомнить, наша квартира в Москве была большой. В детстве все воспринималось огромным. Мы с сестрой могли свободно бегать по комнатам. Вывезшая нас впоследствии в 1920 году в Константинополь тетка Надежда Васильевна Левченко говорила, что в квартире было шесть комнат. На Тверскую выходили окна столовой, гостиной и буфета. Затем шел довольно длинный коридор и кабинет папы, спальня папы с мамой, детская и еще одна спальня. За поворотом коридора была ванная комната, две уборных и большая кухня с кладовой. Моя сестра Нонна была моложе меня на три года, но мы все-таки играли вместе и придумывали себе всякие развлечения. В дверях детской наверху была привинчена перекладина для гимнастических занятий папы, а мы,

девочки, использовали ее как качели. Но раскачивали друг друга не очень сильно, так как стена коридора была прямо напротив наших «качелей». Окна нашей детской выходили во двор здания. Сидя на широком подоконнике, мы часто наблюдали за жизнью нашего двора. В комнате рядом с детской поместилась на постоянное жительство с нами «бабушка Левченко» со своей младшей дочерью Соней — нашей другой теткой. Бабушка вела в доме Веры Холодной хозяйство и помогала растить нас, дочек. Тете Соне было тогда еще 11 лет, и она ходила в гимназию и в балетную школу. Так как Вере Холодной самой не пришлось стать балериной, она всячески старалась помочь в этом своей сестре Соне.

Наша тетя Надя окончила, кроме гимназии, курсы сестер милосердия имени императрицы Марии Федоровны в Петербурге, вышла замуж за военного и работала практиканткой в каком-то московском госпитале. Она часто посещала нас. Так как мы жили в центре Москвы, мама часто ходила гулять с нами в Кремль, мы доходили до Китай-города, шли мимо Большого театра, где раньше моя мама занималась в школе. Мы часто рассматривали витрины с модными платьями.

Вера Холодная неплохо играла на пианино и иногда с некоторым драматизмом декламировала в кругу друзей, собиравшихся у нас.

Все же театр как таковой и деятельность в нем Веру не привлекали. Зато с большим вниманием слушала она разговоры о новом, но начинающем приобретать все большую популярность в России виде искусства — КИНЕМАТОГРАФЕ.

Посетив несколько раз кинематограф, Вера быстро нашла свое увлечение.

Ее кумиром стала известная датская актриса Аста Нильсен — немая муза немецкого кинематографа и впоследствии жена московского актера Художественного театра Григория Хмары.

С настойчивостью и решительностью Вера Холодная решила искать работу в кино и добилась того, что на нее обратили внимание и взяли на пробу. Так из пассивной обожательницы нового искусства Вера превратилась в царицу русского кинематографа той эпохи.

Вера Холодная, жена скромного офицера, поступает на работу в качестве статистки на студию. В ее гардеробе — одно черное вечернее платье, которое она умело украшает одним цветком, прикалывая его то к плечу, то на талию. Это черное платье, ее жгуче-черные волосы, создавали обрамление бледному лицу, загримированному мертвенно-бледным тоном, что делало ее огромные бутылочно-зеленые глаза заметными, даже в толпе статистов. Будучи уже на вершине славы, Вера Холодная говорила: «Мои глаза — это мой хлеб». Блестящий директор студии Ханжонкова, Евгений Бауэр обнаружил Веру Холодную среди статисток и дал ей главную роль в фильме «Песнь торжествующей любви» по Тургеневу. Знавшие ее актеры приписывали ее славу умелости постановщиков, а также ее изящной фигуре и фотогеничной внешности, прекрасной, при всех ракурсах камеры. Знакомый Веры, певец Александр Вертинский, поддержал молодую актрису советом в начале ее кинокарьеры.

Можно сказать, что режиссер Евгений Бауэр, новатор русского немого кино, открыл талант Веры. Несмотря на его любовь к мелодраме, Бауэр был эстетом, мастером художественного движения, он отличался изобретательностью в выборе декораций. Море тюля, парча и мех, поражавшая воображение зрителя роскошь. Евгений Бауэр скончался в 1917 году, но Вера успела сняться во многих его фильмах в главных ролях, и это положило начало ее карьере. Кинематографическая деятельность моей матери подробно описана во многих статьях, рецензиях, брошюрах и книгах, с известной долей критики. Вкратце нужно сказать, что за четыре с по-

ловиной года Вера Холодная снялась в 34 фильмах, главным образом на студии Ханжонкова, находившейся в облицованном изразцами псевдорусском «тереме», спрятанном сегодня неподалеку от Художественного театра в Москве. В те годы мама иногда брала меня с собой, когда отправлялась на совещания с администрацией киностудии в одну из небольших зал гостиницы «Метрополь». Я долго там не могла усидеть и ходила на прогулки с мамой, только когда не было совещаний. Но когда возросла популярность мамы, за нами стали бегать как стая гончих, коммерческие фотографы. Многие из этих фотографий-открыток для меня сохранила наша тетя Надя.

Вера Холодная была единственной русской киноактрисой, гонорары которой могли быть сравнимы с современными ставками кинозвезд. За съемку в кинокартине ей предлагался оклад в 25 000 царских рублей, съемки обычно занимали три месяца, и это была весьма значительная сумма в те годы. Несмотря на это, знавшие ее хорошо современники вспоминают ее женщиной скромной и милой в общении. Не любить ее было нельзя.

Успех Веры Холодной был необычайным: по сей день в России она — символ русского немого кино. Никто из других звезд не мог с ней сравниться — ни пикантная балерина Вера Коралли, ни героическая Зоя Карабанова, ни Зоя Баренцевич. Слава Веры Холодной привлекла в кино молодых актрис: студийку Станиславского Ольгу Бакланову, Веру Пашенную, Ольгу Гзовскую и др. Некоторые из них стали популярны за границей в 1920-е годы. Вере же была уготовлена иная судьба.

Частыми партнерами Веры по фильмам были О. Рунич, В. Максимов, В. Полонский и Иван Мозжухин. Очень популярными картинками Веры Холодной были «Молчи грусть, молчи...», «У камина», «Сказка любви дорогой», «Последнее танго» и многие другие. Веру почитали, обожали, ей подра-

жали. Сводили с ума ее большие с поволокой глаза «роковой женщины», фотографии снимали ее наперебой и в фас, и в профиль: вот Вера — цыганка, вот — испанка, тут — Пьеретта. С фотографий она смотрит на нас задрапированной в умопомрачительные туалеты, укутанная в шиншиллу, украшенная перьями марабу и эгретами «эспри», оттененная нарядными шляпами — русская красавица дореволюционной поры.

Но это — для кино, а в жизни папа абонировал ложу для нас, девочек, в Большом театре, и нас часто водили на большие детские спектакли: остались в памяти только названия: балет «Конек-Горбунук» и опера «Снегурочка». Вера часто ходила также в дом Перцова возле Храма Христа Спасителя на спектакли популярного тогда театра Никиты Балиева «Летучая Мышь» и дружила с актерами.

С все более и более растущей маминой популярностью домашние дела переходили в руки бабушки Левченко, которая начала меня обучать игре на пианино и даже давать первые уроки арифметики и азбуки.

Началась война, и папу призвали на фронт. Мама часто ездила на фронт, где Владимир Холодный был в батальоне генерала Балуюева. Она это делала в промежутках между съемками. Папу тяжело ранили в ногу в боях под Варшавой, он вернулся в Москву и чуть не потерял ногу.

К счастью, успешная операция, проведенная известным военным врачом, однополчанином папы, спасла папину ногу от ампутации. Ему пришлось проходить курс лечения дома, и папа проводил все время в кабинете и не мог с нами играть.

Началась «Великая Бескровная» (революция), и это изменило жизнь многих в России.

Мама была очень занята работой в киностудиях и теперь не так часто брала меня на прогулки с собой. Свободное же время она подолгу проводила с нами. Вскоре начались беспорядки в Москве, и по домашним разговорам было слышно, что надо

скорей уезжать на юг. Для меня и Нонны слово «юг» в общем ничего не значило.

В киностудии, где работала Вера, намечалась постановка картины «Княжна Тараканова», и для этого строились съемочные павильоны в Одессе. Теперь же, когда революционные беспорядки в Москве угрожали испортить всю работу и задержать весь персонал, актеров и звезду экрана, дирекцией был срочно устроен переезд в Одессу, пока это было еще возможно. Папа из-за ранения с нами ехать не мог: он остался в Москве и обещал приехать, как только ему позволит нога. В мае 1918 года студия выхлопотала для мамы вагон, и, спешно попрощавшись со знакомыми и друзьями, мы выехали. С папой в Москве осталась маленькая дочурка Нонна, которая из-за своего возраста была бы помехой в таком путешествии, и бабушка — смотреть за хозяйством дома.

Наш вагон доехал до нейтральной зоны, где кончалась Совдепия и московские революционные беспорядки. Мне очень хотелось спать. Но нам пришлось идти пешком по ухабам, трястись на каких-то телегах и подводах до того места, где начиналась еще не тронутая революцией прежняя Россия, с ее регулярным железнодорожным движением и нормальной жизнью. Вскоре мы сели опять на поезд и проснулись уже в Одессе.

Почти вся семья Холодных воспользовалась этой возможностью и выехала в Одессу. Там собрались мать Веры, мои тетки и сестры Веры — Надя и младшая двенадцатилетняя Соня, и я, Женя, тогда семи лет. В переполненной Одессе при помощи администрации студии нам удалось снять сносную квартиру в доме Попудова, на Соборной площади, хотя и не такую удобную, как в Москве. Чтобы не мешать семье актрисы, администрация студии всегда, как в Москве, так и в Одессе, арендовала помещение для собраний и обсуждений театрального и технического порядка. В Москве ими были маленькие залы «Метрополя», а в Одессе — два смежных номера гостиницы «Бристоль».

В ожидании, пока оборудовалась киностудия в Одессе, Вера Холодная снималась в ряде картин в Ялте, время от времени приезжая туда. С распространением большевизма на юг России, Вера часто выступала в благотворительных концертах в пользу Добровольческой Армии. Ее появление на эстраде с декламацией обеспечивало большие сборы. Мама брала меня в такие поездки по югу России.

Муж тети Нади был убит на фронте, она работала в Одессе в местном госпитале и вскоре вышла замуж за обрусевшего грека. В одну из поездок в действующую армию моя мама простудилась, и, больная, слегла в нашей квартире в доме Попудова. По заключению врачей она заболела свирепствовавшей тогда «испанкой». Вера Холодная проболела две недели, и ее мать и обе сестры были все время при ней. Но исход болезни был неизбежен — Вера Холодная, царица немого кино, скончалась 3 февраля 1919 года. Она была похоронена в Одессе. Кладбище это теперь уничтожено: на его месте сад Ильича. Памятник же Вере Холодной в виде барельефа стоит на могиле работавшего с ней режиссера Чардынина.

Вскоре выбрались из Москвы моя прабабушка с сестрой Нонной. Так нам стало известно об аресте моего отца, Владимира Холодного, увезенного в ГПУ на Лубянку. В нашей московской квартире чекисты штыками распоролы стены, подушки, матрасы, мебель, а затем всю обстановку и мебель погрузили и увезли. Но мою прабабушку и сестру Нонну оставили в квартире. Они носили передачи в тюрьму отцу, пока им не сказали, что больше не надо: моего отца расстреляли в конце 1919 года.

Со смертью мамы наша старшая теперь тетя Надя взяла нас под свою опеку. Вскоре Одесса попала под власть большевиков, и все стало меняться. Тетя Надя со своим мужем, греческим подданным, добилась выезда из Одессы. Как опекунша, она могла нас взять с собой, и так мы, девочки, приехали в Константинополь, где уже собралось много русских беженцев.

Муж тети Нади встретил там много знакомых коммерсантов и, быстро освоившись, начал свое дело. Нас, девочек, как и многих других детей беженцев, определили в русские гимназии в Болгарии. Там было уже около семи учебных заведений из России, эвакуировавшихся от красного террора. Покровительство болгарского Царя Бориса этому способствовало. Средства на наше обучение поступали из русской казны за границей. Мы попали в гимназию Кузьминой, бывшую известной частной гимназией в Петербурге. Все наши преподаватели были опытными педагогами старого времени и давали нам прекрасное русское образование. Еще когда мы учились в гимназии, к нам часто приходили незнакомые люди, высказывая нам сочувствие как сиротам известной киноактрисы. Часто давали нам газетные и журнальные вырезки и фотографии с наставлениями: «Храните, это ваша мама!» Во время летних каникул я привозила это все в Константинополь и оставляла тете на сохранение. Таким образом, у меня собрался обширный материал о деятельности моей матери. Просматривая затем с тетей Надей статьи и описания жизни моей матери, мы находили не только много несуразицы, но и заведомые выдумки и даже отъявленную ложь. Единственные правдивые описания жизни Веры Холодной можно было найти в харбинской газете «Свет» Сатовского-Ржевского, который снесся с русским консулом Нератовым в Константинополе и, достав через него адрес тети Нади, получил правдивые сведения о жизни Веры Холодной. Статья эта была опубликована в середине февраля 1922 года. Другое правильное описание можно найти в книге М. Ефремова «Харбин — город русский», изданной в 1931 году.

По окончании гимназии в 1933 году я вернулась в Истанбул на постоянное жительство. Сначала я работала у тетиного мужа в его предприятии бухгалтершей. Иногда я давала уроки фортепьяно детям турецкой интеллигенции, а иногда и пения.

Затем я вышла замуж за русского офицера, работавшего инструктором по починке автомобилей в турецкой компании. В Истанбуле в те времена была довольно большая русская колония, которая в большинстве своем жила неплохо, избегав советских ужасов. Когда я была еще в гимназии, я научилась церковному пению и даже стала управлять нашим школьным хором во время богослужений. Старейший регент нашей русской церкви в Истанбуле, Михаил Иванович Масленников, собиравшийся уходить на покой, предложил сделать меня регентом. Он дал мне очень хорошую школу, и вскоре я заменила его. После смерти моего мужа я поселилась у своей стареющей тети Нади, вела ее хозяйство и помогала дяде в его конторе. Я побывала дважды во Франции, гостила у моих одноклассников по гимназии в Швейцарии и Италии, а также на Святой Земле.

В 1960 году я вышла замуж за русского «американца», присланного в Турцию своей фирмой. По работе ему приходилось много ездить по всему свету. Он оказался харбинцем и к тому же высокообразованным человеком, имеющим степень магистра социологии. С ним мне удалось побывать почти во всех странах Европы, в Китае, в Японии и в России.

Вот что я смогла вспомнить о моей матери, Вере Холодной, нашей семье и немного о себе самой.



ХУДОЖНИК ЕВГЕНИЙ БЕРМАН

Этот энигматический художник принадлежал той ушедшей плеяде замечательных русских театральных декораторов, которые соединили петербургскую школу живописи начала XX века с поэтическим видением европейской античности.

Имена братьев Берманов — Евгения и Леонида — широко известны в музейных кругах США. К сожалению, несколько менее их знают в Европе.

Родившийся 4 ноября 1899 года в Петербурге в семье банкиров, Евгений Берман рано потерял отца и был воспитан в доме Анатолия Шайкевича, крупного коллекционера и финансиста. В 1908 году, еще ребенком, Евгений был отправлен учиться в Европу — Швейцарию, Францию, Германию, где он впервые соприкоснулся с волшебным миром театра и оперы. Его тогдашним увлечением была музыка Моцарта.

В 1914 году, вернувшись в Петербург, Берман начал свое художественное образование в ателье живописца Павла Наумова, одновременно он учился у архитекто-

ра Сергея Гросенберга. В те годы Мариинский театр, в первую очередь, его несравненный балет, навсегда поразили сердце юного художника.

Большевицкую революцию Берман застал в Петрограде. Он был тотчас же арестован ЧК, но, к счастью, избежал печальной участи многих. Его освободили, и он был вынужден покинуть Россию, как оказалось — навсегда. Через Финляндию, а затем Англию семья Берманов прибыла в 1919 году в Париж, где братья продолжили свои занятия живописью в Академии «Рансон» под руководством Мориса Дени, Эдуарда Вюйара и Феликса Валлотона. К этому времени относится начало многолетней дружбы братьев Берманов с парижским художником Кристианом Бераром. Берманы становятся искренними поклонниками балетов Сергея Дягилева, и особенно Пикассо и Дейрана, работавшими для Дягилева декораторами.

С начала 20-х годов Леонид Берман работает над архитектурными проектами вместе с итальянцем Эмилио Терри. Он много путешествует по Италии в компании Кристиана Берара, увлекается постройками Палладио и барочным театром Бибиены. С 1923 года Леонид Берман начал выставляться на парижских Осеннем салоне и в Салоне независимых художников. А в 1926-м братья Берманы, Павел Челищев и Кристиан Берар, увлеченные ностальгическим неоромантизмом, выставляют свои работы совместно. Евгений Берман привлекает к себе интерес парижской художественной элиты, знакомится с Гертрудой Стайн, Борисом Кохно, Жаном Кокто, а в Италии — с Джорджо де Кирико, который оказывает сильное

влияние на его творчество. В 1927 году галерея Кати Грановой, а в 1929 году галерея «Бонжан» Кристиана Диора устраивают персональные выставки молодого русского художника. Постоянные поездки в Италию, вдохновившую столько гениев, обогащают саму суть творчества Евгения Бермана. Венеция, Падуя и Виченца были изучены им и нашли своеобразное меланхолическое преломление в его рисунках и полотнах. С 1932 года Евгений Берман начал серьезно выставляться в Нью-Йорке.

Американские музеи охотно приобретали его картины: Институт искусств Чикаго, коллекция Филиппе, «Уодсворт Атенеум» одни из первых стали собирать работы Бермана. В последующие годы художник выставляется в «Пти-Пале», в лондонской галерее «Цвиммер».

С 1935 года он много работает в области журнальной иллюстрации: Берман — автор десятков обложек журналов *Vogue*, *Harper's Bazaar*, *Town&Country*. Творчество Евгения Бермана тех лет сродни фантастическим композициям Гварди и Паннини, но в них — и мечты Юбера Робера, и божественная экзальтация Мантеньи. Увлеченный театром, он создает в 1937 году декорации к «Трехгрошовой опере» Брехта, поставленной парижским театром «Звезды», позднее работает с Сергеем Лифарем в Лондоне над балетом «Икар», а также для «Русского балета Монте-Карло». В Париже он устраивает выставку с Леонор Фини и делает спектакль для известного актера Луи Жюве. Накануне войны, в 1939 году, Евгений Берман оставляет Париж, где он жил в одной квартире с балериной

Ниной Тихоновой (имена братьев Берманов упомянуты в ее недавно опубликованных воспоминаниях).

Свой американский дебют в качестве театрального художника Берман совершает на сцене «Метрополитен-Опера», где он оформляет балет Фредерика Аштона «Дьявольские каникулы». Получив американское гражданство, художник много путешествовал по Калифорнии и Аризоне, устраивал выставки в Бостоне, Чикаго, Портленде, Сан-Франциско и Канзас-Сити. Хореографы Давид Лишин и Джордж Баланчин приглашают его в качестве балетного декоратора. Труппа полковника де Базиля, а также Американский балетный театр также обращаются к нему. В 1943 году Берман оформляет балет «Ромео и Джульетта» на сцене «Метрополитен-Опера». Многочисленные выставки в крупных музеях и известных галереях, оформление интерьеров особняков, работа над декорациями к популярным балетам принесли Евгению Берману заслуженную славу в США. В 1945 году Жюльен Леви опубликовал монографию об этом русско-американском художнике.

После войны Берман путешествует по Мексике с семьей Гугенхаймов. Но вскоре он возвращается в Лондон, Рим и Париж со своими новыми выставками.

В 1950-е годы Берман много работает в «Метрополитен-Опера», для которой оформляет оперы «Риголетто», «Сила судьбы», «Севильский цирюльник», «Дон Джованни» и другие постановки. Бермана приглашают в «Ла Скала» для участия в постановке «Императорского балета» оперы «Так поступают все». Однако интенсивная работа в области станковой живописи

вынудила Бермана, ставшего к тому времени весьма популярным художником, сделать перерыв в театральном творчестве. Он возвращается в театр только в 1963 году с постановкой «Отелло» в «Метрополитен-Опера».

В 1960 году Берман обосновался в Риме, он разместил свою редкую коллекцию этрусского, греческого и доколумбийского искусства во дворце Дориа-Памфили.

В последующие годы выставки живописи и театральных декораций Бермана регулярно устраиваются в Женеве, Турине, Риме, а также в городах США.

Смерть застала замечательного художника в расцвете творческих сил, Евгений Берман умер в Риме 14 декабря 1972 года. Декорации к спектаклю «Пульчинелла» для Фестиваля Стравинского стали его последней работой.



ХУДОЖНИКИ «МИРА ИСКУССТВ» ЛЕОН БАКСТ И АЛЕКСАНДР БЕНУА

Свидетели русского Серебряного века, Леон Бакст и Александр Бенуа внесли наибольший вклад в художественное возрождение России — и в особенности Санкт-Петербурга — на пороге XX столетия. Творческое объединение «Мир искусства», основанное сто лет назад, символизировало благородное стремление вдохнуть в русскую поэзию, в живопись и музыку новое видение и новую жизнь. Однако впоследствии это движение вызывало лишь презрение и поношение со стороны большевистского режима, и на протяжении многих десятилетий на своей родине Бакст и Бенуа считались иностранцами. Художественная красота этого периода была лишней и ненужной для советского аппарата. И большинство представителей «Мира искусства» и вообще Серебряного века эмигрировали непосредственно перед или после Октябрьской революции, предоставив нести знамя «Мира искусства» в Советскую эпоху Александру Головину и Евгению Лансеру.

Но мне повезло узнать о Баксте, Бенуа и их коллегах еще в детстве. Мой отец, Александр Павлович, прославленный советский сценограф, руководитель Союза театральных художников и академик, был страстным коллекционером модернистских изданий, таких как «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон» и «Столица и усадьба: Журнал красивой жизни», и его коллекция могла даже похвастаться несколькими томами истории русской живописи, написанной Бенуа. В 1960-х годах я, тогда еще школьник, узнал о Баксте и Бенуа именно из этих изданий, из их иллюстраций, выполненных сепией. Долгое время Третьяковская галерея не выставляла работ «Мира искусства», поэтому, когда такие картины, как «Древний ужас» Бакста и «Дама в голубом платье» Константина Сомова, были выставлены на всеобщее обозрение, нашей радости не было предела.

