

БИБЛИОТЕКА ЖУРНАЛА "ТЕОРИЯ МОДЫ"

ТМ

ВАЛЕРИ СТИЛ

VALERIE STEELE

ПАРИЖСКАЯ МОДА

PARIS FASHION A CULTURAL HISTORY



Валери Стил
Парижская мода.
Культурная история
Серия «Библиотека
журнала «Теория моды»»

*http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=51844167
Парижская мода. Культурная история: Новое литературное
обозрение; Москва; 2020
ISBN 9785444813560*

Аннотация

По-прежнему ли Париж – мировая столица моды? На этот вопрос в своей книге отвечает известный историк моды, директор музея Института технологии моды в Нью-Йорке Валери Стил. Автор блестяще решает задачу, которую ставит перед собой: показать эволюцию парижского стиля. Именно стиль придает Парижу уникальность, делая его местом, где обрели воплощение «все достижения цивилизации, от авангардного искусства до элегантной моды». Частная жизнь парижан, романы Бальзака и Пруста, театральные подмостки, связь модных тенденций и исторических эпох развернуты в увлекательное повествование, охватывающее несколько столетий. Исследование истории парижской моды выходит далеко за рамки «модного

разговора» и становится размышлением о глобальных процессах европейской и мировой культуры XVIII–XXI веков.

Перевод книги публикуется по соглашению между ООО «Новое литературное обозрение» и Bloomsbury Publishing Plc.

Содержание

Благодарности	6
Предисловие	10
ГЛАВА 1	14
Иллюстрации	30
ГЛАВА 2	45
«Рождение» моды в Европе	48
Моду придумали европейцы?	52
Мода в союзе с властью: «испанский черный»	56
Двор «короля-солнца»	61
Рождение парижской моды	64
Парижская модная мания	68
Мужская одежда: английские связи	74
Королева моды	81
Иллюстрации	88
ГЛАВА 3	94
Сарториальная политика, 1789–1794	97
От патриотов к инкруаяблям и мервейезам	107
Империя моды	115
Иллюстрации	119
ГЛАВА 4	129
Из провинции в Париж	134
Физиология моды	142
Женщина-работница как художница,	148

аристократка и эротическая фантазия	
La Parisienne и Le Dandy 132	154
Иллюстрации	159
ГЛАВА 5	175
Бодлер – денди	179
Конец ознакомительного фрагмента.	184

Валери Стил

Парижская мода: культурная история

Благодарности

Первое издание «Парижской моды» вышло в свет в 1988 году, второе – в 1998 году. Это третье, исправленное и дополненное издание, и мне хотелось бы поблагодарить людей и организации, которые в течение долгих лет помогали мне осуществить этот проект. За включенные в книгу иллюстрации и фотографии я хочу поблагодарить Чикагский институт искусств, Арт-Медиа, Общество прав художников, Библиотеку театра французской комедии, Национальную библиотеку Франции, Художественную библиотеку Бриджмена, Королевскую библиотеку Бельгии, Компьенский дворец, Версальский дворец и музей Версаля, Институт костюма Метрополитен-музея, Художественную библиотеку Де Агостини, Национальную галерею современного искусства в Риме, Королевский музей изящных искусств в Антверпене, музей Карнавале в Париже, музей Орсе в Париже, Королевский музей Мариемона, Национальный музей искусства Каталонии, Музей французской революции,

галерею Тейт, Лондонскую национальную галерею, Музей изящных искусств в Бостоне, Институт искусств Стерлинга и Франсин Кларк, Музей Джорджа Истмена, Музей Института технологии моды, музей Галуста Гюльбенкяна, Сент-Луисский художественный музей, Специальную коллекцию библиотеки Глэдис Маркус и университетских архивов, Исследовательский институт Гетти, Библиотеку Уолпола Льюисов и Йельский университет, Министерство культуры Франции, Дворец Гальера: Музей моды города Парижа (ранее: Музей моды и костюма), аукционный дом «Сотбис», Художественный музей Филадельфии, Национальную художественную галерею в Вашингтоне, Совет попечителей Британского музея, Собрание Уоллеса, Музей искусств округа Лос-Анджелес, Метрополитен-музей, Лионский музей изобразительных искусств, Роксан Лоуит, Ханса Фойера, Энн Рей, парижское фотографическое агентство «Роже-Виоле», компанию Rex – Shutterstock, Фонд Совета моды (Fashion Group Foundation), фотографическое агентство Image Works, архив Найала Макинерни в издательстве Bloomsbury, месть Антуана и Николя из книжного дома Diktats.