В 1970-х годах я поступил в школу-студию МХАТ, основанную Константином Станиславским и Владимиром Немировичем-Данченко. Одним из моих преподавателей на постановочном факультете была Татьяна Борисовна Серебрякова, дочь художницы Зинаиды Серебряковой — племянницы Бенуа, — которая эмигрировала во Францию в 1920-х годах. Благодаря тому, что Татьяна Борисовна училась в школе Вагановой в Санкт-Петербурге в одном классе с Александрой Даниловой (которой суждено было стать одной из прим-балерин Дягилева, танцующей в костюмах Бакста и Бенуа), она сохранила высочайшие традиции русской культуры. В школе-студии остались старые костюмы от прежних постановок Художественного

театра; именно там я впервые увидел оригинальные костюмы, созданные художниками «Мира искусства». Фактически, в стремлении повысить качество оформления своих постановок Станиславский пригласил к сотрудничеству трех «мирискусников»: Бенуа, Мстислава Добужинского и Головина.

Добужинский заслужил особое признание за свои декорации и костюмы к спектаклям «Месяц в деревне» (И.С. Тургенев) и «Николай Ставрогин» (по мотивам романа Ф.М. Достоевского «Бесы»), а также за декорации к пьесе Грибоедова «Горе от ума». Бенуа работал в Художественном театре не только в качестве художника, но и как режиссер, и участвовал в создании новых постановок «Маленьких трагедий» (А.С. Пушкин) и «Тартюфа» и «Мнимого больного» (Ж.-Б. Мольер).

Ему особенно была близка Франция эпохи Людовика XIV, а Париж XVII века и Версаль были его страстью. Головин также активно работал в Художественном театре, оформляя «Женитьбу Фигаро» Бомарше и «Отелло» Шекспира. Во время моей учебы в школе-студии эти старые костюмы, например уникальные и восхитительные жакеты для «Пира во время чумы» Пушкина, собирали пыль забвения, хотя все еще находились в хорошем состоянии, поскольку спектакли не шли долго, и костюмы не успевали изнашиваться. Представьте мой восторг, когда в начале карьеры я получил разрешение использовать эти костюмы для проекта оформления спектакля «Да здравствует королева, виват!».

После иммиграции во Францию в 1982 году я снова стал приобщаться к традициям художников «Мира искусства», благодаря любезности сына и дочери Зинаи-

ды Серебряковой, Александра и Екатерины, а также семей Лансере и Бенуа я познакомился с сыном Добужинского, Ростиславом, который предложил мне помогать ему в постановке «Ворожбы». Как полезно было тогда заново открыть для себя в Париже по-прежнему актуальные принципы «Мира искусства». Именно тогда я познакомился с Дмитрием Дмитриевичем Бушеном, последним из «миriskусников» и протеже Бенуа. Он очень много рассказывал мне о Бенуа, описывал его умение передать театральную перспективу, которую тот «позаимствовал» у венецианского театра XVIII века. В то время была еще жива племянница Бакста, Мила Марковна Бакст, чьи семейные узы роднят ее с режиссером Андре Барсаком.

Благодаря Майе Плисецкой, приме-балерине Большого театра, я начал работать художником по костюмам и декорациям для балета. Судьбе было угодно, чтобы я повстречал многих из тех, кто жил в Париже в эпоху Дягилева, хотя в то время главным хранителем традиций балета Дягилева был Николай Березов, бывший помощник Михаила Фокина, жившего на тот момент в Лондоне. Возобновленные им «Петрушка», «Шахерезада», «Карнавал» и «Послеполуденный отдых фавна», костюмы и декорации для которых создавались задолго до этого Бакстом и Бенуа, были блестящи, и трудно передать мой восторг, когда в Нью-Йорке я впервые увидел балеты Фокина, заново поставленные «Джоффри-балле», — невероятный, волнующий сплав музыки и цвета, формы и движения.

Однако, пожалуй, самым ревностным хранителем наследия Дягилева была Ольга Морозова-де Базиль,

бывшая прежде примой-балериной «Русского балета Монте-Карло», который на протяжении 1930–1940-х годов покорял публику в Северной и Южной Америке, Европе и Австралии. После смерти Дягилева в 1929 году большая часть его имущества (декорации и эскизы) перешла к труппе, основанной полковником де Базилем (Василием Воскресенским), и до 1960-х годов принадлежала Ольге Морозовой, которая продала ее. Морозова, кстати сказать, ничего не получила от этой продажи, но это уже другая история.

По крайней мере трое из моих дорогих друзей танцевали в костюмах Бакста для «Шахерезады»: Татьяна Лескова, Тамара Григорьева (обе проживают сейчас в Южной Америке) и покойная Валентина Кашуба (она скончалась в Мадриде в возрасте 99 лет).

Они рассказали мне, как были окрашены ткани костюмов Бакста. Оказалось, что в действительности они не были прозрачными, хотя на эскизах выглядели очень легкими, и в этом состояла их заметная разница с костюмами Бенуа. Если у первого рисунок или эскиз нес в себе экспрессию и движение, графическую легкость и прозрачность, то у второго эскиз содержал больше деталей и исторической точности, сохраняя при этом несомненную и естественную элегантность. И все-таки, по моему мнению, костюмы Бакста менее выигрышно смотрятся на сцене, чем костюмы Бенуа, великого знатока тканей, аксессуаров и – самое главное – сценических пропорций.

В моем представлении именно Валентина Ивановна Кашуба оживила эпоху Бакста и раннего Бенуа. Она танцевала в составе дягилевской труппы

в 1914–1918 годах и путешествовала с ней по всей Европе и Америке, посещая вместе с Дягилевым музеи Италии и Испании. Ни на минуту не расставаясь со своим кодаком, Валентина Ивановна создала уникальную подборку любительских фотографий, на которых с особенной четкостью и непосредственностью запечатлены костюмы Бакста и Бенуа.

«Мир искусства» — неотъемлемая часть моей жизни. Я вобрал в себя его запах и впитал его вкус — и считаю себя его современным последователем. В России власть традиций очень сильна, но я никогда не думал, что их влияние на меня не ослабнет и во Франции.



КИНОЗВЕЗДА ЛИЯ МАРА

В свое время только одна русская женщина диктовала моду в мире. Это была знаменитая балерина Ида Рубинштейн. Оказывается, в начале прошлого века в мире блистала и одна латышка – Александра Гудович, известная под именем Лия Мара.

Латвийская актриса польского происхождения Александра Гудович родилась 1 августа 1897 года в рижской семье дворника. Лизочка, как называли в детстве Александру, мечтала стать доктором химии. Но жизнь распорядилась иначе: в семь лет будущую звезду отдали в рижскую балетную школу, а после ее окончания семнадцатилетняя Александра была ангажирована на сцену Рижской оперы. Вскоре она получила предложение Варшавской оперы. Здесь Гудович и стала Лией Марой – примадонной и любимицей варшавской публики.

Миловидную, пластичную актрису заметило польское кино. Первые фильмы с ее участием вышли в 1917 году, когда Лие было 20 лет. Именно на экране

заметил ее будущий муж, кинорежиссер Фридрих Цельник. Он увез Лию сниматься в Берлин – столицу порока 1920-х, настоящую «вавилонскую башню» европейского искусства.

Ее успех был стремительным и громким. Тысячи портретов восходящей звезды стали распространяться по Берлину, а имя ее стало символом. Эффектная внешность, драматическое и комедийное дарование ставили Лию Мару в ранг самых дорогих и почитаемых актрис.

После громкого успеха в Германии последовали приглашения в Вену, где балетное образование и изысканные манеры сделали Лию звездой легкого жанра кино. Всего Лия Мара снялась в двадцати четырех фильмах. В интервью латышскому журналу «Фильм и сцена» Лия говорила о своем браке: «Мы счастливо вместе работаем и живем. Я счастлива, что все сложилось так, как сложилось».

Однако берлинскому счастью не суждено было длиться долго. В Германии к власти пришел Гитлер. И хотя Лия Мара считалась наиболее популярнейшей актрисой немецкого кино, ей и мужу, польскому еврею, пришлось эмигрировать в Англию.

А потом в кино пришел звук. Лия начала работать над сценической речью, произношением, брала уроки вокала. Она снялась в музыкальном фильме «Все спрашивают Эрику» и даже записала на граммофонные пластинки песенки из него. Но акцент помешал Лие Мара продолжить карьеру. Цельник поставил для нее «Анну Каренину», но былого успеха уже не было. Кинофирма «Цельник-Мара фильм» со временем пе-

рестала приносить доход от проката их картин. Вскоре Фридрих Цельник умер в Лондоне, одинокая Лия переехала в тихую Швейцарию, где следы ее теряются. Имя ее было забыто. И мы даже не знаем даты ее смерти.



АЛЕКСЕЙ БОНДЫРЕВ

На долю Алексея Павловича Бондырева выпало счастье работать со Станиславским и Немировичем-Данченко, Сулержичским и Вахтанговым, Михаилом Чеховым и Качаловым, играть в Художественном театре и в его Первой студии и Пражской труппе. Собирая воспоминания и записи, фотографии и документы, нам удалось восстановить судьбу русского актера, свидетеля и участника уникальных событий в истории отечественного театра.

В выданном уже во Франции удостоверении личности А.П. Бондырева записано, что он родился в Вологде 24 января 1884 года. Живущая в Монморанси вдова актера, С.С. Бондырева (урожденная Радецкая), рассказала мне по этому поводу:

Отец Алеши, Павел Бондырев, имел в Вологде бакалейную лавку, но ему очень не нравилось этим заниматься. Был он человеком свободного духа и решил сделаться ямщиком. Он купил себе лошадей, экипаж и встречал людей на больших разъездах. А мать Алеши, Анна (урожденная Васильева), за-

нималась семьей. Люди они были, в общем, странные. У них, например, жил в Вологде медведь, которого они водили на цепи по улице.

Алеша учился в Вологде, в городской школе. Часто ходил он мальчиком в церковь — ему нравилось церковное пение. Одно время даже пел в хоре. Но в один прекрасный день в школе во время урока Закона Божьего батюшка сказал: «Птицы небесные не сеют и не жнут, а Отец наш небесный их питает». Алеша ему в ответ: «Хороша пища — г... клюют!»

Его выгнали из школы, и этим закончилось его образование. Уже много позже в Москве он сам очень много читал, интересовался политикой. Пока же — в 1880–1890-х в Вологде — он шалопайничал, а повзрослев, стал участвовать в любительских спектаклях: он с молодости был очень красив.

Там его и заметили студенты из Московской драматической школы. «Милый, — говорили студенты, — что ж ты тут делаешь? Тебе надо бы в Москву поехать». «Да у меня денег нет, я же тут ничего не зарабатываю, — говорил им, окая, Бондырев. — Отец мой бедно живет». Так эти студенты собрали для него денег на дорогу и отправили его в Москву. А там уже он потом сам устраивался.

Приехав в Москву, Алексей Бондырев поступил учиться на курсы драмы Александра Ивановича Адашева на Тверской-Ямской. В школе актера Адашева соученицей Бондырева была Серафима Бирман. В воспоминаниях известной драматической актрисы Серафимы Бирман «Судьбой дарованные встречи», в частности, написано: За “нравоучение” полагалось платить сто пятьдесят рублей в год золотом! Нашими учителями и наставниками были Качалов, Леонидов, Лужений, Литовцева, Александров, Сулержницкий.

Сценическую речь преподавал Массалитинов. Движение — Мордкин. Лекции по эстетике читал С.С. Голоушев, более известный под псевдонимом Сергей Глаголь».

В 1909 году в школу к А.И. Адашеву поступил новый ученик — Евгений Вахтангов. В том же году Алексея Бондырева зачислили в Художественный театр.

В письме А.М. Леонидова к В.И. Немировичу-Данченко от 22 января 1909 года мы читаем: «Кроме того, В.В. Лужский просил меня передать в Правление, что сотрудник Бондырев очень и очень нуждается».

О школе Адашева вспоминает С.С. Бондырева: «В первый же год поставили там какой-то маленький драматический спектакль. Алеша еще от своего оканья не отделался и не мог играть никого грамотного, уж очень волжское “о” было слышно. На эти спектакли много народу приходило смотреть — и из оперы, и от Станиславского, и знать приходила смотреть. Однажды мой муж спел “Спите, орлы боевые”, и как спел! И вот за голос Смирнов пригласил его в оперу. Смирнов стал его бесплатно учить. Мой муж пробыл там не так долго. Все было хорошо, но только Смирнов не позволял ему водочку пить, как он любил. Он ушел в Художественный театр».

«Вначале, — рассказывает дальше С.С. Бондырева, — мой муж не имел в Художественном театре никакого ходу. Ему давали играть только маленькие проходные роли, и все. Мы жили очень скромно в Москве, как живут студенты. Станиславский платил приличное жалованье регулярно, и даже летом мы могли на него куда-нибудь уехать. Чтобы прокормиться, мой муж

устроился петь солистом в храм Христа Спасителя в Москве у Пречистенских ворот. Голос у него был чудный, такие голоса редко попадаются.

Я часто ездила с Алешей в Художественный театр. В связи с этим забавный эпизод. Приходит однажды кухарка Станиславского в театр на спектакль. Заходит она в зал и стоит в проходе. К ней обращаются: “Что ж вы не садитесь?” А она в ответ: “Да ничего, я уж постою”. Ей: “Нельзя стоять, вы тут другим загораживаете. Сесть надо”. А кухарка отвечает: “Я записку имею от самого барина Алексева. Я с запиской — меня и пропускают. Где хочу — там и стою”.

Театр Художественный был особенным: и как электричество в нем тушили, и гардероб — все было не так, как в других театрах».

Из всех постановок, которые больше всего потрясли С.С. Бондыреву в те годы в Художественном театре, была пьеса «У врат царства» К. Гамсуна с Качаловым в главной роли и, конечно, «Синяя птица» Метерлинка.

«Постановка Немировича-Данченко — это было что-то волшебное. Меня не удивляет, что “Синяя птица” и сейчас идет в Художественном, она и должна идти. Мне уже сто лет, а я до сих пор помню декорации Егорова и эту сцену в Камергерском переулке. Я видела эту постановку с Алисой Коонен (Митиль) и Никитой Балиевым (Хлеб). Это была совершенная сказка.

“Месяц в деревне” тоже произвел большое впечатление. В нем играли К.С. Станиславский, О.Л. Книппер, Л.М. Коренева.

И, конечно, я помню чеховские спектакли: «Три сестры» (мой муж играл там маленькую роль дворника), «Вишневый сад», где мой муж играл прохожего пьяницу, выпросившего золотой у Раневской (Ольги Книппер), и «Дядю Ваню». А вот «Чайку» я никогда не видела.

В спектакле «Царь Феодор» мой муж пел. Конечно, пение было не его делом, но у него был чудный голос, изумительный голос».

Сама С.С. Бондырева в театре играла лишь один раз — в 1911 году («но с позором большим»). Было это в Новгород-Северском, летом, во время каникул.

Вот что вспоминает по поводу этой поездки другая участница, Серафима Бирман: «Весной 1911 года мы кончили драматическую школу, а летом того же года вместе с Вахтанговым предприняли гастрольную поездку в Новгород-Северский. Из Москвы нас выехало семь человек: Евгений Вахтангов, Владимир Королев, Алексей Бондырев, Гусев, Лидия Дейкун, Вальда Глеб-Кошанская и я».

Импресарио этой поездки был Анатолий Анатольевич Ассинг, играли двенадцать спектаклей-отрывков. Как далее пишет С. Бирман, «зрители простили нам невольные прегрешения». А С.С. Бондырева вспоминает: «Мой муж со студийцами решил представить второй акт “Живого трупа” Толстого. Нашли даже помещение, а вот людей не доставало. В “Живом трупе” ведь надо очень много людей. Столько исполнителей в Новгороде-Северском не нашлось. Тогда мой муж обратился ко мне и говорит: “Ты не можешь утром выйти на сцену в роли маленькой?” А я ведь ничего не умела. И вот он начал со мной репетировать

в саду: сначала чтобы я говорила громко, потом чтобы ходила не так, как барышня, а как прислуга. Наконец наступил день спектакля, мне ничего особенного не говорят. Приходим мы в театр, я стою в кулисах, вижу сцену. А мне по роли надо чай Германовой подавать. А уж Германова сидит и ждет на сцене. И вот, когда мне уж надо выйти на сцену с этим моим чаем, я берусь за дверь, хочу выйти, а дверь не открывается. Представляете себе? Там уж Вахтангов цыганом по сцене с гитарой ходит. Я ее и так, я ее и сяк, а дверь — никак. Там уже такое замешательство! Виктор Михайлович посылает с записочкой, что уж он, мол, приехал, а я все с чаем не выхожу. Наконец, я рассердилась и думаю, да что же это такое? Я как прилягу на эту дверь, как я её высажу, да как она вылетит... А Германова на сцене говорит: “Что же это случилось?” — “А это горничная дверь высадила”. А муж мой сидит наверху, в уборной, он этого самого Виктора Михайловича и играл, услышал шум и удивился: “Кто же этот идиот, который дверь высадил?” А я ему в ответ: “Да это, Алексей Павлович, ваша собственная жена”. С тех пор я на сцене никогда не играла, а дверь эта просто-напросто в другую сторону открывалась».

К.С. Станиславский давно лелеял мечту об организации Студии Художественного театра. Идея заключалась в создании «питомника» новых актерских сил, будущего Художественного театра. Ему казалось, что на «студийцах» он наиболее полно осуществит метод своей «системы» при воспитании молодых актеров.

Единомышленником К.С. Станиславского в этом деле был Л.А. Сулержицкий («Сулержицкий», как его назы-

вали). Николай Эфрос в своей книге «Московский Художественный театр», вышедшей в 1924 году (там есть и фотография Алексея Бондырева), пишет об этом: «Возникла Первая студия главным образом как школа, как школа “системы”. Но всякая театральная студия непременно стремится стать театром. Это заложено в ее природе. Это — психологическая неизбежность. В данной студии были все необходимые для осуществления такой тяги элементы. В ней была горячая увлеченность, энергия, способность к систематической работе, круг сценических принципов — и даровитость, без которой все другое мертво есть. Мысль о цельном студийном спектакле, как первой пробе на этом манящем пути превращения в театр принадлежала молодому актеру Болеславскому... Под его руководством и под призором старших стали готовить “Гибель “Надежды” Гейерманса».

Двадцать восьмого января 1913 года этот первый студийный спектакль был показан «своей» публике. Первый публичный показ пьесы состоялся 17 февраля в помещении кинематографа «Люкс» на Тверской. Николай Эфрос пишет о большом успехе этой постановки, показанной 429 раз, и о «молодых актерах, юношах и девушках, играющих так, что им могли позавидовать иные заправские и даже именитые актеры с большим стажем».

Одним из них был Алексей Бондырев, игравший в пьесе «Гибель “Надежды”» Симона — плотника на верфи. Актерский состав спектакля был исключительным. В нем играли Л.И. Дейкун, Г.П. Хмара, А.Д. Дикий, В.В. Соловьева, М.А. Чехов, С.Г. Бирман,

С.В. Гиацинтова, Б.М. Сушкевич. Другими постановками Первой студии Художественного театра, где играл Алексей Бондырев, были пьеса Гауптмана «Праздник мира» (в постановке Е.Б. Вахтангова) и легендарный диккенсовский «Сверчок на печи», поставленный Б.М. Сушкевичем.

Кроме студии, Алексей Бондырев по-прежнему играл и в спектаклях Художественного театра. Известный критик Павел Марков в своей статье «“Смерть Пазухина” в Художественном театре» 9 января 1915 года писал: «Все... роли были исполнены отлично. Очень стильная фигура Велегласного у А.П. Бондырева».

В том же 1915 году в студии была поставлена пьеса Волькенштейна «Калики перехожие». В связи с этим Павел Марков писал: «Среди калик фигуры очень яркие. Превосходен А.П. Бондырев (Ярун)».

Но самый большой успех выпал на долю пьесы Бергера «Потоп» в постановке Вахтангова. С.Г. Бирман вспоминает: «Вахтангов по праву стал композитором «Потопа» и дирижером оркестра исполнителей в составе М.А. Чехова, Б.М. Сумкевича, А.А. Гейрота, Г.М. Хмары, В.С. Смышляева, А.П. Бондырева, Д.А. Зеланда, О.В. Баклановой, О.И. Пыжовой. О таком составе исполнителей можно только было мечтать — было в игре актеров нечто более властительное, чем простая сыгранность. В результате творчески проведенных репетиций спектакль звучал удивительно воодушевленно, чтобы не сказать — вдохновенно». В этом спектакле Алексей Бондырев играл роль Нурдлинга — шведского эмигранта, случайно попавшего в бар Стрэттона.

Как вспоминает С.С. Бондырева, участникам спектакля «Потоп» от студии подарили памятные эмалевые медальоны с изображением корабля.

Рассказывает Софья Сергеевна Бондырева:

Мы встречались тогда и дружили со многими студийцами и актерами Художественного театра, моего мужа взяли в это время в труппу уже полноправным артистом. (Сотрудником он был там еще с 1908 года.)

Самой близкой нам была Лидия Дейкун. Это была полная, славная, очень симпатичная женщина, если что надо — она всегда поможет. С Симой Бирман мы не очень дружили, она была некрасивая, сухая и, как мне казалось, немного черствая, но хорошая характерная артистка и человек.

Очень хорошенькой была Мария Дурасова. Мы с ней потом жили в одном отеле. Вокруг нее всегда были скандалы. Странная она была женщина, но красивая и очень элегантная.

Другой красавицей в Художественном театре была Ольга Бакланова. Она тогда много играла — Ланж в «Дочери мадам Анго», Лауру в «Каменном госте» вместе с Качаловым, Сашеньку в «Иванове». Затем она в Америке, в Голливуде стала кинозвездой на фирме «Парамаунт». И Соловьева, какая это была артистка! Она играла, например, слепую в «Сверчке на печи». Так играла, что невозможно передать. Рыдали все в зале. Я ее видела только в этой роли, но запомнила навсегда.

Еще помню Мусю Жданову. Она была такой хорошенькой. Только большие роли в Художественном театре играла. Аню в «Вишневом саде», Ирину в «Трех сестрах», еще в «У жизни в лапах» и «Осенние скрипки» Сургучева. Она влюбилась в Ивана Берсенева и сошла с ума. Она жила потом в Ковно, в Литве.

А Берсенев был тогда самым популярным артистом в России. Это был кумир, который сокрушал все головы и сердца. Я его — видела на сцене два раза. Интересный был человек.

Ну и, конечно, дружили мы с Гришей Хмарой (ужасный был!) и с Мишей Чеховым. Михаил Чехов был невероятно талантлив. Он был антропософом. Мы с ним часто вместе жили. Он мог делать с людьми, что хотел. Уже потом в Париже он исцелил моего мужа. Алеша любил выпить, а антропософия этого не поощряла. И вот однажды Алеша запил, а Миша его нашел. Я его тогда просила мне помочь — что-нибудь сделать, чтобы Алеша не пил. М. Чехов сказал мне: «Соня, оставь мне его на один день и не приходи проведывать». Так и сделали. И с этого дня мой муж никогда больше не пил.

Михаил Чехов всегда ходил с Евангелием. Помню и его дочь Ольгу, она к нам в гости приходила. А в Германии Ольга Чехова во многих фильмах снималась, но это уже позже.

Я хорошо помню К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко. Они не ладили между собой. Немирович любил такие эфемерные, романтические вещи, а Станиславский был очень «*terre-a-terre*», у него все было более приземленно, реалистично.

В 1917 году у Бондыревых в Москве родилась дочь Ирина, ставшая впоследствии в Париже певицей и танцовщицей в кабаре.

Бондырев продолжал играть в Художественном театре до 1922 года, то есть до «роковой» заграничной поездки Художественного театра, после которой навсегда за границей остались многие актеры. Напомним, что предприимчивая «качаловская труппа» (с Качаловым, Книппер, Массалитиновым, Берсеневым, Подгорным и другими) правильно оценила создавшуюся ситуацию — еще летом 1919 года они отправились на гастроли в Харьков. Следует ли удивляться, что, когда 24 июня того года, к счастью для голодных актеров, во

время второго акта «Вишневого сада» город был взят Добровольческой армией, к труппе присоединились «застрявшие» на юге России О. Германова, А. Тарасова и М. Тарханов. Организовавший эту поездку антрепренер Леонид Леонидов в книге своих воспоминаний «Рампа и жизнь», изданных в Париже в 1955 году, так описывает события: «Мечта была одна: юг, благословенный юг, где грудями на базарах лежит божественная картошка и крупная соль... А когда утроба насытится, тогда снова, как встарь, проснется вдохновение, тогда снова услышим божественный глагол, создадим новый репертуар, повезем его в Европу, в мир, в Пикадилли, в Альказары, в Елисейские Поля!» Из воспоминаний Л. Леонидова видно, что труппа знала заранее от полковника Б. о грядущем освобождении Харькова Добровольческой армией. На известие о взятии города «публика ответила дружными аплодисментами, и спектакль продолжался». Труппа эта затем двинулась через Крым и Кавказ в Константинополь, Софию, Белград, Загреб, Вену, Прагу, Берлин, Копенгаген и Стокгольм. «Качаловская труппа» гастролировала с большим успехом, и когда из Москвы приехал эмиссар Художественного театра артист Н.А. Подгорный с целью «возвратить блудную труппу в советское лоно», отказались вернуться Германова, Греч, Павлов, Шаров, Васильев, Массалитинов, Краснопольская, Крыжановская и Леонид Леонидов.

Но это было лишь началом потерь. Николай Эфрос пишет: «В сентябре 1922 года весь Художественный театр, за исключением Немировича-Данченко да немногих актеров, тронулся в долгое путешествие».

Алексей Бондырев выехал из России еще раньше, летом 1922 года на двухмесячные «гастроли» Первой студии Художественного театра. Они начались с Риги и Ревеля, потом актеры играли в Берлине и Праге спектакли «Сверчок на печи», «Гибель “Надежды”», «Потоп», «Эрик XIV» и «Двенадцатая ночь».

Софья Сергеевна Бондырева оставалась некоторое время в Москве с пятилетней дочерью Ириной, за которой тогда присматривала актриса Художественного театра Лидия Михайловна Коренева. С.С. Бондырева вспоминает по этому поводу: «Я пошла к Немировичу-Данченко и сказала: “Владимир Иванович, отправьте меня, пожалуйста, тоже. Я не хочу, чтобы мой муж был один за границей”. А В.И. Немирович-Данченко мне в ответ: “С удовольствием, Софья Сергеевна, но у меня нет никакой бумаги, что он хочет, чтобы Вы приехали! Я так тоже не могу”. А я ему: “Ну так сделайте что-нибудь, Христа ради”. А Немирович-Данченко: “Я могу отправить в Прагу телеграмму, чтобы мне дали ответ”. Так я и уехала в эвакуацию со всей труппой, как барыня. Мы ехали в вагоне вместе с К.С. Станиславским. Они с моей дочкой Ириной дорогой в “бабушку” играли. Он сидит, а Ирина кругом ходит. Дочка моя смеялась, а Станиславскому это нравилось. Мы ехали поездом прямо из Москвы через Ригу, а уж потом в Берлин. В Риге не выступали, мы там переночевали и отправились в Берлин».

Алексей Бондырев был приглашен для участия в заграничных гастролях Художественного театра самим К.С. Станиславским. С.С. Бондырева вспоминает: «Когда моего мужа хотели оставить со студией,

туда пришла телеграмма: “Отпустите Бондырева. Ваш успех — наш успех. Станиславский”. Эту телеграмму вывесили на стенку в рамке, хотя многие и были недовольны».

Приехав в сентябре 1922 года в Берлин, труппа Художественного театра открыла сезон в помещении Лессинг-театра «Царем Феодором Иоанновичем». Берлинская публика была покорена, и спектакли шли при полных сборах. Затем — Прага, где тамошняя эмиграция подготовила актерам роскошный прием.

С.С. Бондырева вспоминает: «Я поехала в Прагу из Берлина, а дочку свою оставила на попечение артиста Художественного театра Николая Григорьевича Александрова и его беременной жены. Приехав в Прагу, я застала следующую картину: льется вино рекой, Бог знает что! Я на это посмотрела, посмотрела и решила — я тут не остаюсь, надо ехать в Париж. Я так мужа и собрала, он был податливый. Он меня очень любил».

Парижский контракт Художественного театра был подписан с директором Жаком Эмберто, и гастроли проходили в огромном театре «Шанз-Элизе» на авеню Монтень. Открылись они 5 декабря 1922 года неизменным «Царем Феодором». Успех был блистательный — и у прессы, и у публики.

Окрыленная успехом, труппа Художественного театра (Алексей Бондырев к ним присоединился в Париже) в конце декабря 1922 года отплыла пароходом «Мажестик» из Шербура в Нью-Йорк, для «завоевания Нового Света». Пригласивший Художественный театр в Америку импресарио русского происхождения

Морис Гест встретил труппу в порту хлебом-солью в сопровождении сонма православного духовенства.

Из дошедших до нас документов мы узнаем, что «прибывший парохомом «Мажестик» из Шербура драматический актер Алексей Бондырев, кареглазый шатен, 39 лет отроду, остановившийся с труппой в Нью-Йорке, на Манхэттене, по адресу 48 Уэст-71, решил с 4 января 1923 года порвать все связи с Советской Россией и попросил права на эмиграцию в Америку».

Что побудило Бондырева принять такое решение именно в то время и именно в Америке, нам неизвестно. Его жена Софья, указанная в этом документе, с шестилетней дочерью Ириной была тогда в Берлине. Гастроли в Америке сулили успех. Возможным объяснением достаточно рискованного шага могут быть слова вдовы актера: «Я всегда думала, что после того, что я пережила в России, когда была революция, хуже того уже быть не может». В книге другой соученицы Бондырева по студии, Софьи Гиацинтовой, «С памятью наедине» мы читаем иное объяснение этим событиям: «Когда Художественный театр поехал на длительные гастроли за границу, несколько студийцев — Успенская, Бондырев, Булгаков и другие, — не устоявшие перед искушением «мир посмотреть», уехали с ним. Естественно, молодым артистам платили меньше, чем премьерам, но, как они сами потом говорили, вполне хорошо. Тем не менее они устроили бунт, потому что американские рабочие сцены и начинающие актёры, узнав, что они не имеют возможности ежемесячно откладывать деньги, сказали, что они у такого хозяина работать бы не

стали. Возмущенный резкой формой выступления молодняка, Немирович-Данченко заявил, что всех их от работы в театре освобождает, но до Москвы доведет. Не мне судить, насколько это решение было справедливо, насколько жестоко (в Москве в это время устроиться в театре было немыслимо), но из-за него кое-кто остался в Америке».

Софья Сергеевна Бондырева в это время находилась в Париже. Поступив и успешно окончив частную школу швейцарского профессора Пайе, она открыла кабинет массажа. Их дочь Ирина, проявив изрядные способности к балету, брала уроки у «царицы» Петербургской сцены М.Ф. Кшесинской.

По сообщению известного московского театрального критика и переводчика В.Я. Вульфа, оставшись в Америке, Бондырев играл вместе с другим актером Художественного театра — Петром Алексеевичем Бакхеевым (Бариновым). Из письма Михаила Чехова, лечившего горло в Берлине студийцу Александру Чебану, от 30 июля 1923 года мы узнаем, что дальнейшей судьбой Бондырева интересовались. М. Чехов пишет: «К.С. я не видал еще и даже, признаться, не знаю, где он. Бондырева тоже не видал и не знаю, где он».

Вернувшись в Европу, Алексей Бондырев продолжал играть. Как вспоминает вдова актера: «Его впоследствии сразу взяли в Пражскую группу. Я с ним тоже жила в Праге, а вот какие спектакли он там играл, уже не помню. Пражской труппой руководила Германова. В России ей после революции не нравилось. Еще в Пражской группе играл Н.О. Массалити-

нов — очень хороший артист. Его называли “маленький Москвин”. Сам-то Москвин был бесподобен. Все, что он делал, было несравненно. А Массалитинов, тот был очень “разумный”, у него было все как будто взвешено на весах. Но очень хороший был артист. Затем из Праги он уехал в Софию, в Болгарию».

В письме К.С. Станиславского к Н.А. Подгорному от 20 сентября 1928 года мы читаем: «Еще хотел бы знать: если меня будут спрашивать здешние русские актеры, — можно ли им вернуться в Москву и как к ним там отнесутся, что им говорить? Речь может идти (пока предупреждаю, я не имею ни от кого никаких определенных вопросов. Я лишь знаю, что некоторые находятся в тяжелом положении) о членах Пражской группы Крыжановской, или Бондыреве, или Серове. Повторяю, никого из них я не видел, но если они узнают из газет, то могут ко мне обратиться».

И вправду, положение многих было очень тяжелым, но в сталинскую Москву актеры не стремились, читая газеты. Как сообщает вдова Бондырева, Григорий Хмара и Алексей Бондырев иногда зарабатывали на жизнь, исполняя под гитару русские романсы в различных кабаре. С.С. Бондырева вспоминает: «Алешу приглашали, когда хотели услышать романсы, «чтоб за душу хватало». «Проглянет солнца луч сквозь запертые ставни; мне кажется, что было это лишь вчера...»»...

Немое, а впоследствии и звуковое кино было другим источником доходов русских актеров за границей. Некоторые из них, такие как Иван Мозжухин, Алла Назимова, Ольга Чехова, стали всемирно известными кинозвездами. В кино много снимались Ольга

Бакланова, Григорий Хмара, Михаил Чехов, Поликарп Павлов и Алексей Бондырев. Вдова Бондырева вспоминает, что и Павлов, и Бондырев, в частности, снимались во французском кинофильме «Жанна Д'Арк».

Несмотря на разделение труппы Художественного театра на «Московскую» и «Пражскую», основатели театра Станиславский и Немирович-Данченко часто находили возможность бывать в Европе. С.С. Бондырева помнит разговор между Алексеем Бондыревым и К.С. Станиславским, когда они встретились в Париже: «Сколько можете держаться — держитесь, но в Москву не возвращайтесь, — сказал Станиславский, — квартир нет, жить будет негде, придется спать в фойе театра. С ребенком очень трудно».

В 1928 году гениальный русский актер и друг Бондырева Михаил Чехов навсегда уехал за границу. А уже в мае 1931 года он открыл в Париже в помещении театра «Ателье» театр-труппу М. Чехова. И.К. Алексеев, сын Станиславского, писал 24 мая 1931 года своей матери М.П. Лилиной из Парижа по поводу театра М. Чехова: «В труппе у него только трое или четверо настоящих актеров: Крыжановская, Бондырев, Асланов и Громов». Алексей Бондырев играл в то время в восстановленных Михаилом Чеховым спектаклях «Эрик XIV», «Гамлет», «Потоп», и «Двенадцатая ночь». По воспоминаниям вдовы актера, коронной ролью Бондырева была роль в пьесе А.П. Чехова «Предложение».

Большой неудачей была постановка в ноябре 1931 года русской сказки «Дворец пробуждается». С.С. Бондырева вспоминает в связи с этим: «Громов

приехал в Париж с Мишей Чеховым. Они поставили сказочку, которая с треском провалилась».

После закрытия театра М.Чехова в Париже Бондыревы начали бедствовать. Софья Сергеевна Бондырева зарабатывала на жизнь массажами, дочь Ирина поступила в балетную труппу Войцеховского, а сам Алексей Бондырев тяжело заболел.

На последней фотографии актера мы читаем его посвящение своей жене: «Милая моя, дорогая моя, родная моя Сонечка! Прости меня за все. А дальнейшей жизнью твоей пусть руководит сам Господь Бог и будет его святое благословение до конца твоей жизни. Всегда любящий тебя Алеша».

В декабре 1939 года Алексей Бондырев скончался. Некролог о нем был напечатан в русскоязычной парижской газете «Последние новости».



ХУДОЖНИК НИКАС САФРОНОВ

О нем при жизни слагаются легенды. Молодой, 45-летний художник сейчас переживает творческий пик своего искусства. Его имя стало нарицательным, а полотна — символом той противоречивой эпохи, в которой мы живем. Творчество его — это своеобразная смена вех. Большой любитель, знаток и почитатель живописи прошлого, Никас выплескивает эти знания в своих разнообразных и разножанровых полотнах. И ни к чему упреки в его адрес: если можно сегодня ехать в Петербург с Ленинградского вокзала, жить в Екатеринбурге Свердловской области, соединить воедино двухглавых орлов и сталинский гимн, то отчего же художник — жрец искусства не может соединить кубизм и сюрреализм, яркость и плоскость, лоск и пастозность?

Те критики его искусства, которые хотят упорядочения от его творчества, должны признаться, что в XXI веке традиционные суждения чаще всего ошибочны. Никас Сафронов и есть то мозаичное зеркало своей эпохи, индикатор взлетов и падений и нивелир

вкусов русского общества, где многое возможно благодаря нашему размаху.

Сегодня Никас Сафронов, бесспорно, входит в четверку самых популярных в народе художников: его ставят в один ряд с Шиловым, Глазуновым и Церетели. Последний, правда, больше скульптор-монументалист. Все они очень разные, и в творчестве, и в мастерской технике своих работ — однако что-то общее объединяет их. Это общее — огромный пафос любви к своей многострадальной Родине, грандиозность задач и великий масштаб их воплощения.

А в России ничего не делается вполноги. «Умом Россию не понять, аршином общим не измерить!» — эти строки Тютчева сполна можно отнести и к живописи Никаса. Никас — творец, работающий во многих жанрах. В России его принято называть художником-авангардистом, однако, по моему глубокому убеждению, это вовсе не так. Никас — безусловный индикатор тенденций. Он дитя общества, сын своего времени, в котором проснулся интерес к прошлому, но приукрашенному.

Множество полотен Никаса, словно обложки журнала «Караван историй», дарят зрителю встречи с любимыми персонажами. Тут и отдыхающая Клеопатра, и томная Джоконда, и молочница Вермеера, и серьезный Владимир Ильич, и элегантные дамы Гирландайо, и тропининская «Кружевница», венециановская «Крестьянка», и Мадонна Бенуа кисти Леонардо, и мальчишки Шардена, и дожи Тициана. Узнаваемость огромного числа его живописных композиций — свидетельство глубокой эрудированности маэстро в области ярчайших страниц истории искусств.

Книги — лучшие друзья Никаса. Из Италии и Англии, где он часто бывает, он всегда возвращается с увесистыми и прекрасно иллюстрированными изданиями по истории искусства. Учиться — так у Великих мастеров, писать — так по классическим непревзойденным примерам. О нет, вовсе не копиизм движет творчески-горящим, невероятно продуктивным и неугомонным Никасом. Его волнует «эффект преломления» — преломления большого хрестоматийного искусства в калейдоскопе современности. Отсюда — мазки Робера Делоне, частые вкрапления из сюрреалистических полотен великого сказителя кисти Сальвадора Дали, волнующие, дребезжащие под лучами заходящего солнца морские дали Уильяма Тернера, подвешенные в воздухе и работающие на просвет вкрапления композиций Рене Магритта. А рядом с ними — дикие образы африканской саванны и южноамериканской пампы, тигрицы, гиены, кошки, орлицы, львы и куропатки.

В живописи Никаса прочитываются два направления. Это полотна, идущие от сердца мастера, крик его души, и полотна более рациональные, сдержанные, идущие часто от сердца художника к сердцу заказчика. Но как бы то ни было, главное в искусстве и жизни Никаса Сафронова — это тема женщины. Ее, прекрасную и необузданную, элегическую и упрямую, капризную, только порой, но всегда созданную из грез Никаса несправедливо упрекают в эротизме, что же тогда говорить о живописи Буше с его знаменитыми портретами дам над биде, у ночной вазы, или в нетривиальных позах «малых одалисок» на

турецких диванах раскинувшихся? Или о «больших гаремах» на полотнах позднего Энгра? Или о «непристойностях» на полотнах Курбе? Только те, кто не знает историю живописи, только те, кто не видел концертов Мадонны или парижских показов Готье и Гальяно, способны углядеть в полотнах Никаса что-то сексуально-настораживающее. Да, Никас – настоящий московский Дон Жуан, он Казанова новой России, и вовсе не удивлюсь, что доживу до того времени, когда о его творчестве и частной жизни будет снят художественный фильм большим режиссером, по сценарию друга художника Виктора Мережко.

А Никас обожает своих героинь, всех этих изящных моделей, заснувших обнаженными и навсегда вошедших в историю во всей своей красе и женственности. Мирно спят ли, дремлют ли они, эти светские дамы на шкурах неубитых медведей, в облаках нейлонового тюля, мягких складках лионского шелка. И всегда – эффект «неузнаваемости». Кто они, эти прекрасные жрицы любви, гетеры новой России, скрывающиеся, будто на венецианском карнавале под личиной диких зверей или под полупрозрачными вуалями, мягкими складками, обрамляющими их лицо?

И все же глаза, безусловно глаза его моделей, дают возможность заглянуть во внутренний мир заказчиц или мимолетных пассий художника. Они дрожат, дребезжат и раздваиваются, словно пришедшие в живопись Никаса со знаменитого фотопортрета легендарной маркизы Луизы Казатти работы Ман Рея. Что сказать? И тут Никас прав, объединяя в незыблемом конгломерате фотоискусство и живопись, реаль-

ность и почудившееся. Одним из зримых достоинств его работ являются руки его моделей. Ведь силу и обученность художника и рисовальщика скорее всего видишь именно в прорисовке кистей рук. Нет, Никас не прячет их, а показывает свое мастерство. Эти руки сродни элегичным пальцам портретов на полотнах нашего самого виртуозного светского портретиста Серебряного века — Савелия Сорина.

И все же — портреты, репрезентативные, парадные, светские портреты — и есть, вероятно, настоящее кредо Никаса. Порой выполненные в технике фотореализма, в обрамлении графичных мазков, работы эти — галерея лиц Новой России, умных и честных политиков, мудрых и тактичных руководителей, дарящих народу все свое духовное богатство. В этих камерных работах так много характерного, что некоторые из них, уверен, вскоре будут даже репродуцированы на российских почтовых марках, если этого еще пока никто не сделал.

Среди парадных заказных портретов такие шедевры этого жанра, как портрет президента Путина, портрет мэра Москвы Лужкова, портрет президента Турции Сулеймана Демиреля, портрет президента Азербайджана Гейдара Алиева и некоторые другие. В очевидном сходстве с моделями есть что-то от стилистической выписанности портретов Зинаиды Серебряковой; в композиционном построении, креслах, драпировках и книгах — парадность полотен Помпео Батони, а в тающих вдали архитектурных пейзажах — дань нашему времени переоценки ценностей и грандиозной работы по восстановлению утраченных архитектурных символов. И пусть восстановление величественного Храма

Христа Спасителя будет во веки веков ассоциироваться с именем мэра, новые вехи еще надлежит построить — на нашем еще веку Москву обязательно украсят великолепные Красные Ворота архитектора Ухтомского и Сухарева башня и Страстной монастырь «со стаей галок на крестах». И все это когда-то тоже станет фоном парадных портретов прозорливых политиков, которые напишет в будущем Никас Сафронов. Его серия политического портрета — своеобразная антология управления Россией на рубеже двух тысячелетий. Художник нередко обращается и к теме рыцарства: тут и латы генерала Лебеда, тут и кольчуга президента Горбачева, друга художника и его опоры в годы перестройки, периода, когда о Никасе серьезно заговорили.

И в старину, и теперь парадные и «придворные» живописцы часто работали по наброскам и зарисовкам. Сегодня фото- и видеоматериалы стали новым подспорьем художникам, и этому не стоит удивляться. Конечно, заказчики требуют не только портретного сходства но и некоторого приукрашивания, но, позвольте, не чувствуем ли мы того же на полотнах Бронзино и Аллори, Натъе и Лампи-старшего?

Иное дело камерный портрет, полный трепетного отношения к модели. Его мы видим на портретах звезд отечественной богемы или шоу-бизнеса и их иностранных коллег, уже обремененных лаврами всемирной славы. Таков портрет актера Кирилла Лаврова, Татьяны Васильевой, кинодраматурга Виктора Мережко, кинорежиссера Эльдара Рязанова, художника Зураба Церетели.

Иными глядят на нас звезды мирового шоу-бизнеса, получившие в подарок от художника их замечательные

портреты во время их гастрольных визитов в Россию. Список этих персонажей внушительен и впечатляющ. Тут и Элтон Джон, и Тина Тернер, и Стинг, Софи Лорен, Джек Николсон, Монсеррат Кабалье, Мик Джаггер, Дэвид Боуи, Жан-Поль Бельмондо, Хулио Иглесиас, Анни Жирардо. Список можно дополнять, и время сделает его еще более солидным. В большинстве своем работы эти улетели в частные резиденции звезд и заняли достойное место в их художественных собраниях. Никас и его герои — это тема огромной фотолетописи, в которой мастер, всегда красивый, обладающий евангельской внешностью, стоит рядом со своими героями. Эта среда «богатых и знаменитых» и есть питательная почва, на которой возшло дарование Никаса, оценить которое в полной мере поможет лишь время.

Как же оценен талант Никаса Сафронова современниками? В стране, где были уничтожены почти все собственные титулованные дворяне с 1000-летними историями рода, появилась острая нужда в титулах. В 1995 году Российское дворянское общество пожаловало художнику титул графа, а два года спустя — и князя. Сафронов стал почетным гражданином города Ульяновска, в котором он родился 8 апреля 1956 года. Там же выпускают водку «Сафронов» и пиво «Никас». Он также стал почетным гражданином Баку, где он писал портреты президента и его приближенных. Там же ему был пожалован особняк под мастерскую. Он — почетный гражданин Саратова, где его также ценят власти. В Москве мэр города помог ему с приобретением квартиры, мастер награжден международным орденом святого Станислава, святого Константина Великого и святой Анны II степени.

Легенды балета



НИНА КИРСАНОВА

Еще в 1980-е годы в Белграде жила прекрасная балерина, «памятник русской балетной школе», бесподобная Нина Кирсанова. Этот факт казался мне тогда парадоксальным.

Помню, с каким волнением набирал ее номер. Она у телефона. Нет, она совсем не забыла русский язык, хотя проведенные за пределами России последние шестьдесят пять лет не прошли даром. Нина Кирсанова свободно говорит по-сербски, по-английски, по-французски, по-немецки. Не забудет никогда годы в московской Немецкой гимназии Петра и Павла, где она училась.

После недолгих объяснений, кто я и где я, мы назначили свидание у нее дома на улице Синемилошевич. Надо сказать, что имя Нины Кирсановой окружено было в Белграде неким ореолом таинственной славы. Чего только мне не пришлось о ней наслушаться в югославской столице: Ниночка Кирсанова – первая балерина-археолог, еще совсем недавно она ездила на раскопки в Египет. Ниночка Кирсанова – кинозвезда, еще совсем недавно она снималась в большой роли в югославской картине «Что-то между», где играла роль экзотической хиромантки. Ниночка Кирсанова фантастическая рассказчица, еще совсем недавно она выступила по белградскому телевидению и сразила всех: необычайно светлым умом для своих преклонных лет; самим фактом, что Ниночка, как ее все называют, танцевала вместе с великой Анной Павловой; своим необычным маникюром, тяжелыми кольцами и гастрольными сундуками с надписью НИНА КИРСАНОВА. БАЛЕТ АННЫ ПАВЛОВОЙ. Их Нина Кирсанова позволила использовать в качестве декорации для той телевизионной передачи.

Возраст Ниночки Кирсановой в представлении театральных белградцев тает в тумане черногорского пейзажа. Одна белградская театральная художница сообщила мне, что их любимой Ниночке должно быть уже двести, а может быть и миллион лет... С такими представлениями в голове я отправился к легендарной Кирсановой.

Квартира Нины Кирсановой находилась в тихом патриархальном дворике с кошками, цветами, чулками и старушками. Дверь в бельэтаже оказалась от-

крыта, и на пороге меня встретила легенда балета. Все вдруг стало на свои места. Вымыслы, рассказы отдельно, удивительная жизнь отдельно. Некоторых пугали Ниночкины красные ногти, Ниночкины рыжие волосы, Ниночкин строптивый характер примы-балерины. Но выдающиеся личности имеют полное право на художественные проявления, созвучные вкусам, нраву и дарованию.

Нина Васильевна Кирсанова — плод московского художественного мира. Ее дед, немец, был солистом императорского Большого театра, и его дочь и двое сыновей были с детства влюблены в балет, мечтали о сцене. И, как часто это бывает в театральных семьях, отец заявил: «Ни в коем случае!» Слишком трудно, «тернисто», да к тому же бытует мнение, что природа отдыхает на втором поколении. Тем не менее Лайза Миннелли — дочь Джуди Гарланд, кинорежиссер Ренуар — сын художника Ренуара, а Николай Бенуа — сын Александра Бенуа. Но это в сторону, вернемся в квартиру Нины Васильевны.

Судьба детей (вовсе не танцевавших) развивалась довольно трагично. Тетка Кирсановой выбросилась из окна третьего этажа их московской квартиры, но, слава Богу, осталась жива. Дядя уехал в Германию, с этим было просто тогда. Отец Нины Васильевны — Вильгельм Ваннер — поступил на работу контролером в одну английскую фирму, постоянно путешествовал за границей. Несмотря на все уговоры родителей, Нина решила танцевать, и в один из сочельников, когда отец был в Москве, будущая прима-балерина двенадцати с половиной лет решила в знак протеста

заколоться: «Я взяла нож и пырнула себя в грудь. После этого моя мать-доктор вовсе не хотела со мной разговаривать».

Но Нина Кирсанова не была бы Ниной Кирсановой, если бы своего не взяла. Случай этот произошел под Новый год, а 17 февраля Нина решила больше в немецкую гимназию не ходить. Ох уж эти гениальные дети! Делать нечего, и родители отдали дочь в балетную школу Нелидовой и Собошанской. Нина Кирсанова рассказывает: «За детей платили дорого, но учили хорошо. Уроки проходили на разных языках: в понедельник по-русски, во вторник по-немецки, в среду по-французски и так далее. Я закончила эту школу в 16 лет и поступила в музыкально-балетную школу Александра Шора. Однажды в школу пришли партнер Анны Павловой Л. Новиков и хореограф К. Голейзовский, взяли мой адрес и меня ангажировали». Еще в школе Нина Кирсанова работала с такими выдающимися русскими балетмейстерами, как Николай Легат и Александр Горский. Эти люди помогли талантливой Нине дебютировать еще в императорской России в «Опере Зимина», рядом с Большим театром. Ее первыми спектаклями там были «Кармен», «Демон» и «Вальпургиева ночь», где Кирсанова танцевала главные роли.

Во время революционного голода Нина Кирсанова в составе молодой балетной группы едет в Воронеж. В Воронеже Нина Кирсанова дебютировала в главных партиях таких прославленных балетов, как «Лебединое озеро», «Жизель», «Коппелия». Как утверждает Нина Кирсанова, Владимир Иванович Немирович-

Данченко решил использовать в постановке «Лебединого» двух балерин — ее в роли Одиллии, а Кудрявцеву для партии Одетты.

Вернувшись вскоре в Москву, Нина Кирсанова поступила солисткой в новый Театр музыкальной драмы. В те годы Нина Кирсанова танцевала в одних спектаклях с Викториной Кригер, Рейзен, Масаловой. Главными партнерами Нины Кирсановой в Москве были Лаврентий Лаврович Новиков, с которым Нина Кирсанова с огромным успехом танцевала в Московском благородном собрании номер «Юнга и капитан», затем премьер балета Дысковский и совсем юный тогда Игорь Моисеев, ставший создателем всемирно известного фольклорного ансамбля. Нина Кирсанова была современницей таких знаменитых московских прим, как Екатерина Гельцер, Александра Балашова и Вера Коралли, которую Нина Кирсанова называет «восхитительной Жизелью».

Летом 1921 года Нина Кирсанова отправилась на гастроль в Крым (что, впрочем, сделали и другие сообразительные артисты). Их маленькая труппа состояла из пианиста, пары опереточных исполнителей и мужа Нины Кирсановой, баритона Бориса Попова, который затем выступал в парижской Комической опере. Путь Нины Кирсановой пролегал через Киев — путь на Одессу был отрезан зелеными и белыми, и труппа Кирсановой в бронированном поезде отправилась за границу, во Львов, в мирную Польшу. В 1923 году Нина Кирсанова была уже примой-балериной оперы Белграда, где танцевала все главные партии классического репертуара. Югославия в 1920–1930-е годы

была чрезвычайно радушна к русской культурной эмиграции. Актеры Художественного театра Германова, Книппер, Тарасова, Крыжановская, Качалов, Массалитинов, Подгорный и Берсенев с успехом гастролеровали с пьесами Чехова в Белграде и Загребе.

Мережковский и Гиппиус были награждены сербским орденом Святого Саввы, некоторые русские писатели получали даже финансовую помощь от короля Югославии Александра I и королевы Марии. В Белграде проходили выставки русских художников-эмигрантов, в театре успешно работал декоратор Владимир Жедринский. В Белград и Загреб приезжали на гастроли Анна Павлова и Тамара Карсавина.

Кроме Нины Кирсановой в Югославии в то время успешно работали и другие московские балерины. Балетом Загребской оперы руководила тогда прима-балерина Маргарита Фоман, бывшая солистка Большого театра, танцевавшая с Мордкиным, Тихомировым и Нижинским. Другой коллегой Нины Кирсановой была выдающаяся русская классическая балерина и одна из основательниц югославской балетной школы Елена Полякова, скончавшаяся в Чили.

По личному приглашению Анны Павловой Нина Кирсанова была с 1926 по 1931 год солисткой ее труппы и объездила с ней полмира. Вот что рассказала мне об этом Нина Кирсанова: «Павловой сопутствовал успех всегда. Успех в жизни и на сцене. Гениальность Павловой была неоспорима: достаточно ей было 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. Я танцевала вместе с Павловой в Австралии, в Бирме, в Африке, во всей Европе. Нигде и никогда за свою долгую жизнь я не встречала балерину, сравнимую с Анной Павловой».

Турецкий кофе остыл, я почти не обращаю внимания на назойливого котенка Нины Кирсановой, только что задушившего у ее ног птенца. Мы фотографируемся, перед уходом я показываю Нине Кирсановой мои рисунки костюмов для балета «Идиот», который Валерий Панов готовил тогда вместе со мной в Опере Анкары. Нина Кирсанова выбирает один, русскую кормилицу, хвалит и подписывает мне его на память.



ИГОРЬ ЮСКЕВИЧ

С именем Игоря Юскевича связан расцвет «Русского балета Монте-Карло» и рождение американского балетного театра как такового. Танцовщик необычайной сценической целостности, великолепно сложенный, блестящий партнер, он был одним из лучших воспитанников школы русского балета в эмиграции.

Игорь Иванович Юскевич родился 13 марта 1912 года под Киевом в семье городского головы. В 1920 году его семья эмигрировала в Югославию. Уже в отроческом возрасте Игорь обращал на себя внимание своим атлетическим телосложением. Будучи членом патриотической организации «Сокол», он много занимался спортом, выступал в цирке на трапеции и не гнушался тяжелой черной работой. Замечательные пластические способности и атлетические мышцы юного Юскевича вскоре были оценены Ксенией Грундт, русско-югославской балериной, которая в 1932 году предложила Игорю стать ее партнером. Уже через год в Париже Юскевич показался с Грундт в спектакле.

Петербургская прима Ольга Преображенская взяла Юскевича в свою знаменитую школу, откуда молодой танцовщик попал сначала в труппу Брониславы Нижинской, а затем, в 1935 году, к дягилевскому танцовщику Леону Войцеховскому. В его труппе Игорь исключительно удачно выступал в балетах «Видение розы», «Сильфиды», «Карнавал». В то время вместе с Юскевичем танцевали Блинова, Тараканова, Войцеховская, Раевская. Особенно заметными были выступления Юскевича в балетах Войцеховского «Порт-Саид» и «Заколдованная любовь». В 30-е годы Юскевич давал представления в Берлинском мюзикхолле и в «Ла Скала».

С 1936 года Игорь Юскевич гастролировал с труппой полковника де Базиля в Австралии и в Новой Зеландии. Его партнершами были Тамара Чинарова, Валентина Блинова и Елена Кирсова. Гастрольный успех Юскевича, его дар интерпретации балетных образов, привели танцовщика в одну из лучших в те годы трупп — «Русский балет Монте-Карло», куда его приняли в качестве ведущего солиста. Там Юскевич стал одним из любимейших исполнителей главных ролей в балетах Леонида Мясина. В частности, им были созданы яркие роли Офицера в «Парижском веселье», Бога в «Седьмой симфонии», Героя в «Красном и черном». Танцовщик много работал тогда с Мией Славенской и Тамарой Тумановой. С последней в 1941 году он потряс нью-йоркскую публику в дуэте «Черный лебедь». Особенно значительно раскрылся талант артиста в партиях классического репертуара.

С 1944 по 1945 год Юскевич служил в Американском Военно-Морском флоте. После окончания службы он взошел на американскую сцену: в 1946 году его пригласили в «Американский балетный театр», где он стал партнером знаменитой кубинской балерины Алисии Алонсо. Дуэт Алонсо – Юскевич был известен по всему миру, они много гастролировали по Северной и Южной Америке. Выступление Алисии Алонсо и Игоря Юскевича в балете «Жизель» один из критиков сравнивал с исполнением партии Лючии Марией Каллас. «Это была лучшая “Жизель” из всех ранее поставленных», – писал критик. Именно этот романтический балет стал символом высокого искусства прославленного танцовщика.

Вместе с Алонсо Юскевич участвовал в создании кубинского балета. Известный балетный критик Ирен Лидова, видевшая Алонсо и Юскевича в Венесуэле в 1950 году, отмечает необычайно высокий уровень их танца, элегичность дуэта и блестящее партнерство танцовщика. Юскевич был настоящим героем сцены – мужественным и элегантным одновременно. В 1950-е годы он выступал также в балетах «Трамвай “Желание”», «Темы и вариации», «Ромео и Джульетта», «Елена Троянская» и многих других. В эти годы он много работает с Джорджем Баланчиным. В 1955 году Юскевич вернулся в Американский балетный театр уже не только танцовщиком, но и в качестве художественного консультанта. Лучшими его достижениями стали выступления с Ириной Боровской в балетах «Дама и Единорог» и «Арлекинада» (постановки Бориса Романова). В это время он много гастролировал

в США. Юскевич вспоминал: «Русский балет помог тысячам зрителей в Америке развить интерес к искусству. Интерес, необходимый для создания искусства любой формы». И все же до конца своих дней Юскевич оставался поборником драматургического начала в балете, всегда предпочитая его абстрактному.

В 1963 году он выступил на сцене «Метрополитен-Опера» в спектакле «Адриана Лекуврёр». Покинув сцену, Юскевич много времени уделял преподаванию танца. В этом ему помогала его балетная семья: жена — Анна Скарпа (Скарпова) и дочь Мария. Они также воссоставляли старые балеты во многих американских театрах.



ГАЛИНА ПАНОВА

Галина Панова, урожденная Рагозина, происходит из старинного дворянского рода, восходящего к XVI веку. Иван Степанович-Рагозин был воеводой в Ливнах в 1627 году, а Федор и Кузьма Рагозины были дьяконами у Патриарха Филарета Никитича. До революции род Рагозиных значился в родословных книгах Тверской, Владимирской, Воронежской, Московской, Орловской, Рязанской, Саратовской, Тамбовской, Тульской, Калужской и Курской губерний.

Вот что поведала мне балерина в 1989 году:

Я родилась в Архангельске. Мой отец был советским офицером. Он познакомился с моей мамой, урожденной Королевой, в Берлине в 1945 году. Я начала собирать фотографии балерин, когда была совсем маленькой. Меня даже и называли Галиной в честь знаменитой Галины Улановой. Моя мать в молодости училась драматическому искусству, а папа очень хорошо рисовал, был художником-любителем. Но папе и маме было только по 16 лет, когда началась Вторая мировая война. В то время в России никто не мог продолжать художественного образова-

ния. Но в семье любовь к искусству поддерживалась. И то, что моя сестра стала театральным декоратором, а я — балериной, безусловно, случилось благодаря нашим родителям.

Так как мой отец был в армии, семья постоянно разъезжала, меняя города. Моя сестра даже родилась в Берлине, а вот я на Севере. Мы почти каждый год меняли место. Однажды так мы попали в Вологду. Мне было семь лет, когда какой-то бродячий цирк хотел забрать меня, предложив крутиться под куполом. В то время я уже начала заниматься в танцевальных кружках. Когда мы были в Череповце, к моей маме пришел старый балетный педагог Императорской петербургской школы, сосланный туда при Сталине на поселение, и сказал, что мне надо серьезно учиться. Меня хотели отправить в Ленинград, в школу Вагановой, но в связи с моим воспалением легких доктора мне рекомендовали сухой холодный климат.

К счастью, получилось так, что меня приняли сразу в две балетные школы: Пермскую и Ленинградскую. Долго моя мать, медсестра, волновалась и не могла решить. Выручила моя бабушка, Мария Васильевна Рагозина, жившая в Пермской области. Так я попала в Пермь, в балетный интернат.

После шести лет обучения в этой школе меня опять хотели перевезти в Ленинград, но я уже так привыкла и к учителям, и к подругам, что не уехала. Моими педагогами в Перми была знаменитая балерина Петербургской школы Е.Н. Гейденрейх, бывшая жена Чабукиани Галина Кузнецова, и позднее я попала в класс Людмилы Павловны Сахаровой. Мой первый школьный спектакль — «Щелкунчик» — я станцевала в 15 лет. А до этого нас, учениц, выводили на сцену в спектаклях «Пер Гюнт», «Русалочка», «Пиковая дама» и, конечно, в роли амурчиков в сцене сна балета «Дон Кихот». Каждый год мы как участники этих спектаклей ездили в Москву. Часто танцевали «Рубины» из вариации «Драгоценные камни» балета «Конек-Горбунок». В 16 лет я станцевала «Коппелию», а в 17 лет мне уже в театре

дали танцевать балет «Легенда о любви». Меня ввели на эту роль в связи с болезнью основной исполнительницы, и вот, еще не закончив школы, я стала солисткой в театре.

Выпускавший меня педагог Л.П. Сахарова воспитала и других известных балерин — Надежду Павлову, Ольгу Ченчикову, Любовь Кунакову и многих танцовщиц в Перми. Среди моих первых партнеров был Анатолий Григорьев, моего же выпуска. Ныне он живет в Лондоне и ведет класс в Королевской балетной школе при «Ковент-Гарден».

В мой выпускной год я готовила па-де-де из «Дон Кихота» и «Корсара». Тогда же в Пермь приехал из Ленинграда С.С. Каплан и, увидев меня, рекомендовал на Международный конкурс в Варну, чтобы я выступила там с Мишей Барышниковым. И Суламифь Мессерер меня тоже в Перми заметила. Я до сих пор у нее беру уроки, когда в Лондон прилетаю. Она же рекомендовала меня в Москву, в труппу Большого театра. Поэтому Галина Сергеевна Уланова и взяла меня заниматься в Москву, целый год готовила меня на конкурс.

Так и получилось, что с Барышниковым я на конкурс в Варну не поехала, а поехала с сильным и опытным армянским танцовщиком Геленом Галстяном, который был меня старше на десять лет. Г.С. Уланова, безусловно, меня и открыла. В Варне она была председателем жюри, а другими судьями были Лиан Дейде от Франции, Алисия Алонсо от Кубы, Роберт Джоффри от США. К этому конкурсу меня готовила Наталья Комкова, а стиль показывали звезды старшего поколения, Владимир Васильев и Екатерина Максимова. На конкурсе в Варне я получила Золотую медаль.

Затем, по возвращении в Москву, меня даже назначили танцевать «Спящую красавицу» в Большом. Тогда я и познакомилась с моим будущим мужем и партнером на долгие годы Валерием Пановым. Однажды в Москве я танцевала во Дворце Съездов на вечере звезд балета, где участвовала Майя

Плисецкая. После спектакля она прислала мне свой букет цветов из уборной с записочкой: «У Вас большое будущее. У нас в Большом так не танцуют. Плисецкая». Ей видимо понравилась свобода моего танца, чистота балетной техники.

Думала ли я тогда, что мне вновь случится выступить с Майей Плисецкой в одном гала-концерте? А случилось это в Лондоне, несколько месяцев назад, в гала к столетию Нижинского после 16 лет моей жизни на Западе...

А тогда в России я начала много танцевать и гастролировать. Мне давали спектакли в Перми, Баку, редко в Большом. Однажды в Архангельске раздается звонок, и Валерий Панов по телефону мне делает предложение. Я, честно, опешила. С ним, правда, я уже танцевала «Дон Кихот» в Ленинграде. Я вылетела в Ленинград, где узнала, что принята в труппу огромного, бывшего Мариинского театра. С этого момента я танцевала на знаменитой сцене и вскоре вышла замуж за Валерия Панова. А через четыре месяца меня уже отправили на гастроли в Японию, где я танцевала па-де-де из «Жизели» с Мишей Барышниковым и па-де-труа вместе с Семенякой и Тереховой. Я много работала, брала классы. Времени не теряла. На зависть времени нет. В нашей профессии это потеря времени. Для меня самым главным в жизни были репетиции, затем успеть сходить в музей и собрать книги для моей библиотеки, а вот на разговоры времени не оставалось.

В Кировском театре мне дали танцевать «Спящую» с Олегом Соколовым, «Дон Кихот» с Валерием Пановым, даже «Лебединое» с Хансом Майстером успела станцевать. Как раз в это лето 1970 года Наталья Макарова не вернулась из гастролей в Лондоне. Танцевать ее роли было некому, и Наташины костюмы пришлось мне как раз впору. Сначала у меня был контракт корифейки, а в связи с утратой Макаровой мне достались многие ее вечера, и я стала солисткой Кировского балета. В то время мы с Пановым отрепетировали балет «Медный

всадник», а затем начали готовить новый балет «Сотворение мира» вместе с Барышниковым, Пановым, Колпаковой и Соловьевым. Я тогда была в третьем составе — в роли Чертовки. Как это часто бывает в театре, ближе к спектаклю первый состав заболел, второй состав растолстел, и я станцевала все премьеры. Состав этого спектакля был уникальным: Соловьев танцевал Бога, Панов — Черта, я — Чертовку, Барышников — Адама, а Колпакова — Еву. Кроме Колпаковой, с Кировским балетом из этого состава не остался никто. Барышников и мы оказались за границей, Соловьев вскоре покончил с собой.

Затем мой муж в театре стал репетировать «Гамлета», началось это еще при Макаровой, но танцевала впоследствии с ним Сизова. А я продолжала выходить с Барышниковым в «Жизели» в крестьянском па-де-де, и в «Лебедином озере» в па-де-труа первого акта.

Но все это в России для меня быстро кончилось. Мой муж решил подать заявление о выезде за границу.

Это был уникальный поступок в истории советского балета. Известно, что многие солисты Кировского балета попали на Запад. В 1961 году в Париже остался Рудольф Нуриев, в Лондоне — Наталья Макарова. Позднее в Канаде остался Михаил Барышников. Но на официальный выезд из СССР никто из них не подавал. Мы, Пановы, были первыми. Затем уже уехала в Америку к мужу сильная балерина Калерия Федичева. Уехали за границу артисты Кировского балета Людмила Лопухова, Александр Лифшиц, Александр Минц и Елена Чернышева, ставшая сегодня директором балета Венской оперы. Да и Большой театр многих потерял — первой, еще в 1945 году, в Лондон уехала Виолетта Элвин-Проخورова, ставшая примой «Ковент-Гарден», гораздо позднее в Японии остались Суламифь Мессерер и ее сын Михаил, в Америке — Александр Годунов, в Италии — Владимир Деревянко, в Америке же — чета Козловых. За границей танцуют Андрис Лиєпа, Галина

Александрова, Андрей Устинов, Алла Щербинина. Даже прославленные звезды Большого — Майя Плисецкая — ныне директор Испанского балета, а Владимир Васильев и Екатерина Максимова, повинувшись суровому диктату Григоровича, вынуждены гастролировать в Америке.

Когда в 1972 году мой муж подал заявление об отъезде, меня немедленно вызвали в обком партии и грозно заявили: «Немедленно разводитесь. Такую балерину, как вы, русскую к тому же, мы не выпустим». Я отказалась и меня сразу же перевели из солисток в кордебалет, а затем после позорного собрания труппы нас и уволили. Более двух лет мы ждали визы, как манны небесной, а пока жили в Ленинграде, без работы, без балетных классов, без педагогов, без денег, без спектаклей, без сцены и успеха... Травила нас советская власть как умела, затевали драки, скандалы, Валерия моего даже посадили в тюрьму, под арест, он начал голодовку. Все это было так страшно, ненужно и далеко от балета. К счастью, о нас знали и много писали на Западе. Общественность США, Англии и Израиля оказала нам огромную моральную и материальную помощь. За нас просили, требовали, писали петиции. Американский балет Джоффри отказался из-за нас от тура по СССР. На улице в Нью-Йорке справляли публично день рождения Панова. Лоуренс Оливье и Антон Долин стояли с плакатами в нашу защиту перед советским посольством в Лондоне. За нас просили Жан-Луи Барро, Марсель Марсо, Барбара Стрейзанд и многие другие знаменитые артисты всего мира. Ведь артисты — свободные художники. Не путешествовать, не видеть мира сегодня невозможно. Увиденное и пережитое я переношу на сцену.

После петиции английского премьер-министра Уилсона в конце концов Валерию Панову и мне выдали визу на выезд, и так с двенадцатью чемоданами мы прибыли в Израиль.

Мы начали танцевать сразу, несмотря на двухлетний перерыв. Ведь к этому мы и стремились — танцевать на свободе.

Книга воспоминаний моего мужа так и называется: «Танцевать». Сегодня ее перевели на английский, голландский и немецкий. Наша первая танцевальная программа, которую мы показали на Западе, состояла из па-де-де балетов «Щелкунчик», «Арлекинад», «Барышня и хулиган», «Дон Кихот», «Петрушка». Эту программу в сопровождении оркестра мы показали в Филадельфии, Нью-Йорке, Сан-Франциско и на огромном туре в десятках городов Америки. Когда Валерий Панов повредил ногу, моими партнерами были знаменитые танцовщики Фернандо Бухонес и Пауло Бертолуччи. Мы долго гастролировали в Канаде и Иране, Австралии и Мексике, Новой Зеландии и Монте-Карло.

В 1977 году нас пригласили на длительный контракт в Западный Берлин, где Панову предложили поставить балет «Золушка». Безусловно, серьезным творчеством мы обязаны Берлину. Это было нашим вторым рождением. С тех пор идут на Берлинской сцене балеты Валерия Панова. Там, кроме «Золушки», он поставил «Весну священную», «Войну и мир» и свой прославленный балет по роману Ф.М. Достоевского «Идиот». Кроме Берлина, мы много работали, ставили и танцевали в Вене, Цюрихе, Стокгольме, Осло, Хельсинки.

Легендарная Бригитт Кюльберг, шведский хореограф, пригласила меня танцевать в ее популярном балете «Мисс Жюли», который я исполняла во время американских гастролей с неповторимым Рудольфом Нуриевым. Кюльберг развила во мне новую драматическую балерину, и по ее просьбе я снялась во многих шведских балетных фильмах. Там же я выступала в фильме-балете шведской группы «АББА», на меня был поставлен балет «Пульчинелла». Мой муж ставил в то время «Гамлета» в Королевском норвежском балете, а меня затем пригласили в Лондон, где в труппе «Фестивал балле» я станцевала и «Лебединое», и «Жизель».

Будучи как-то в Вене, я получила телеграмму из Нью-Йорка с предложением попробовать на роль Веры Барановой

в мюзикле «На ваших пуантах». В роли этой дебютировала Наталья Макарова, а я переняла роль и даже ее костюмы, которые и в Кировском мне были впору. Осуществилась мечта, и я стала звездой на Бродвее и в лондонском Уэст-Энде. В мюзикле «На ваших пуантах» я танцевала и играла почти каждый вечер на протяжении полутора лет, и после моего ухода роль передали Лесли Карен.

Я имела также счастливую возможность танцевать вместе с Рудольфом Нуриевым — в Лондоне в «Щелкунчике», в «Спящей красавице» и в Берлине, в «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке и в Вашингтоне в балете Валерия Панова «Идиот», где Р. Нуриев танцевал роль князя Мышкина, а я — Аглаи.

Роль Веры Барановой — это мечта для русской балерины. Джордж Баланчин ставил этот мюзикл более 50 лет назад, и тогда эту роль исполняли балерины Вера Зорина и Тамара Гева. Существует даже прекрасный фильм «На ваших пуантах» с участием Веры Зориной.

К сожалению, о существовании подобного балетного мюзикла на русскую тему публика в России пока что не подозревает. Я репетировала эту роль каждый день, брала уроки пения, драматический класс. В этом мюзикле я даже с группой напевала известную песенку «Маленький отель» — лидирующую мелодию спектакля. Текст репетировал со мной Джордж Аббот. Что еще? Мюзикл этот — забавная романтическая история из жизни Русской балетной компании в Америке, которая меняет свой стиль от фокинско-экзотического к современно-американскому. В нем я танцевала и на каблуках, и на пальцах, в сцене из балета «Зенобия». Я не пропустила ни одного спектакля, никогда не болела. Люблю эту роль и буду ее играть теперь в Швейцарии.

После Бродвее я очутилась на три года в Бельгии, где мой муж был директором Королевского Балета Фландрии, а я — примой-балериной. Там мы много работали с танцовщиками

братьями Ван Каувенбергами, с которыми нас связывает давняя творческая дружба. В Бельгии мы возобновили «Идиота», «Золушку», «Три сестры». Поставили балеты «Ромео и Джульетта» и «Весна священная», последний, кстати, был признан американскими критиками лучшей хореографией года. Там я танцевала с замечательным бельгийским танцовщиком Куном Онзей номер на песни Жака Бреля. Репертуар в Бельгии был солидным, и труппа включала многих медалистов балетных конкурсов и звезд английского национального балета.

И еще о моих педагогах и репетиторах на Западе. Мне удалось тут работать с Иветт Шовире, Александрой Даниловой, Алисией Вронской, Николаем и Светланой Березовыми, Андре Проковским, Мэрл Парк, Гилен Тесмар, Андреем Кромаревским, Евгением Поляковым, Натальей Красовской, да всех не назвать.

После рождения нашего сына Матвея я вернулась на сцену и надела пуанты. Танцевала теперь во Франции, Техасе, Италии, Англии, Португалии, Швейцарии и Германии. Моими новыми партнерами стали Кирилл Атанасов, Владимир Деревянко, Эрик Вю-Ан, Рафаэлле Паганини.

Недавно я дебютировала на престижном итальянском балетном фестивале в Сполетто.

Итальянское телевидение сняло Эрика Вю-Ана и меня в «Корсаре», там же я участвовала в телевизионной программе «Перестройка». Я до сих пор танцую в Берлине, недавно там я танцевала «Жизель» с Питером Шауфусом.

С нового года я, видимо, перееду жить с ребенком и мужем в Швейцарию ввиду нового длительного контракта. А что будет дальше? Балет, несомненно. Я к тому же и коллекционер, собрала редкую коллекцию балетных русских открыток начала нынешнего века. А пока — классы и спектакли. На моих пуантах.



НИНА ТИХОНОВА

Уехав из России много лет назад, она вернулась сюда как автор интересных, имевших большой успех у читателей воспоминаний, названных ею «Девушка в синем», и любители балета ждали продолжения литературных встреч с нею. Но в начале 1995 года Нина Александровна Тихонова скончалась в своей парижской квартире на рю д'Университе на руках своей верной ученицы Катрин Имер, лишь полтора месяца не дожив до своего 85-летия.

Нина Тихонова принадлежала к той, почти уже совсем нас покинувшей, плеяде воспитанных в эмиграции балерин, жизнь и сердце свое отдавших покорившему их с детства искусству русского балета.

Думая о ней, невольно вспоминаешь ту романтическую эпоху, великих творцов отечественного балета, навеки исчезнувшие труппы, в которых Нине довелось танцевать. Извилистая дорога ее неординарной судьбы была мастерски описана балериной в книге воспоминаний — «Девушка в синем», опубликованной сперва в Лозанне, а затем и в Москве.

Нина Александровна Тихонова родилась в Петербурге 23 февраля 1910 года, в семье известного издателя, фигуры крупной, даже на фоне блистательного Серебряного века. С детства окруженная любовью и лаской Максима Горького, друга семьи, Нина жила в среде больших творцов той эпохи. В доме Тихоновых бывали Шаляпин, Чуковский, Бенуа, Ходасевич, Замятин, Гржебин... Нина стала учиться балету в Берлине у Евгении Эдуардовой, известной характерной танцовщицы Императорского Мариинского балета, открывшей в столице Германии школу. Находясь под впечатлением спектаклей созданного в Берлине «Русского романтического театра», где ее восхищало искусство петербургских артистов Елены Смирновой, Анатолия Обухова, Бориса Романова, Нина все больше укреплялась в желании стать профессиональной танцовщицей. Познакомившись в Берлине с примой Мариинского театра Ольгой Преображенской, Нина вскоре стала брать уроки и у нее.

Дебютировав с Анатолием Обуховым в турне по Италии и Германии, Нина затем танцевала в различных труппах эмиграции, в том числе Иды Рубинштейн и Алисы Вронской. Важной вехой в карьере Нины Тихоновой стала ее работа с сестрой великого Нижинского — Брониславой. С успехом балерина исполнила главную роль в балете Нижинской «Лани». Тихонова была также солисткой в Русской опере Марии Кузнецовой на Елисейских полях, работала рядом с московской примой Александрой Балашовой и выдающимся хореографом Михаилом Фокиным.

В 1930-е годы Тихонова была ангажирована в труппу балета Монте-Карло, которой руководил Леонид Мясин. С кем только не встречалась Нина на своем веку! Сергей Лифарь, Георгий Баланчин, Николай Зверев, Давид Лишин...

С 1950-х годов до последних дней жизни в 1995 году Нина Тихонова с успехом преподавала в собственной школе. С ее уходом еще больше отдалилась от нас блистательная эпоха первой русской балетной эмиграции...



АЛЕКСАНДР ГОДУНОВ

Дважды имя Александра Годунова стало притчей во языцех для мировой прессы: в день его смелого побега в Америке из труппы Большого театра в августе 1979 года и в день его смерти в Голливуде в мае 1995 года. Этот великан балета прожил короткую, стремительную жизнь и на сцене, и на экране. Неоспоримая звезда советского балета эпохи «холодной войны», он был живым олицетворением светлых иллюзий и горестных разочарований художественной эмиграции.

Родившийся в 1949 году на далеком острове Сахалин, Александр Годунов получил балетное образование в столице Латвии Риге. В школьные годы он сдружился в Риге с Михаилом Барышниковым, другой яркой звездой на небосклоне нашей балетной эмиграции. Их дружески-сопернические отношения роковым образом отразились затем на американской карьере Годунова. Окончив Рижское балетное училище в 1968 году, Годунов навсегда распростился со своей детской мечтой стать инженером или военным летчиком.

Высокого роста, атлетически сложенный, русоволосый молодой танцовщик был моментально принят в Москве в Молодой классический балет, эту недолго существовавшую труппу, созданную Игорем Моисеевым под управлением бывшей примы-балерины Большого театра Суламифь Мессерер.

Три года спустя, в 1971 году, Александр Годунов был принят в прославленную труппу Большого балета, где тогда требовались высокие танцовщики-партнеры. Так почти мгновенно из артистов кордебалета Годунов выдвинулся в ряды молодых первых солистов. В те же годы он станцевал Зигфрида в «Лебедином озере», Альберта в «Жизели», Базиля в «Дон Кихоте», чем привлек внимание легендарной Майи Плисецкой, которая стала занимать танцовщика в ее балетах. С огромным успехом Годунов станцевал роль Дона Хозе в балете Альберто Алонсо «Кармен-сюита» и создал образ незабываемого Вронского в «Анне Карениной», балете, поставленном самой Плисецкой. В 1973 году танцевальный талант Александра Годунова был отмечен Золотой медалью на Московском международном конкурсе артистов балета, и в том же сезоне, лишь несколько недель спустя, Годунов дебютировал в американских гастроях Большого театра, из которых тогда благополучно возвратился в Москву.

Тем не менее впечатления от американской поездки, развал балета Большого и Кировского театров, будоражившие душу артиста побег в начале 1970-х годов из Кировского балета — Натальи Макаровой и Михаила Барышникова, — скандальная эмиграция из этой же труппы Валерия Панова и Галины Рагозиной,

а также переезд в Америку ленинградской примы-балерины Калерии Федичевой — сделали свое дело.

В августе 1979 года гастролировавший повторно в США Александр Годунов решился на первый в истории Большого балета подобный шаг и попросил политического убежища в Америке. В той же поездке в Америке осталась чета солистов Козловых. В Москве в то время ходила поговорка: театр уезжает Большим, а возвращается Малым. Эти происходившие в Нью-Йорке события особенно взволновали мировую прессу благодаря небывалому инциденту в аэропорту, когда самолет с пассажирами был задержан на много часов. Причиной этой задержки, облетевшей вмиг мировую прессу, была супруга Годунова, красавица — балерина Людмила Власова. Узнав о побеге мужа, она решила последовать за ним и вернулась в гостиницу за оставленными там драгоценностями. Но была схвачена агентами КГБ, сопровождавшими, как водится, труппу. Подвергнувшись огромному психологическому давлению со стороны советских властей, Власова вынуждена была заявить, что добровольно покидает Америку, осуждая мужа-перебежчика.

Американская страница в жизни Годунова началась радужно — он был принят несколько месяцев спустя в Американский балетный театр, которым тогда руководил Михаил Барышников. В этой прославленной труппе Годунов опять станцевал в балетах «Дон Кихот», «Жизель», «Лебединое озеро», «Темы с вариациями» и несравненно исполнял па-де-де из «Корсара». Достаточно виртуозный, красивый и высокий, Годунов производил на американской сцене хорошее впечат-

ление. Однако отношения с Барышниковым складывались непросто и привели к сильным изменениям в танцевальной карьере Годунова.

Поначалу, как вспоминают работавшие с ним тогда люди, Годунову не нравились ни утренние спектакли, которые ему поручали, ни сам их «пыльный», по выражению танцовщика, репертуар. Разногласия во взглядах на многое привели к неизбежному конфликту с Барышниковым, и в 1982 году Годунов был вынужден покинуть труппу Американского балета.

Вслед за этим танцовщик предпринял попытку гастролировать самостоятельно с группой под названием «Годунов и звезды». Он все же успел станцевать на нескольких сценах мира: в театре «Колон» в Буэнос-Айресе, в балете Асами Маки в Токио, гастролировал в Израиле.

Встреча с известной английской кинозвездой Жаклин Биссет, компаньоном которой он стал позднее, изменила его взгляды на жизнь и искусство. Голливуд стал для него реальностью, а не далекой мечтой большого танцовщика. Его выигрышная фотогеничная внешность, недюжинное актерское дарование, прекрасная фигура, казалось бы, и есть те необходимые козыри, которые при нужных связях и принесут ему успех. Но дальнейшая работа его в балете была сопряжена с рядом разочарований: не состоялись турне с примой-балериной Галиной Пановой по Америке, Годунов отказался от приглашения в 1985 году поступить первым танцовщиком в Королевский балет Фландрии, в Бельгии, которым тогда руководил Валерий Панов. Его манило кино.

Александр Годунов блестяще дебютировал в 1985 году в Голливуде в фильме «Свидетель» с Харрисоном Фордом в главной роли. Проникновенно и точно сыграл он роль немого фермера. Критика восторженно отзывалась о нем: он и вправду был хорош там. Перебравшись в Беверли-Хиллз в Голливуде и расставшись с Биссет, Годунов снялся еще в некоторых фильмах, среди них — «Тяжелая смерть». К сожалению, их успех и популярность были менее значимы. Возможно, Годунову мешал акцент, вечная проблема русских актеров в Голливуде. От этого пострадали и такие звезды, как Алла Назимова, Ольга Бакланова, Михаил Чехов. Тем не менее рано вышедший на пенсию танцовщик продолжал заниматься, брать балетные уроки в Лос-Анджелесе в балетной Академии Давида Лишина, которой руководит прима-балерина Балета полковника де Базиля Татьяна Рябушинская. В Голливуде Годунов подружился с оставшимися не так давно в США балетными танцовщиками Большого театра Аллой Ханиашвили и Виталием Артюшкиным. Он даже помогал им в работе.

В апреле 1995 года Годунов снимался в Будапеште в фильме «Зона» и впервые со времени своего побега вернулся в Ригу, где с большой радостью встретился со своей семьей: матерью, братом и племянниками.

К сожалению, Годунов пил. По возвращении в Голливуд его алкоголизм обострился. Очевидно, это и привело его к ранней смерти в возрасте 45 лет.



ВАЛЕНТИНА КАШУБА

Она скончалась в Мадриде, в госпитале «Грегуар Мараньен», 13 января 1997 года, в канун русского Нового года, немного не дожив до своего 99-летия.

Самая красивая, по мнению современников, артистка Русского балета Сергея Дягилева родилась в 1898 году в офицерской семье, владевшей роскошным усадебным домом с белыми колоннами на Украине, и увлеклась балетом в 1906 году, увидев на сцене Императорского большого театра в Москве, куда переехала жить ее семья, балет Горского «Конек-Горбунок» с участием московской примы-балерины Екатерины Гельцер.

Заметив страсть маленькой девочки к прекрасному, родители отдали ее в балетную студию. И уже в 1913 году пятнадцатилетняя Валентина Кашуба дебютировала на сцене Московского театра миниатюр в номере «Танго», модного тогда танца.

Известный певец Александр Вертинский, видевший Кашубу, называет ее в своих воспоминаниях кра-

савицей. И вправду ее внешность была на редкость выигрышной: длинные косы, закрывавшие спину, большие глаза, миловидный рот. Публике 1910-х годов такие женщины нравились. И именно благодаря внешности ее пригласили еще в России сниматься в немое кино на студию Ермольева в картине «Сашка-семинарист».

Часто выходявшая в Москве в балетных ролях Кашуба удостоилась похвалы императора Николая Второго и внимания со стороны Григория Распутина.

В 1914 году в Москву приехали Фокин и Дягилев, чтобы отобрать новых артисток для Русского балета. Очаровательная Кашуба покорила их и вместе с несколькими молодыми балеринами выехала в Париж.

Будучи у Дягилева артисткой кордебалета, она участвовала во всех постановках гремевшей по всему миру труппы — «Шахерезаде», «Петрушке», «Весне священной» и даже в «Сильфидах» Фокина, хотя и не обладала сильной пуантовой техникой.

И на Западе красота Кашубы была отмечена мировой прессой, о ней говорили, как о «перле» дягилевской труппы. Сам Дягилев относился к Кашубе с любовью, ценя не только ее красоту, но и хорошее происхождение, что, по ее словам, было не менее важно для него. С Дягилевым Кашуба ходила по музеям, учась у великого мэтра ценить настоящее искусство.

Расставшись с Дягилевым в 1919 году, она гастролировала по Южной Америке с труппой «Оперы Сальватти», куда перешли многие дягилевцы.

Вернувшись в Париж, Кашуба выступала solo и была замечена великой Анной Павловой, пригла-

сившей ее к себе. Павлова часто гастролитовала в сопровождении красивых солисток, и у нее одно время блистали Нина Кирсанова, Алиса Вронская и даже Вера Каралли. Талант Кашубы Анна Павлова ценила и называла ее «настоящей артисткой».

С балетом Павловой Кашуба отправляется на гастроли в Испанию, где ее уже знали. Там в нее влюбился король Испании Альфонсо XIII.

В самом начале 1920-х годов она с триумфом выступала в «Казино де Пари» и в «Гранд-Опера» в гала-концерте. Тогда талант экзотической танцовщицы проявился совершенно. Критики по достоинству оценили не только ее танцы, но и ее сценические костюмы — предмет неподражаемых восторгов.

И в жизни она одевалась очень ярко и необычно, восхитив Эрте, о чем он писал в своих воспоминаниях, называя «самой красивой артисткой Дягилевского балета». Свои умопомрачительные туалеты она заказывала в ателье модного Дома Пьера Питоева, иногда по эскизам великого Эрте. Кинопродюсер Ермольев, снимавший Кашубу еще в России, вновь пригласил ее в 1921 году в кинофильм «Нищенка». Болезнь помешала Валентине Кашубе продолжить карьеру в Париже. В 1926 году она переехала в Нью-Йорк, где еще в течение нескольких лет выступала в балетных постановках.

Последний раз Кашуба выступала на большой сцене 21 апреля 1929 года в постановке балета Стравинского «Свадебка», которым дирижировал Леопольд Стоковский.

Экономический кризис 1929 года заставил Кашубу вернуться в Париж, где жили ее мать и брат. Разойдясь

со своим первым мужем, она хотела открыть балетную школу, но, опасаясь конкуренции, занялась хиромантией, талант к которой сохранила до последних дней жизни.

Выйдя вторично замуж за «русского» немца, Кашуба переехала в Берлин, где порой танцевала на благотворительных концертах. В июне 1941 года она выступала в хореографии Бориса Князева «Ликующая и страдающая Россия» вместе с московской балериной Эльзой Кригер.

После окончания войны Валентина Кашуба поступила костюмершей в труппу полковника де Базиля. С этим балетом Кашуба гастролировала по Испании, где впоследствии открыла известную балетную студию.

Она жила в просторной квартире, окруженная фотографиями знаменитых артистов балета, хранила автографы Павловой, Нижинского, Тумановой, Кокто и многих других.

О своей яркой жизни Валентина Ивановна написала три тома воспоминаний «В когтях судьбы». После кончины Кашубы урна с ее прахом была захоронена на Городском кладбище в Мадриде.



ОЛЬГА МОРОЗОВА

В балетной истории сотни имен. Одни произносишь с восхищением, другие с нежностью, третьи — с грустью. Думая об Ольге Морозовой, невольно отдаешь дань не только ее таланту, но и вспоминаешь ее покойного мужа, хранителя традиции русской оперы и балета за границей, — Василия Григорьевича Воскресенского, больше известного почитателям балета под именем полковника де Базиля.

Балет полковника де Базиля еще двадцать лет после смерти великого Дягилева продолжал замечательные традиции настоящего русского балета. Будучи одним из директоров «Русской оперы Елисейских Полей» (Цербазон), а затем и директором балета, де Базиль собрал у себя лучшие силы русской артистической эмиграции, в том числе исключительно одаренных певцов и блестящих балерин, воспитанных прекрасными педагогами императорского балета России. Среди них была и его жена — Ольга Морозова-де Базиль.

Ольга Александровна Морозова родилась 19 августа 1914 года в городе Ханькоу, в Китае, где у ее отца были чайные плантации. С детских лет у Ольги (так же как у старшей сестры Нины) обнаружили балетные способности. Впоследствии из переполненного русскими беженцами Китая отец Ольги, Александр Вершинин, перевез всю семью в Париж — балетную столицу той эпохи. Мама отвела Нину и Ольгу в школу непревзойденного петербургского балетного педагога Ольги Осиповны Преображенской, у которой в те годы учились совсем юные Тамара Туманова и Ирина Баронова. Чтобы не путать на сцене имена будущих балерин, старшая сестра Нина оставила фамилию отца Вершинина, а младшая Ольга взяла фамилию матери — Морозова.

Как впоследствии довелось мне услышать от самой Ольги Морозовой, на уроках О.О. Преображенская была очень строгой и порой даже покрикивала на них. Кроме уроков у Преображенской, Ольга начала заниматься у другой петербургской прима — Любви Николаевны Егоровой (в замужестве княгини Трубецкой).

Впоследствии в Нью-Йорке Ольга занималась в классе у балерины Большого театра Елизаветы Андерсон, танцевавшей в 1917 году в Москве «Аврору» и поставившей в 1929 году на сцене театра «Метрополитен» «Свадебку» Стравинского. Ольга Морозова с благодарностью вспоминала уроки у Е. Андерсон, которая очень помогла молодой балерине.

В 1932 году после просмотра класса юных танцовщиц Василий Григорьевич Воскресенский, который вместе с Рене Блюмом был директором только от-

крывшегося «Русского балета Монте-Карло», пригласил в труппу лучших русских молодых балерин.

В Монте-Карло восемнадцатилетняя Ольга Морозова начала репетиции с Джорджем Баланчиным, вскоре, правда, уехавшим в Лондон и открывшим там знаменитый театр балета «1993». Несмотря на все ее слезы и просьбы, Воскресенский-де Базиль не отпустил Ольгу в Лондон.

А затем начались гастрольные туры с балетом Монте-Карло: сначала по Европе — в Бельгии, Голландии, Швейцарии, Англии и Испании, а с 1934 года — бесконечные туры по Северной, а затем и Южной Америке. Вряд ли в истории балета найдется подобная труппа, которой приходилось бы давать в год от 280 до 350 спектаклей. В труппе де Базиля танцевали почти каждый вечер и почти всегда репетировали новые спектакли, выпуская в год по четыре-пять премьер. Во время гастролей солисты балетной труппы почти постоянно жили в поездах, кочуя из города в город. Великой заслугой труппы полковника де Базиля было то, что она не только сохранила и донесла до наших дней множество балетов дягилевского репертуара, но и чрезвычайно развила его, приглашая лучших хореографов своего времени: Фокина и Баланчина, Мясина и Нижинскую, Лишина и Лифаря.

К этому впечатляющему списку следует прибавить и лучших художников эпохи, которые создавали декорации и костюмы к постановкам труппы де Базиля, — это Миро и Дерен, Берар и Дюфи, Руо и Битон, Коровин и Бенуа, Гончарова и Анненков. В труппе де Базиля сохранились также декорации и костюмы

работы Леона Бакста, остававшиеся от дягилевских сезонов.

Двадцать девятого мая 1938 года в русской церкви Ниццы двадцатичетырехлетняя Ольга Морозова обвенчалась с Василием Григорьевичем Воскресенским, пятидесятилетним бывшим казачьим офицером.

Энергичный и деловой, он был одновременно художественно одаренной натурой.

В предвоенные годы труппа де Базиля много гастролировала в Австралии и Новой Зеландии, и везде гастрологи производили ошеломляющее впечатление, пленяя зрителей не только качеством постановок и оформления, но и высоким профессиональным мастерством исполнителей. Александра Данилова, Любовь Чернышева, Тамара Туманова, Ирина Баронова, Татьяна Рябушинская, Тамара Григорьева, Татьяна Лескова, Леонид Мясин, Давид Лишин, Сергей Лифарь — все они в разное время танцевали с балетом де Базиля.

Перед самым началом Второй мировой войны Морозова и де Базиль подолгу жили в местечке Соспель на франко-итальянской границе. Спасаясь от войны, вся театральная компания вместе с ведущими звездами — Тумановой, Рябушинской, Немчиновой и Лифарем — в 1940 году вновь отправилась в Австралию (в Сидней и Мельбурн). Тогда же сестра Ольги, Нина Вершинина, живущая сейчас в Рио-де-Жанейро, начала ставить для труппы свои новые спектакли.

Затем труппа отбыла в США, где гастролировала более чем в 80 городах, в Калифорнии и Флориде.

С 1942 по 1946 год труппа Русского балета полковника де Базиля гастролировала в Латинской Америке, где дала около тысячи спектаклей.

Куба, Мексика, Бразилия, Уругвай, Аргентина, Чили, Перу, Эквадор, Колумбия, Боливия, Венесуэла, Панама, Коста-Рика, Сальвадор и Гондурас — вот страны, покоренные талантом русских танцовщиков в тот период. В Буэнос-Айресе, к примеру, из-за исключительного успеха в театре «Колон», труппа давала по два спектакля в день с часовым перерывом.

В Южной Америке Ольгу Морозову ввели на роль Шемаханской царицы в балет Михаила Фокина «Золотой петушок» (исполнявшуюся ранее Ириной Бароновой). Ольга репетировала свой номер с двумя полными стаканами воды, которые надо было удерживать в равновесии, танцуя на пальцах и при этом поиндийски изгибая руки.

В марте 1947 года труппа полковника де Базиля начала выступать на сцене «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, а затем отправилась на гастроли в Лондон, где на сцене знаменитого Ковент-Гардена они уже гастролировали с большим успехом в 1934–1939 годах.

Известный британский балетный критик Арнольд Хаскелл писал в 1947 году: «Ольга Морозова неожиданно по-новому раскрылась в превосходно поставленной “Жар-птице” М. Фокина».

Двадцать седьмого июня 1951 года в Париже от сердечного приступа скончался Василий Григорьевич Воскресенский. На его отпевании в храме Св. Александра Невского на рю Дарю присутствовали Кшесинская, Кохно, Туманова, Рябушинская, Лифарь, Ли-

шин, супруги Григорьевы, Докудовский, Строганова и многие-многие другие.

После внезапной кончины мужа Ольга Морозова стала исполнительным директором Русского балета. Георгий Кирста попытался возобновить работу труппы.

Первого октября 1951 года под новым названием «Универсальный балет» компания начала гастроли в Уимблдоне, в Англии. Но прежнего успеха уже не было. Разорившись, труппа полностью прекратила свое существование в 1952 году.

С согласия Ольги Морозовой, Антон Диамантиди взял в руки управление делами по особенно ценному наследию де Базиля, ведь у него была уникальная коллекция оригинальных костюмов и декораций, выполненных по эскизам Леона Бакста, Натальи Гончаровой, Александра Бенуа, Сесилия Битона, Сони Делоне, Оливье Месселя, Джорджо де Кирико и многих других.

Получив подпись Ольги Морозовой на управление наследством, Диамантиди продал на аукционе «Сотбис» в июне 1968 года часть имущества, не дав Морозовой даже части вырученного и оставив ее без средств к существованию. Затем последовали еще две огромные распродажи — в декабре 1969-го и в марте 1973 года. Ольга Морозова даже не была извещена о ликвидации имущества де Базиля, хранившегося в это время в амбарах в Монрее под Парижем.

Тем временем Ольга Морозова зарабатывала балетными уроками и доживала свой век в семнадцатом районе Парижа возле площади Клиши в маленьком ветхом домике. Бывало, часами она просиживала в кафе «Пти-Пусе» на площади Клиши, где я с ней

встречался. Стройная, элегантная, моложавая, скромная и застенчивая, она была беззаветно предана памяти де Базиля. Она также ни за что не соглашалась оставить свои двенадцать кошек и переехать к сестре в Рио-де-Жанейро. И все-таки последние годы жизни ей пришлось провести в русском доме для престарелых в Шелле, под Парижем, где после тяжелой мучительной болезни, парализованная, она скончалась 9 октября 1993 года.

Ольга Морозова-де Базиль нашла последний приют в могиле своего мужа на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа.

Судьбы моды



ПОЛЬ ПУАРЕ

ПОЛЬ ПУАРЕ, ОСВОБОДИВШИЙ ЖЕНЩИН ОТ КОРСЕТА

Его называли императором французской моды. Имя Поля Пуаре обладало такой магией, что тысячи женщин на Земле, от Санкт-Петербурга до Рио-де-Жанейро, в начале XX века только и думали о том, как бы получить удивительное платье от великого мэтра моды. Восхищение им сочеталось с подражанием. Немало потрясающих современных ему домов моды — «Пакен», «Дреколь», «Сестры Калло», «Каюэ» — старались хоть чем-то на него походить. Дошло до того, что мама французского писателя Ромена Гари, находясь

в глубокой нужде, решила в 1918 году на открытие в Вильно поддельного «филиала» Поля Пуаре — и имела успех! Волшебная магия созданий Поля Пуаре не померкла и сто лет спустя после открытия им Дома моды в Париже.

Поль Пуаре родился в 1879 году; его родители торговали текстилем — и неудивительно, что сестры Поля Пуаре тоже стали известными создательницами моды. Николь Грульт, урожденная Пуаре, успешно развивала свой дом в 1910–1920-е годы, в некотором роде соперничая с братом, хотя ни в чем не достигла ни его славы, ни его изящества. Другая сестра, Мадлен, была популярной и оригинальной шляпницей — и ее работы заслуживают большего внимания.

Первые шаги Поля Пуаре связаны с Домом моды «Раудниц»; потом с 1899 года он работает у Жака Дусе, признанного виртуоза стиля «бэль-эпок». Затем последовали два года работы в Доме Уорта у детей создателя высокой моды.

Полю Пуаре поручено было создавать не только коллекции дневных платьев, но и уличных манто — и он достиг первых успехов. Когда в 1903 году Поль Пуаре открыл свой первый Дом моды на улице Обер возле парижской «Гранд-опера», судьба улыбнулась ему. Витрины его небольшого магазина были оформлены так оригинально и с таким изящным вкусом, что многие клиенты Уорта и Дусе стали одеваться у Пуаре. В 1905 году Поль Пуаре женился на элегантной красавице Дениз Буле, ставшей матерью его троих детей и первой манекенщицей в его Доме. На следующий год Пуаре провозглашает «модную революцию» и создает

первое платье без корсета, названное им «Лола Монтес». Через два года начинают выходить альбомы с его моделями работы Поля Ириба, талантливого художника, ставшего впоследствии любовником Коко Шанель. Кстати, отношения Шанель и Пуаре всегда были прекверными. Как-то, несколько лет спустя, когда черные платья Шанель уже были заметны в моде, Поль Пуаре, встретив ее на рауте, спросил: «Отчего вы всегда в черном, мадмуазель Шанель, это что — траур?» Шанель со свойственной ей дерзостью ответила: «Да, траур по вам!» Нельзя в этом не увидеть предзнаменования.

Яркие цвета стали лейтмотивом творчества Поля Пуаре, и то, что он мог объединить в один букет, поражало и поражает смелостью решений. Другим шагом к ориентализму в его моделях были созданные им в 1911 году юбка-штаны, оказавшиеся настоящей сенсацией. Они стали очень популярны после восточного костюмированного бала «1002 ночи», организованного Пуаре в саду его роскошного парижского особняка.

В 1913 году на работу к Полю Пуаре поступает молодой петербургский художник, иллюстратор моды Роман Тыртов, взявший себе псевдоним Эрте и прославившийся позднее под этим именем. Знаменитым созданием Эрте для Пуаре стала юбка-«абажур».

Первая мировая война поломала творческие планы великого кутюрье. Его экзотические и экстравагантные туалеты никак не вязались с новыми реалиями, к тому же он сам был призван в армию. Финансы Дома Пуаре пришли в упадок, и его возрождение в 1920-е годы оказалось очень трудным делом. Модели Пуаре казались уже не такими удобными и практичными, как модели

его конкурентов. На него по-прежнему смотрели с обожанием, но не покупали так много, как раньше.

Дела пошли так плохо, что в 1925 году он пустил в продажу акции Дома Пуаре для широкой публики и почти совсем разорился, создав экстравагантные павильоны «Любовь», «Оргия» и «Удовольствие» по случаю выставки ар-деко в Париже. Кроме Дома моды, у Пуаре были также успешные дома дизайнерских духов «Розина» и набивных тканей и домашних аксессуаров «Мартина» — названные так по именам старших дочерей. Но и они не спасли дело. С 1927 года Пуаре практически прекращает показы высокой моды. Затем следует болезненный развод с любимой супругой и переезд на Лазурный Берег, где Пуаре пытается создать маленькое дело, которое после кризиса 1929 года успеха не имеет.

В 1930-е годы Пуаре пишет книги и мемуары, торгует марочным вином. Он умер, всеми забытый, в Париже в 1944 году. Во время войны в поисках заработка он даже обратился на биржу труда, где указал место своей последней работы: «Поля Пуаре». Но молодой клерк сказал, что о таком Доме ему ничего не известно... Так проходит земная слава? Нет, она не проходит... Если вы по-настоящему талантливы!

РУССКИЙ ЧАС ПОЛЯ ПУАРЕ

Когда в 2005 году в Париже на аукционе Друо распродавались модели от Поля Пуаре, к ним были прикованы взоры многих модников мира.

С молотка в течение двух дней ушло свыше 500 лотов вещей из личного гардероба жены Поля Пуаре —

Денизы и их дочерей — Розины, Мартины и Перрины. Сегодня найти вещи с грифом этого великого мэтра моды, открывшего свой дом более ста лет назад, и хлопотно, и дорого. Но, скажем правду, и на аукционе в Париже цены были не малые — Пуаре ждали и охотились за ним собиратели и музеи со всех концов света. Особенно много купил парижский музей моды дворца Галлиера и Музей искусства моды на рю Риволи.

Теперь платья с грифом этого мастера, перевернувшего в начале прошлого века представления о женской красоте и снявшего корсет с наших бабушек или прабабушек, стоят от семи до шестидесяти тысяч евро и доходят порой до ста тысяч евро.

Мы много и часто говорим сегодня о влиянии дягилевских балетов на творчество Поля Пуаре, о колористике Бакста и ориентализме, который прослеживается в его творчестве после премьеры фокинской «Шехерезады» в 1910 году. Однако влияние России на творчество мастера вовсе не ограничилось балетной сценой. Привлеченный блеском русского двора и широкими возможностями, которые Россия тогда, как и теперь, давала иностранным модельерам, Поль Пуаре с группой манекенщиц в 1911 году отправился с показами в Москву и Петербург. Москву он полюбил! Причиной тому стала его дружба с выдающейся московской создательницей мод — Надеждой Петровной Ламановой, которую Пуаре знал и ранее по Парижу. Судя по его воспоминаниям, Ламанова хорошо накормила кутюрье и показала ему Кремль, Щукинский музей современной живописи и блошинный рынок на Сухаревке. Пуаре был в восторге от народных русских

костюмов — сарафанов, косовороток, кокошников, кичек, шалей и платков и привез их в Париж изрядное количество. Цветы и орнаменты этих ярких русских изделий очень вдохновили кутюрье, и он создал в Париже 1911 года первую в мире коллекцию платьев на русскую тему под названием «Казань». Эту коллекцию русских вышивок и уборов, сапог и сарафанов продавали в Париже, и мне лично удалось купить и стать счастливым обладателем семи лотов.

Как грустно было осознавать, что ни один отечественный музей не решил приобрести в свою коллекцию ни одного предмета из тех, что должны бы составить предмет гордости национальной моды. Ведь мода на русское в одежде пришла к нам от Поля Пуаре, а ее отголосками были работы Ламановой и русских эмигрантов в Париже 1920-х годов! Не нашлось в нашей стране спонсоров для покупки этих уникальных, ни с чем не сравнимых моделей! На аукцион, собравший в общей сложности сумму около полутора миллионов евро, были выставлены вещи из коллекции семьи мэтра, с которыми решила расстаться его внучка.

В 2007 году состоялись еще одни торги, где на этот раз было выставлено в три раза меньше лотов. Впервые на продаже были представители русских музеев, но, увы, их финансовые возможности оказались не на высоте. Зато свои собрания пополнили музеи из США, Японии, Латинской Америки, Франции. Теперь ими любуются весь мир.



КОКО ШАНЕЛЬ

Кому из создателей моды удавалось дать название предмету одежды еще при жизни? На память приходят единицы и среди них – Шанель. Во всех концах земли, тысячи, миллионы женщин мечтают обладать хотя бы чем-то, носящим это имя. Духами, помадой, чулками, сумкой или одноименным костюмом, название которого роднит его обладательницу с живой легендой, не меркнувшей с годами. Шанель. Это короткое и могущественное имя женщины, не только покорившей мировую моду и подчинившей ее себе отчасти, но и создавшей бессмертный стиль. Узнаваемый за версту, великолепный и графичный, стиль мнимой скромности при огромном богатстве. Кузнец своего счастья, великолепная деловая женщина, Шанель обеспечила себе бессмертие еще при жизни. Пережившая различные периоды своей удивительно-насыщенной жизни, она составила сама мозаику своего мифа. В трудную минуту и самый критический возраст, когда ей уже было за 70 лет, она решилась на отчаянный шаг – вер-

нуться в парижскую моду и дать вновь расцвести своему имени, которое сегодня кажется нам незыблемым оплотом парижской элегантности и вкуса.

Как воспитала себя Шанель, как ей удалось подчинить себе время? В свидетельстве о рождении Великой Мадемуазель стоит дата 20 августа, тогда как на самом деле она родилась 19 августа 1883 года в Сомюре в семье небогатых торговцев вином. Числа не давали ей покоя всю жизнь, в них она видела роковую, магическую силу, оттого и называла часто свои знаменитые духи номерами и цифрами, так название Шанель №19 — как раз символизировало дату ее рождения. Впоследствии Шанель подделала свое свидетельство о рождении — ей хотелось быть на десять лет моложе, и она переправила цифру 8 на 9, получилось, что она родилась якобы в 1893 году. В старости она часто говорила: «Мне надо было родиться на десять лет раньше».

Ее семья и среда — не из лучших. Никакой роскоши, люкса или тонкого вкуса. Прошли годы — и Шанель стала стыдиться этого. Она сама выдумала историю своего детства, запутав историков окончательно. Родители торговали вразнос вином и были бедными неуспешными коммерсантами. Когда Габриэль исполнилось 12 лет, ее мать Евгения Жанна скончалась. Девочку отдали в приют для сирот в малюсеньком городке. Она ходила в церковь, пела с девочками. Ее отец ни разу не позаботился о дочери. По выходе из приюта ее ожидала большая нужда. Ее спасла работа. В 20 лет монашки определили юную Шанель в маленькую лавку, торговавшую бельем и чепчиками в провинциальном французском городке Мулен. Дело случая предопреде-

лило карьеру великой создательницы моды XX века. Всю оставшуюся жизнь она торговала какой-нибудь одеждой. В городке, где она работала, был гарнизон офицеров, и случай позволил ей, молодой, стройной и хорошенькой, познакомиться с Этьеном Бальзаном — привлекательным офицером из состоятельной буржуазной семьи. Всю дальнейшую жизнь мужчины играли большую роль в жизни Шанель. Женщинами же она предпочитала командовать сама. В молодости не страшно ничего. И вот Шанель запела в ротонде парка — глупые и простые песенки 1900-х годов. В ее репертуаре модная песенка «Кокорико». Так имя «Коко» прилипло к ней до конца дней.

Уже тогда большая модница в меру своих финансовых возможностей, она одевалась в шерстяные костюмы из длинной расклешенной юбки и жакета с пуговицами — эти ее любимцы впоследствии превратятся в знаменитый фирменный костюм Шанель. У нее была гениальная сила все преобразовать. Шанель, вместе со своей хорошенькой теткой Адриенн, едет в Виши, попытать счастья в кабаре. Виши тогда было очень модным местом для прогулок и лечения минеральными водами — любимого занятия в начале века. Уже в 1907 году она носит челку, придумывает себе новую шляпку и белый отложной воротничок и бежит впереди моды. Когда ей исполнилось 25 лет, она согласилась поселиться вместе с Этьеном Бальзаном и стать содержанкой. Скачки, охота, вечера в ресторанах вводят Шанель в круг молодых и менее молодых, но все еще привлекательных куртизанок — женщин на содержании у состоятельных мужчин, или «больших

горизонталок», как их называли в то время. Она знакомится со знаменитой дамой полусвета прекрасной эпохи Эмильенн д'Алансон — красавицей и поэтессой-любительницей по совместительству. В дальнейшем Шанель стыдилась тех лет своей жизни. Но Эмильенн учит Коко жизни, обращению с мужчинами — словом, всему тому, что вы, уважаемые читательницы, можете прочесть в знаменитом романе Сидони Колетт «Жижи». О, как хорошо Шанель усвоила ее уроки! Она переродилась — неизвестно откуда появился профиль камеи, талия, декольте и уверенность в своем превосходстве, которое не покидало Шанель никогда.

Новый покровитель Коко — Бой Капель — увозит ее в Париж в 1912 году. Обеспеченный, удалой англичанин боготворит Шанель, а она учится шить. Именно тогда она получает свой первый заказ — шляпки для модной актрисы Габриэль Дорзиа, игравшей в спектакле «Милый друг» по роману Ги де Мопассана. И вот у Шанель появляются первые клиентки. Ее модели замечают — благодаря их простоте и благородству — модные журналы. О ней пишут как о молодой и талантливой модистке-шляпнице.

Накануне Первой мировой войны, в 1913 году, Шанель открывает свой первый бутик в Довилле — модном морском курорте. Ее кредо — простота, и спортивные и летние костюмы поражают клиенток простотой силуэта и кроя. А Париж в те годы — весь во власти чар волшебника Дягилева, поразившего Европу и Америку своими «Русскими сезонами» и восхитительными балетами. Император парижской моды Поль Пуаре одевает дам в прозрачные мусли-

новые юбки-«абажуры» бакстовских расцветок, в восточные шаровары, как в «Шахерезаде», унижает нитками жемчуга, как на рисунках Эрте. Шанель создает стиль — противоположный идеям Пуаре. Их конфликт назревает постепенно. Пуаре был первым создателем моды, снявшим с женщин корсет. Шанель впоследствии оспаривает этот безусловный факт и приписывает освобождение дам от корсетов себе. Они оба были великими, но имя Пуаре забыто сегодня, а имя Шанель живо.

Во время Первой мировой войны Шанель и Бой оказываются в Биаррице вдали от военных действий, где в 1916 году она открывает свой первый дом моды прямо напротив казино. Ее новый фетиш — ткани из джерси. Она видит необходимость для женщин одеваться проще, немарко, носить повседневную одежду, удобную для работы, так как уход мужчин на фронт побуждает их к этому. Год спустя, в 1917-м, Шанель знакомится с женщиной, ставшей ее подругой на всю жизнь. Она — полуполька, полурусская, рожденная в Петербурге в 1872 году. Ее зовут Мизиа или Мисси Серт-Годебска. Ее советы Шанель будет слушать всю жизнь, а круг ее знакомств через знаменитого мужа Мисси — талантливого художника — введет Шанель в общество, о котором она ранее и не могла бы помышлять. Окончание Первой мировой войны сделало Париж вновь столицей мира. Туда стремятся все: Великие князья, жиголо, южноамериканские миллиардеры и чернокожие джазмены. Шанель затягивает круговорот космополитической культуры, и в Биаррице она знакомится со своим первым титулованным

любовником — Великим князем Дмитрием Павловичем, на десять лет моложе ее.

Он — настоящий Романов, кузен последнего императора Николая II. Писанный красавец, соучастник убийства Распутина во дворце князя Юсупова на Мойке. У Дмитрия Павловича уже были связи с красавицами старше его, например с графиней Натальей Брасовой. Но Шанель? Модистка и Великий князь? Решительно, времена пошли совсем не те! В тот «русский час» Шанель обращается к известному парфюмеру — Эрнесту Бо, родившемуся в Москве в 1882 году, бывшему главным парфюмером на московской косметической фирме «Ралле». Он прославился до революции как автор популярных в России духов «Царский вереск» и «Букет Наполеона». И вот Шанель доверяет ему создание своих первых духов. Бо предложил Шанель несколько образцов во флаконах под номерами от 1 до 5 и от 20 до 24 номера. Шанель выбрала № 5, так как это число приносило ей успех. Даже коллекция была показана ей 5-го числа. Эрнест Эдуардович Бо во время войны был за полярным кругом в Финляндии и создал аромат, напоминающий благоухание скандинавских озер ранним утром. К сожалению, оригинальная формула духов «Шанель № 5» была впоследствии изменена, и настоящий, теперешний запах — уже нечто иное. Тот же Эрнест Бо создал для Шанель духи № 22, «Русская кожа», «Гардения», *Vois des îles*. И обеспечил Шанель бессмертие.

В 1920-е и 1930-е годы эмигранты из России сыграли огромную роль в жизни Шанель — а она в их. В 1923 году над вышивками дома Шанель начинает

работать родная сестра Великого князя Дмитрия Павловича Мария Павловна Романова, открывшая в Париже прославленный в те годы Дом вышивки «Китмир». Шанель увлеклась славянскими орнаментами и часто вносила их в свои коллекции тех лет. Ее любимым цветом был черный, и простота ее выкроек часто копировалась подражателями. Ее это мало волновало — так мода от Шанель вышла на улицы Парижа.

Великий новатор современного искусства, Сергей Павлович Дягилев заказывает у Шанель трикотажные костюмы к своему балету «Синий поезд» в постановке Брониславы Нижинской. Шанель очень подружилась с Дягилевым и нередко помогала ему крупными суммами денег. Но факт этот всегда хранился в глубокой тайне. В качестве управляющего Домом Шанель приглашает на работу русского князя Сергея Кутузова, а тот, в свою очередь, приводит Шанель ее двух первых топ-моделей — княгиню Мэри Эрестову, бывшую фрейлину Зимнего дворца, писаную красавицу-грузинку и выпускницу Смольного института Гали Баженову. Шанель окружила себя титулованными знаменитостями, презирая их. Ей, простолюдинке из Оверни, импонировало то, что на нее работали настоящие княгини. Она порой била их по щекам, кичась своим превосходством.

В 1925 году Коко знакомится с самым богатым мужчиной Англии — герцогом Вестминстером — и становится его любовницей. Ее стиль переживает сильное британское влияние. Много твида, вязаных вещей, простых спортивных силуэтов. В 1930 году Голливуд

приглашает Шанель работать для кино. Она одевает знаменитую Глорию Свенсон. Сраженная успехом ее главного конкурента тех лет, модельера Жана Пату, по совету Мисси Серт, Шанель берет на работу экстравагантную русскую эмигрантку – леди Юю Абди, помогавшую Шанель разрабатывать идеи коллекций. Стиль Шанель, с ее знаменитыми декоративными жемчужными бусами и массивными браслетами, подвергается массивной атаке другой ее великой конкурентки 1930-х годов – гениальной итальянки Эльзы Скиапарелли. Эльза работает с Сальвадором Дали для своих сюрреалистических коллекций, чем злит Шанель. Обе дамы ненавидят друг друга. От привычного спортивно-элегантного стиля Шанель вынуждена перейти к более театральным моделям, широким юбкам, вышивкам блестками, кружеву.

С объявлением немцами войны в 1939 году Шанель закрывает свой дом на рю Камбон, ставший местом паломничества многочисленных знаменитых клиентов. В последние перед закрытием дома годы Шанель все еще работает с многочисленными русскими манекенщицами. В ее платьях позирует Кира Середа, княжна Надежда Щербатова и знаменитая красавица Люд Федосеева. Война меняет положение моды в Европе. Шанель поселяется в отеле «Ритц», недалеко от ее магазина и апартаментов на рю Камбон, и находит себе нового любовника – немецкого офицера. Ей тогда около 60 лет. После войны Шанель осуждают за эту связь с немцем. Защищая себя, она говорит: «Когда женщина в мои годы находит себе молодого любовника, то она не заглядывает в его паспорт».

Хоть Шанель и не занимается модой во время войны, она все же продает в своем магазине знаменитые духи «Шанель № 5», которые с боем раскупают немецкие солдаты, готовые стоять в очереди за ними с раннего утра. После войны Шанель поселяется в Швейцарии и лишь после того, как ее соперница Скиапарелли закрывает свой дом, Шанель решает начать контратаку. И вот в 1954 году, когда великой Коко 71 год, она показывает миру свою новую коллекцию на рю Камбон, которая не встречает понимания. Ни зрителям, ни журналистам не нравятся ее цитирование прошлых моделей 1930-х годов, скучные твиды, унылые цвета. В моде Кристиан Диор, Баленсиага и Живанши и, кажется, Шанель не осталось места под солнцем. Тем не менее ее модели куплены в США, и Шанель не погибла под натиском злых критиков. Ее успехом в 1950-е годы был знаменитый костюм Шанель, ставший символом деловой женщины. Его можно было надеть и в оперу, и в самолет, и при этом всегда выглядеть элегантно и к месту. Фактура твида и букле не создавала невыгодного контраста с немолодыми лицами, а покрой скрадывал дефекты фигуры. Ее одеждой вновь стали интересоваться.

В 1960-е годы она одевает Жаклин Кеннеди и Клод Помпиду. Весь мир стремится к ней, и Шанель — вновь на обложках журналов. На Бродвее в 1970 году о ней ставят мюзикл с участием Кэтрин Хепберн. Англичанин Сесиль Битон делает к нему более 250 костюмов, и жизнь Шанель становится мифом. Но в парижском ателье ее начинают избегать. Она слиш-

ком стара и не может более руководить домом. Она умерла в «Ритце» 10 января 1971 года. Ее последними словами были: «Вот так вас оставляют подыхать!». После смерти Коко ее домом руководил Филипп Гибург и затем, по сегодняшний день, Карл Лагерфельд. Но это уже другая история.



СОНЯ ДЕЛОНЕ

Создательница тканей, моделей, модных аксессуаров Соня Делоне оказала в эпоху ар-деко неоспоримое влияние на развитие стиля и моды. Ее работа широко известна и почитается во всем мире... Кроме России, которая была ее родиной.

Соня Делоне родилась в 1885 году на Украине в большой еврейской семье Стернов. В пятилетнем возрасте ее отправили на воспитание в богатую еврейскую семью Генриха Терка, петербургского адвоката, родного дяди с материнской стороны. С той поры Соня поменяла свою фамилию Стерн на Терк.

Детство в Петербурге проходило безбедно — она ездила на дачу в Финляндии, проводила каникулы в Италии или Швейцарии. Уже тогда она заинтересовалась изобразительным искусством, и дядя отправил ее в Германию в частную школу, где она получила классическое художественное образование.

В 1905 году она поступила в парижскую Академию «Ля Палетт» и постепенно вошла в круг художественной богемы начала века.

В возрасте 22 лет она по настоянию семьи вышла замуж за немецкого художественного критика и коллекционера. В том же 1908 году Соня стала выставлять свои первые работы в Парижской галерее «Нотр-Дам Шан». Брак по расчету продлился недолго. В возрасте 25 лет Соня развелась с мужем и вышла замуж за известного французского художника Робера Делоне, под фамилией которого и стала знаменита. О своем муже Соня говорила: «Он дал мне конструкцию, а я ему — цвет».

Ее абстрактное искусство складывалось под влиянием фовизма тех лет. После рождения сына Шарля в 1911 году Соня начала свои первые опыты с текстилем: она создает апплицированные цветные фрагменты тканей, которые именует «симультанными контрастами». Это так пришлось ей по вкусу, что стало неотъемлемой частью ее многолетнего творчества. Ее предвоенные работы 1910-х годов насыщены атмосферой новизны того времени: «Электрические призмы», «Уроки света» созданы в самой радужной гамме преломленного солнечного луча. Она работает над книжными иллюстрациями, плакатами и предметами прикладного искусства.

В это же время начались ее опыты в мире моды. Она создает первые платья и жакеты с «симультанной» аппликацией геометрических форм. Эта работа, новая и неожиданная, в эпоху господства бакстовского экзотизма поражает других творцов. Поэты посвящают ей стихи.

Работы Сони, не развивавшие, а, наоборот, отвергавшие заветы и принципы прошлого, стали им-

пульсом для создателей тканей эпохи ар-деко, эталоном нового искусства. Ее муж Робер Делоне писал в 1923 году: «Для Сони платья или пальто являются частью пространства, оформленного и обусловленного в размерах и содержании, создавая организованное целое по законам, ставшим стандартизацией ее искусства».

С началом Первой мировой войны чета Делоне переехала в Мадрид, где Соня продолжала свою новаторскую работу. В 1917 году Соня перестала получать деньги из России, и ей пришлось подумать о финансах. Благодаря Дягилеву, который познакомил чету Делоне со сливками мадридской элиты, Соне удалось открыть магазин одежды и оформления интерьера. Сонины шали, сумки, зонты и мебель имели такой успех, что она вскоре смогла открыть два других магазина — в Барселоне и Бильбао.

Сергей Павлович Дягилев в тот период привлекал молодые таланты для работы в своей труппе и, вдохновленный талантом Сони Делоне, предложил ей работу. А после того, как во время гастролей стореги декорации к «Клеопатре», Дягилев в 1918 году заказал Роберу Делоне новые декорации, а Соне — эскизы новых костюмов.

В 1921 году чета Делоне возвратилась в Париж, включившись в жизнь художественной богемы. Соня и Робер дружили с Шагалом и Тристаном Тцара, Маяковским и Лотом. Искусство четы Делоне приобрело все большую популярность — им заказывали оформление магазинов и апартаментов. Одновременно с этим Соня начала создавать свои «симультан-

ные» шарфы, принесшие ей большую славу. В период с 1922 по 1925 год Соня Делоне сделала множество моделей пальто, шалей и образцов тканей в технике аппликации, а также оформила несколько показов мод и светских балов, посвященных новому искусству. Ее талант особенно ценился дадаистами, видящими в изобретенных ею платьях-поэмах будущее современной моды. Эксперименты Сони Делоне с ее прямоугольными, сферическими и квадратными формами и впрямь были революционными. Ее композициям было свойственно великолепное чувство ритма и радость цвета.

Одним из самых значительных событий в жизни Сони Делоне стало ее участие в 1925 году в Выставке декоративных искусств, принесшей славу многим нашим соотечественницам. Соня Делоне демонстрирует свои работы в специально созданном для этой цели «симультанном» бутике на мосту Александра III. Там в небольшой витрине были представлены шарфы, сумки и манто ее работы. Всемирная парижская выставка привлекла огромное внимание к необычным работам, и о Соне Делоне заговорили. Ее начали приглашать киностудии, театры для создания невероятных костюмов. Она читает лекции в Сорбонне. Она на пике популярности.

Ателье, которое Соня открыла из-за наплыва новых заказов, производило множество новых моделей: вязанные крючком цветные жилеты и платья, шарфы, купальные костюмы, пальто и сумки. Объединенные общностью колорита и абстрактным рисунком и оттого легко узнаваемые на улицах городов и курортов,

модели Сони Делоне в эпоху 1925–1929 годов стали одним из символов авангардной моды. Она, безусловно, была в когорте первых создательниц моды нашего века, сумевших объединить текстиль с живописью своей эпохи. Правда, надо иметь в виду, что мода тех лет позволяла благодаря простоте своих линий скрывать многие недостатки кроя и выставлять на вид исключительную декоративность рисунка ткани и радужное великолепие цветных сочетаний, в чем мадам Делоне не знала себе равных.

Ее успешное творчество прервал американский кризис 1929 года, сделавший немодным все связанное с расточительными «бешеными» 1920-ми годами. В 1931 году Соне Делоне пришлось закрыть свое ателье мод и тканей на бульваре Мальзерб. Но она пишет картины и композиции, в 1932 году она публикует статью «Художники и будущее моды», в которой предсказывает победу прет-а-порте.

И после смерти мужа в 1941 году Соня продолжала свою кипучую деятельность до самой кончины в 1980 году в 95-летнем возрасте.



ДМИТРИЙ БУШЕН

Двух с половиной месяцев не дожив до своего столетия, в своей парижской квартире скончался художник Дмитрий Дмитриевич Бушен, последний из прославленного «Мира искусства».

Дмитрий Бушен происходил из старинного французского протестантского рода, покинувшего Францию в 1685 году. Предок художника Николай Бушен переехал в Россию во времена Екатерины Великой. Дед — Дмитрий Христианович Бушен (1826–1871) — был директором Пажеского корпуса в Петербурге, а бабка Екатерина Нелидова приходилась племянницей знаменитой «смолянке» и фаворитке Павла I Екатерины Ивановны Нелидовой, воспетой Пушкиным и изображенной Левицким.

Дмитрий Бушен родился 26 апреля 1893 года в Сен-Тропезе, его мать А.С. Михальцева скончалась через два года. Отец будущего художника, выпускник Пажеского корпуса полковник Д.Д. Бушен, отдал ребенка на воспитание своим сестрам Анне и Екатерине Кузьминым-Караваевым, урожденным Бушен.

Дмитрий Бушен был также родственником поэта Николая Гумилева и встречался с ним и Анной Ахматовой во время летних каникул в усадьбах Слепнево и Борисково в Бежецком уезде Тверской губернии.

Молодой художник, рано начавший рисовать, учился в Петербурге в Обществе поощрения художеств; его сестра Александра Бушен, скончавшаяся в возрасте 100 лет в Петербурге, училась в Патриотическом институте и после окончания Консерватории стала музыкантом.

Дмитрий Бушен был приглашен Александром Бенуа участвовать в выставках «Мира искусства» в Аничковом дворце уже после революции — в 1918, 1922, 1924 годах. В те же годы Бушен поступил на службу в Эрмитаж, где он был хранителем коллекции вееров под началом С. Тройницкого.

В 1925 году Дмитрий Бушен получил разрешение на трехмесячный отпуск за границей, откуда он уже не вернулся в Россию. Вместе со своим другом, историком искусств Сергеем Эрнстом (1894—1980), Бушен через Таллин попадает в Париж, где в 1926 году рисует костюмы для великой Анны Павловой. В Париже, подобно Эрте, Бушен начинает пробовать свои силы в области моды и делает модели для известных домов Пату, Риччи, Ланвана и Лелонга (он был родственником жены последнего — княжны Натальи Палей).

В те годы Дмитрий Бушен — в гуще артистической жизни русской эмиграции. Он дружил с Александром Бенуа, Константином Сомовым, Зинаидой Серебряковой и Тамарой Карсавиной. В 1930 году художник начал активно оформлять театральные постановки Жана Жироду и делал костюмы для Иды Рубинштейн

в балетах «Диана де Пуатье» и «Вальс» в 1934 году. Три года спустя в Лондоне Д. Бушен создал декорации и костюмы для спектакля балета Монте-Карло «Элементы» в хореографии Михаила Фокина. В предвоенные годы он также работал с известным немецким хореографом Куртом Йосом.

После Второй мировой войны Дмитрий Бушен сотрудничал с Роланом Пети и в 1948 году создал декорации и костюмы для постановки Сергея Лифаря «Дивертисмент» в балете Парижской оперы. Бушен и позднее много работал с Лифарем, их последней совместной постановкой стала «Жар-птица» в балете Гюльбенкяна в Лиссабоне в 1969 году.

В 50-е годы художник оформил много спектаклей в Италии: для легендарной «Ла Скала» и для Римской оперы. Его приглашали также в оперный театр Амстердама для работы в спектаклях «Лебединое озеро», «Евгений Онегин», «Фауст» и других. Секрет творческого успеха Бушена — поэтичность его живописных работ, сочные краски и таинственное волшебство его архитектурных композиций, навевающих воспоминания о старых венецианцах. В 1960-е годы Бушен работал для Берлинской оперы, где он оформил «Ромео и Джульетту», а также для Шведской оперы в Гётеборге. Последней большой работой этого замечательного мастера явились иллюстрации к «Поэме без героя» Анны Ахматовой, изданной в Париже в 1977 году.

Дмитрий Дмитриевич Бушен похоронен на кладбище «Монпарнас» в Париже рядом с Сергеем Ростиславовичем Эрнстом. Свой архив он завещал Нидерландскому институту.



ЭЛЬЗА СКИАПАРЕЛЛИ

На протяжении многих десятилетий ее имя ассоциируется с шоком в мире моды. Непредсказуемо талантливая выдумщица Эльза Скиапарелли, которая в эпоху своего расцвета была главной соперницей Коко Шанель, парижской звездой моды и музой сюрреалистов, заслуживает большой выставки или книги в России.

Ее вещи узнаваемы и яркие, взгляд на моду уникален, а творения необычайно художественны, нарядны и оригинальны.

Эльза Скиапарелли родилась в Риме 10 сентября 1890 года в аристократической семье, близкой к придворным кругам. Ее отец был директором Королевской библиотеки, а двоюродный дедушка — Джованни Скиапарелли — астрономом, открывшим каналы на Марсе. Ее взгляд на жизнь был сюрреалистичным с детства. В восемнадцать лет она вышла замуж за теософа, графа Вильяма де Вендт де Керлора и уехала с ним в Нью-Йорк, где в 1919 году родила дочку Марицу.

Вскоре муж оставил Эльзу без средств, и в поисках работы та устремилась в Париж, где безуспешно пыталась устроиться в Дом Поля Пуаре и даже к Магги Руфф.

Увы, джазовые 1920-е, годы ар-деко, не были самой радужной эпохой для Эльзы — тогда в моде царили Жан Пату и Коко Шанель, которая была старше нашей героини на семь лет. Однако в 1927 году Эльзе удалось открыть свой первый салон спортивной одежды, где хитом была короткая теннисная юбка-штансы для знаменитой теннисистки той эпохи Лили де Альварес. Успех пришел к неутомимой Эльзе после 1928 года, когда она создала свои вязаные свитера с белым бантом-обманкой, которые затем копировались даже и в 1980-е годы.

Высший арбитр элегантного вкуса, журнал *Vogue*, стал писать о ней — это вызвало немалую ревность со стороны Шанель, которая объявила настоящую войну Скиапарелли. Однажды, пригласив ее на коктейль, Шанель усадила гостью в черном бархатном платье на свежоокрашенный белой масляной краской стул... Она переманивала ее манекенщиц и художников и говорила немало колкостей в адрес Скиапарелли публично.

Однако 1930-е годы, период экономической депрессии, который выбил из седла саму Шанель, стал эпохой расцвета Эльзы, думавшей о моде очень неординарно. Она начала с коллекции драпированных в греческом вкусе платьев из серебристой ткани ламе, совсем в голливудском духе, а затем перешла к цветным платьям самых невероятных фасонов. Портрет модного дизай-

нера даже украсил обложку журнала Time. В 1934 году Скиапарелли открыла магазин в Лондоне и новый салон в Париже на Вандомской площади, 21, справа от отеля «Ритц», где долгие годы жила сама Шанель, ее главная соперница. Выходя на балкон своего номера, Коко Шанель с содроганием наблюдала все возрастающий поток клиентов и роскошные автомобили у дверей Скиапарелли — успех которой был очевиден. В пику Шанель, Эльза выпустила около десяти наименований авторских духов, чьи названия чаще всего начинались с буквы «S». Среди них самый громкий успех выпал на долю Shocking 1937 года с флаконом в виде «бельфамистого» торса голливудской дивы Мэй Уэст, для которой Эльза создала костюмы к фильму «Праздник каждый день» (Every Day's a Holiday).

В те же годы Эльза Скиапарелли успешно сотрудничает с Сальвадором Дали, привившим вкус к сюрреализму в моде. С его подачи Эльза создает свои шедевры — шляпу в виде черной женской туфельки каблукром кверху, шляпу-омара, сумочку в виде телефонного аппарата, пуговицы в форме овощей, фруктов, зверей, клоунов, а также набивные ткани с иллюзорными «сюрреалистическими» прорывами. Сальвадор Дали даже рисует для Эльзы флакон духов Roy Soleil, но это будет уже после войны, в 1946 году. Для Эльзы работают знаменитые Жан Кокто и Альберто Джакометти. Их рисунки поражают своей поэтичностью и оригинальностью образов-обманок. Платье-поцелуй, перчатки с яркими когтями!

Одной из самых запоминающихся новаций Скиапарелли был розовый цвет Shocking — оттенок фуксии,

который Эльза постоянно использовала в своих работах. Ее величайшим изобретением для дам были созданные в 1935 году подкладные плечики, с которыми модницы не расставались вплоть до 1947 года, когда пришел Кристиан Диор со своим «нью-лук».

Еще одним широко известным в мире моды изобретением Эльзы стала бижутерия, отличающаяся смешением ярких камней, бантов и странных форм, близких к китчу. Но только у нее, великой Скиапарелли, безвкусица разноцветия обретала элегантность. Ее знаменитыми клиентками стали герцогиня Виндзорская, Марлен Дитрих, Глория Свенсон, Мэй Уэст и многие другие. Триумфом Скиапарелли были коллекции «Цирк» и «Арлекин», поражавшие красочной вышивкой, в канун войны подарившие людям ощущение уходящего праздника. Топ-моделью у Скиапарелли в конце 1930-х годов была русская эмигрантка, уроженка Нижнего Новгорода, красавица Людмила Федосеева, знаменитая в мире моды под именем Люд.

Видимо, предчувствуя надвигающуюся мрачную эпоху, Эльза разработала в 1939 году стильный комбинезон для бомбоубежища, поначалу шокировавший обывательниц, но вскоре очень даже пригодившийся. В 1940 году, с началом войны во Франции, заклятая соперница Скиапарелли, Шанель, закрыла свой Дом, но из «Ритца» не уехала, а поселилась там с немецким офицером Шпацем. Сама Эльза Скиапарелли во время немецкой оккупации своего Дома не закрывала, но предусмотрительно уехала в США, где читала лекции о моде, а все дела заранее передала своей директрисе, шведке Ирен Дана. В то время топ-моделью в Доме

Скиапарелли стала эмигрантка из России, киевлянка Варвара Раппонет, о работе которой для Скиапарелли подробно написано в моей книге «Красота в изгнании».

После войны Эльза вернула себе бразды правления Домом, но звезду Скиапарелли стала постепенно затмевать молодежь — пришли в моду Пьер Бальмен и Кристиан Диор, которые тоже выпустили свои ставшие знаменитыми духи, и силуэт одежды очень изменился. Но привыкшая шокировать всех Эльза не сдавалась, делала по-прежнему свои модели — платья-цветы и платья-турнюры, — взяв в 1947 году к себе на работу молодого французского аристократа Юбера де Живанши. В 1948 году она даже выпустила новые духи Zut, которые, впрочем, не достигли того успеха, что ее гениальные, пахнувшие пачулями, духи Shocking. В 1954 году Дом Эльзы Скиапарелли закрылся — финансовые неудачи привели к окончательному расстройству дел и банкротству. Радости Коко Шанель не было предела! В том же году она решила вернуться в высокую моду из своего дома в Лозанне после четырнадцатилетнего перерыва!

Эльза Скиапарелли уехала в Нью-Йорк, где занималась воспитанием своих двух внучек. Она скончалась 13 ноября 1973 года и была похоронена в яркорозовой китайской пижаме.

Скиапарелли немного не дожила до своего второго «взлета», который пришелся на начало 1980-х годов. Именно тогда американский коллекционер винтажной одежды Билли Бой показал в Париже выставку своей коллекции платьев и аксессуаров Эльзы Скиа-

парелли, вернув интерес к сюрреализму в моде. Бутик «Скиапарелли» стоит до сих пор на Вандомской площади в Париже, и шокирующий образ хозяйки витает над ним, если приглядеться сквозь розовые очки.

Но мистика не покидала семью. Одна из внучек Эльзы, фотограф Берри Беренсон, которая была замужем за киноактером Энтони Перкинсом, знаменитым по роли в фильме «Психо» Альфреда Хичкока, погибла в самолете, врезавшемся в башню нью-йоркского Всемирного торгового центра 11 сентября 2001 года.



ВАЛЕНТИНА САНИНА

Дом «Валентина», основанный в Нью-Йорке Валентиной Николаевной Саниной, просуществовал более 30 лет и стал безусловной классикой американского дизайна. В истории американской моды Валентину нередко называют самым европейским создателем моды в США. Дебютировав в качестве художника по костюмам еще в 1930-е годы, Валентина Санина создавала наряды для Джудит Андерсон, Кэтрин Хепберн и других звезд. Театральный критик Брукс Аткинс писал: «Костюмы, созданные Валентиной, говорят еще до самих реплик актеров». Саниной заказывала туалеты вся богема Нью-Йорка, знаменитые актрисы театра и кино, а также балетные и оперные дивы.

Но на родине, в России, Валентина Санина известна не своими блестящими успехами в искусстве откутюра, а бурным романом со знаменитым «Русским Пьеро», Александром Николаевичем Вертинским. Романом громким и публичным — если судить по посвященным ей песням и ариеткам Вертинского.

На некоторых нотах его печальных песенок издания 1918–1919 годов значится посвящение: ВАЛЕНТИНЕ САНИНОЙ. Среди них такие шедевры, как «Буйный ветер», «За кулисами» и «Это все, что от вас осталось». Песни-баллады – грустные, надрывные, тоскующие, непонятные. Печальные песни о пережитой и попоранной любви. Чувство, которое Вертинский сохранил в сердце на всю жизнь. Свидетельство чему – посвященные Валентине Саниной уже в 1949-м году стихи «Мыши». Кем была она, эта загадочная Валентина, ставшая впоследствии звездой модного Нью-Йорка?

Александр Вертинский познакомился с Валентиной Саниной в 1918 году в Харькове, во время гражданской войны. В те годы она – начинающая актриса – играла небольшие роли на сцене харьковского театра.

Роковая встреча певца с актрисой произошла в харьковском «Доме артиста», в подвале которого находилось веселое, артистическое кабаре. Об этой встрече Вертинский позже вспоминал: «Маленький, знакомый мне по Киеву суфлер Волынский повел меня в бар. Было еще рано, часов девять вечера. На высоком табурете у стойки сидела молодая красивая женщина.

– Познакомьтесь, – сказал он, – Валентина Санина.

На меня медленно глянули безмятежно спокойные, огромные голубые глаза с длинными ресницами, и узкая, редкой красоты рука с длинными пальцами протянулась ко мне. Она была очень эффектна, эта женщина. Ее голова была, точно в тяжелой золотой короне. У нее были чуть раскосые скулы, красиво изогнутый, немножко иронический рот... Санина лени-

во тянула через соломинку какой-то гренадин и спокойно разглядывала меня. Я понял, что я погиб... Так началась “история моей болезни”...» (А. Вертинский «Дорогой длиною...» Москва, 1991).

Санина, знавшая толк в мужчинах, могла ими управлять и ими обладать. Это было свойство ее темперамента. Как и умение одеваться с незабываемым, очень личным шиком. Черное платье с хрустальным крестом, бывшее на Саниной в тот первый, роковой вечер, Вертинский вспоминал потом в своей книге «Дорогой длиною...», уже вернувшись в СССР.

Роман Саниной и Вертинского начался с ухаживаний. Певец писал: «Я пел концерты и ухаживал за Валентиной. В свободные от концертов вечера ходил в ее театр смотреть, как она играет, хотя роли у нее были маленькие.

— Еще молоды... Пусть, поучатся, — говорил Николай Николаевич Синельников о молодых актерах и актрисах. И Валентина училась, работала, пробуя свои силы главным образом на мне. Я был для нее чем-то вроде подопытного кролика. Она была то резка со мной, то очень ласкова и после дикой ссоры вдруг сама приходила ко мне в «Астраханку» просить прощения.

— С чего это Вы, — подозрительно осведомлялся я, — такую кротость на себя напустили?

Она делала мученическое лицо, низко по-монашески кланялась в пояс и говорила:

— Сегодня прощенное воскресенье. Надо просить у всех прощения. Простите Христа ради, если чем обидела.

И хохотала как сумасшедшая.

— Бог простит, матушка, — говорил я. Это она играла «для практики».

Закончился роман Саниной и Вертинского, очевидно, в том же 1918 году. Они расстались — «на вокзале прощальный поклон». Вертинский уехал в Одессу на гастроли, затем в Крым и Константинополь. Они встретились вновь в Нью-Йорке в 1930-е годы, когда Валентина Санина уже стала известной создательницей моды, а Вертинский — желанным гастролером в Америке.

Как же складывалась судьба этой женщины после разлуки с Вертинским?

В годы гражданской войны Валентина Санина вышла замуж за Георгия Шлея, ставшего впоследствии театральным антрепренером и миллионером. Эмигрировав через Константинополь и Грецию, чета поселилась в Италии, затем в Париже и наконец в 1923 году переехала в Нью-Йорк, где и началась для Валентины «другая жизнь», вознесшая ее в итоге на Олимп моды и сделавшая одной из известнейших женщин Америки. Впрочем, известность эта была не лишена скандальности. Судьба настигла ее на другом конце света и словно отомстила ей за разбитую любовь. Супруг Валентины Саниной, Георгий Шлей, покинул ее, уйдя к ее лучшей подруге, Грете Гарбо.

Валентина Николаевна Санина скончалась в Нью-Йорке 14 сентября 1989 года в девяностолетнем возрасте — роковая женщина, законодательница моды, русская американка.



ЭМАНУЭЛЬ УНГАРО

Сегодня имя Унгаро носят десятки эксклюзивных бутиков в Европе, Азии и Америке, где он известен не только как создатель изысканных нарядов высокой моды, но и одежды прет-а-порте для женщин и мужчин, а также кожаных аксессуаров и коллекции духов, выходящей под его именем. Сам модельер считает свое поприще полем битвы, а источником вдохновения называет физические страдания. Возможно, для художника это лишь фигура речи, однако его страдания помогли создать наиболее соблазнительную и чувственную моду среди парижских модельеров его поколения.

Сын итальянского портного-эмигранта (отец посадил его за швейную машинку «Зингер», когда мальчику было семь лет), Унгаро был знаком с трудностями и напастями не понаслышке. «Мой путь отличается от пути большинства модельеров, — говорит Унгаро. — Я не играл в куклы, когда был ребенком». Плюс ко всему в 16 лет он заболел туберкулезом и был вынужден провести четыре года в санатории в Альпах.

Крепкая и сплоченная семья эмигрантов не только обучила мальчика первым навыкам портняжного ремесла, но и привила любовь к музыке. Свойственная итальянцам музыкальность сильнее всего повлияла на жизнь и творчество Унгаро. В ярких бликах и размашистой цветовой гамме его модных коллекций отзываются и звуки нежной баркареры, и неаполитанская песня, и романтические концерты Бетховена, любимого композитора прославленного кутюрье. Человек страстный, обладающий часто противоположными или даже взаимоисключающими вкусами, влюбленный в искусство Унгаро — продукт не только французской, но и всей европейской культуры. Еще в детстве он полюбил живопись французского и итальянского Ренессанса, обширно представленную в провинциальных музеях.

Вернувшись в Экс-ан-Прованс из Альп, Унгаро знал точно одно — он больше не будет работать с отцом. У него была единственная мысль — уехать. Два года он проработал мужским портным. А затем произошла главная встреча в его жизни — в 1958 году друг познакомил его с легендарным Кристобалем Баленсиагой.

«Это был счастливый день в моей жизни. Моей первой работой у Баленсиаги была наметка, но я готов был и мыть полы», — вспоминает Унгаро. Баленсиага, сто лет со дня рождения которого исполняется в этом году, был удивительным творцом, о котором сама Шанель говорила: «Баленсиага уникален в своем портновском искусстве. Он один способен раскрыть ткань, наметать модель и сшить ее собственными

руками. Все остальные — лишь модные иллюстраторы». Редкой красоты линии его моделей уносили клиенток в мир Гойи и Веласкеса. Не удивительно, что Унгаро так много почерпнул в доме Баленсиаги, запомнив на всю жизнь некоторые из его расцветок и комбинаций. За шесть лет работы с испанским маэстро Унгаро прошел путь от подмастерья до первого помощника модельера. Когда его спрашивают, почему он все-таки покинул мастерскую Баленсиаги, он вспоминает слова скульптора, отклонившего предложение стать помощником Родена: «В тени большого дерева ничто не растет».

Оперившись и изучив работу большого дома моды, Эмануэль Унгаро пробует свои силы сам. В 1965 году он открывает собственный дом моды, располагавшийся тогда в Париже возле площади Звезды, на авеню Мак-Маон. В доме не было ни отопления, ни даже туалета.

«Мне было стыдно, но я сам разносил товар. Больше всего на свете я боялся, что мои служащие (их было четверо) застанут меня за мытьем полов», — вспоминает Унгаро. Его первая коллекция состояла всего из семнадцати предметов и была представлена этим же летом. Места в студии было так мало, что многие из собравшихся были вынуждены стоять на лестнице.

Вдохновленный движением хиппи, Унгаро представил революционную коллекцию. «Это было время протеста, и я сам хотел нарушить правила», — говорил он. Оглядываясь назад, Унгаро описывает свой ранний стиль как «ненависть дикаря». Лишь потом он пришел к тому, что стало смыслом его творчества — «сверхчув-

ственности». «Жизнь меняется, но стремление человека к красоте остается прежним», — считает он.

Его первая коллекция была триумфом в полном смысле этого слова. Она позволила Унгаро расширить свое дело и перевести его по-новому, до сих пор сохраняемому адресу на самой престижной улице парижской моды — дом номер два по авеню Монтень. Его соседями являются дома Кристиана Диора, Кристиана Лакруа. Возможно, самой именитой соседкой была Марлен Дитрих. Год спустя он смог открыть свой первый бутик прет-а-порте. Его стиль, который так импонировал дамам эпохи хиппи, постоянная работа с набивными шелковыми тканями создали Унгаро международную славу и принесли финансовый успех.

Унгаро считает, что идеальной женщины не существует. Но женщина может стать столь соблазнительной, что сопротивление будет бесполезно, и сделать это при помощи платья. «Я хочу создавать платья, в которых женщина почувствует себя настолько чувственной, что поймет, что не сможет без них жить».

Его успех приобрел мировой масштаб. В содружестве с японским домом «Такашима» Унгаро представляет в 1971 году свои модели на японском рынке, ставшем одним из главных потребителей и любителей его искусства.

С 1973 года Унгаро стал одевать также и деловых мужчин. Его стиль элегантен и элитарен в сочетании итальянских цветов и парижского вкуса. В 1974 году Унгаро открыл свой первый бутик мужского платья. Успех сопутствовал ему и в парфюмерии. Самые попу-

лярные из его духов — божественный аромат «Дива», созданный в 1983 году.

Стиль Дома Унгаро — это вечная борьба цветов, рисунков и линий. Постоянно видоизменяясь, художник ищет новые формы, обновляя силуэт, идя в ногу со временем.

В вечном поиске чистоты линии, Унгаро способен шокировать, удивлять и восхищать своими моделями одновременно. Называя себя гордым, независимым и бросающим вызов творцом, Унгаро соединяет в себе послушание и яростную энергию. Вместе с тем практичный реалист, Эмануэль Унгаро неустанно руководит своим собственным делом. Наибольшие прибыли дает продажа аксессуаров: платков, сумок, шалей.

Многие годы он вставал каждое утро в семь часов и отправлялся на работу. Он считает себя человеком привычки — без дела никогда не пересекает Сену, оставаясь приверженцем Левобережья. В 1989 г. отъявленный сердцеед в возрасте 55 лет женится на Лауре Бернабеи — итальянке на двадцать лет моложе его. Она работала в то время в его компании. С появлением Лауры в жизни Унгаро появились двое ее детей от первого брака. Любителю классической музыки пришлось привыкать к «гранжу». Рядом с газетой «Монд», которую Унгаро ежевечерне читает с почти религиозным чувством, появилась спортивная газета его приемного сына. Рождение собственной дочери Козимы в 1990 году хотя и заставило Унгаро несколько снизить рабочий темп, но, несомненно, сделало его счастливым.



ТАТЬЯНА КОТЕГОВА

Туманные набережные этого поразительного города, его опустошенные и скорбные в своем величии дворцы и некогда блестящие доходные дома, осунувшиеся особняки и ранее изумлявшие своей красотой линейные перспективы великолепнейшего из городов северной Европы и, конечно, самого стильного и прекрасного города России, Петербурга, извечно дарят нам чудеса. К таким особенным, чувственным в своей гармонии и простоте, волшебным явлениям нашего времени относится петербургская создательница моды Татьяна Котегова. Свобода движения, чистота линии кроя ставят ее работу на вершину Олимпа отечественной моды, постоянно демонстрируя неувядающую изысканность и рафинированность петербургского стиля.

Прекрасная рыжеволосая дама во вкусе портретов Данте Габриэля Росетти или Густава Климта, она одновременно похожа на Зинаиду Гиппиус и Тэффи, женщину Серебряного века и музу поэтов-символистов.

Татьяна Котегова создательница моделей, рисующих нам современную жизнь в технике графических рисунков Бердслея или Бакста. Она мастерски работает только с натуральными тканями, где великолепные по качеству шелка, креп-шифоны, кашемиры, мохеры, драгоценные меха сплетаются в эпическую балладу в духе поэзии Николая Гумилева, а старинные эфемерные кружева, креп-сатины и волнующие своей зыбкостью бисерные сумочки ритмично нашептывают нам стихи Анны Ахматовой.

Сегодня Дом Татьяны Котеговой — квинтэссенция того образа, который являл старый Петербург, даже скорее Петроград 1910-х годов. Расположенный на Большом проспекте Петроградской стороны в доме 44, огромном и стильном доходном доме в духе «Северного модерна» работы французского архитектора Ипполита Претро, ее Дом моды устроен так, как в прошлом были организованы русские дома моды в Париже. Ее сотрудницы — это семья единомышленников, работающих ради прекрасных клиенток и служащих музе русской моды, для которой Котегова — главная весталка. Ее показы проходили даже в Царском Селе, где Тронный зал дворца или Камеронова галерея — не только фон, но и связь времен для единственной из современных русских кутюрье, ухвативших нить традиции нашей материальной культуры. Она училась и встречалась с портнихами великих домов моды старой России — работниц великолепных Домов «Бризак» и «Надежда Ламанова», в прошлом одевавших царскую семью, и уже это дарит нам сегодня ощущение непрерывности того исторического вдох-

новения, которое все ощущают, глядя на современные работы этого неординарного человека. «Аромат эпохи в одежде — это как хорошие духи», — утверждает Татьяна Котегова, и с этим не поспоришь.

Татьяна Котегова родилась на Волге, в городе Капустин Яр, где служил ее отец, погибший в войну в Будапеште. Отчим матери Тани, человек интеллигентный и образованный, был репрессирован в сталинскую эпоху. Детство Тани прошло на Колыме, где она увидела немало людских страданий за колючей проволокой советского режима, где печали и радости лагеря переплелись воедино. Не оттуда ли непобедимая страсть к поискам утраченной красоты в свете величественных форм тоталитарного стиля, драматизм и подспудный соблазн кроя ее вещей? Десятилетия 1910-х, 1920-х, 1930-х и 1940-х годов — для Татьяны обширное поле вдохновения. Время, в которое жили и творили ее музы — великие балерины Анна Павлова и Тамара Карсавина, королева экрана Вера Холодная. Утонченная княгиня Ирина Юсупова, замечательные актрисы XX века Грета Гарбо и Марлен Дитрих. Любовь к шитью и красивым вещам — наследство от матери, одевавшейся в Риге послевоенной поры, прекрасно шившей и знавшей толк в белье и обуви. И Таня под маминым руководством стала шить с раннего детства, к семнадцати годам обзаведясь уже солидной клиентурой. Попав в Ленинград, жила в тринадцатиметровой комнате коммунальной квартиры. Дважды пыталась поступить в текстильный институт, но не прошла по конкурсу, так как не имела необходимого в те годы «трудового стажа». Всецело отдаваясь своей страсти

к шитью, она все же стала модной и востребованной частной портнихой, нередко поражавшей окружение элегантностью форм в сочетании с невиданными в СССР экстравагантными элементами. И путь ее был тернист, но успешен.

В 1991 году она открыла частный модный салон, и с тех пор слава о ней разнеслась повсюду. Ее ценят, и ею гордятся по праву. Лауреат премии «Лучший модельер Санкт-Петербурга – 2000», «Человек года» в мире моды, обладательница почетного приза «Золотая нить» и многих других наград, Таня Котегова — настоящая гордость культурной и светской жизни северной столицы.

Перфекционист кроя и шитья, поклонница диоровской гаммы черного, коричневого, серого и бежевого, Татьяна видит в этих цветах великолепную и многоцветную палитру для своих образов, которые она вылепливает с виртуозным мастерством. Ее страсть — невесомые балерины, и, создавая костюмы для Мариинского театра, она умеет передать в них трепетную душу грациозных и неземных созданий. Ее творения многогранны, прекрасны и драгоценны, как и ее душа.

Васильев Александр

СУДЬБЫ МОДЫ

Руководитель проекта *И. Серёгина*
Технический редактор *Н. Лисицына*
Корректор *О. Галкин*
Верстальщик *Е. Сенцова*
Дизайнер *С. Прокофьева*
Каллиграф *Ю. Харина*
Автор фото на обложке *А. Кривцов*

«Судьбы моды» — так называется новая книга самого известного в нашей стране историка моды, искусствоведа и театрального художника Александра Васильева.

Мода — не просто профессия и личная судьба автора, это повод для размышления о судьбах искусства, о судьбах людей, о судьбах стран. За каждым очерком стоит огромный интерес к жизни во всех ее проявлениях и любовь к своему предмету и героям. Александру Васильеву, уже давно ставшему гражданином мира, небезразлично, как выглядит российская современница и каков гардероб делового мужчины. И рассуждает он об этом с не меньшим энтузиазмом, чем о египетских украшениях, знаменитых модельерах или о жизни и смерти русских эмигрантов, со многими из которых был лично знаком. Написанные в разные годы статьи подобраны и переосмыслены с учетом дня сегодняшнего, а неизменный юмор и яркая, узнаваемая интонация не только порадуют многочисленных поклонников таланта, но и привлекут новых читателей.

Роза Пискотина,

редактор книги «Судьбы моды»