Издатели и автор приложили все усилия, чтобы засвидетельствовать благодарность всем, кто так или иначе принимал участие в создании книги, однако временами это оказывалось затруднительно. При наличии ошибок или упущений в этом отношении издатели с радостью внесут поправки в следующее издание. Если источник иллюстрации не

указан, значит, он входит в коллекцию автора. Также я благодарю издательство Random House за разрешение использовать тексты романов Марселя Пруста из цикла «В поисках утраченного времени» в переводах Ч. К. Скотта Монкриффа и Фредерика А. Блоссом. Я выражаю искреннюю благодарность сотрудникам Библиотеки декоративных искусств, Французского союза дизайнеров костюма, Библиотеки Форни, Национальной библиотеки Франции, Британской библиотеки, музея Карнавале, Национального музея дизайна Купер-Хьюитт, Дворца Гальера: Музея моды города Парижа, Художественного музея моды и текстиля, Института искусств Стерлинга и Франсин Кларк, Публичной библиотеки Нью-Йорка, Института костюма Метрополитен-музея, Библиотеки Глэдис Маркус, в особенности Отдела специальных коллекций и университетских архивов при Институте технологии моды, а также Музея Института технологии моды.

Мне также очень приятно поблагодарить друзей и коллег, которые помогали мне во время работы над изданием «Парижской моды». Это Кэтрин Эрл, Фабьен Фалюэль, Шанталь Фрибур, покойный Гийом Гарнье, Маргарет Хайес, Коринн Ла Бальм, Кателле Ле Бурхис, Мелисса Марра-Альварес, покойный Ричард Мартин, Патриция Мирс, Флоренс Мюллер, Мари-Элен Пуа, Ян Ридер, покойный Джон Ревальд, Эйлин Рибейро, Оливье Сайар, Франсуаз Тетар-Виттю и Анна Райт. Разумеется, ответственность за все оставшиеся ошибки лежит исключительно на мне. Отдельно мне хотелось бы по-

благодарить своего мужа Джона С. Мейджора.

Предисловие

«Парижская мода» – моя вторая книга, и одна из моих любимых. Я начала работать над ней в магистратуре, еще до того как написала диссертацию. Мода тогда не была серьезной областью академического знания. Однажды на фуршет в Йельском университете известный историк спросил, что я изучаю. «Фешен», – ответила я. «Очень интересно, – сказал он. – Немецкий или итальянский?» Несколько минут я не понимала, о чем речь, но, наконец, сообразила. «Фешен. Моду, – объяснила я, – как в Париже. Не... фашизм». Мой собеседник развернулся и ушел. Спустя несколько лет, в 1985 году, я переехала в Нью-Йорк и опубликовала свою первую книгу «Мода и чувственность» (Fashion and Eroticism). Я не смогла найти постоянное преподавательское место и работала как академический пролетарий, в нескольких институтах. Все ночи, выходные и каникулы я посвящала исследованиям и писала книгу. Она служила мне прекрасным оправданием для поездок в Париж всякий раз, когда я могла себе это позволить.

«Парижская мода» была опубликована в издательстве Oxford University Press в 1988 году. Это был замечательный год, когда публика впервые увидела выдающиеся коллекции Жан-Поля Готье и Аззедина Алайи. В моей книге, впрочем, о современной моде почти не упоминалось. Мне было скуч-

но составлять очередную агиографию «великих парижских дизайнеров». Вместо этого я попыталась понять, почему Париж так долго оставался мировой столицей моды. Вглядываясь в историю долгого XIX века, я размышляла о месте моды в современном урбанистическом обществе. Изучая творчество писателей и художников, благодаря которым парижская мода сформировалась как культурная система, я поняла, что география моды – это отдельная и важная исследовательская проблема.

Думаю, «Парижская мода» оказалась неплохим вкладом в разговор об урбанистических локусах моды и о культурном контексте, способствующем ее процветанию. Книга заслужила доброжелательные отклики. Юджин Уэбер писал: «Книга Валери Стил – кладезь новых данных и восхитительных иллюстраций. Ее приятно рассматривать и интересно читать». Мой любимый отзыв был опубликован в разделе книжных рецензий Los Angeles Times: «Оригинальное, прекрасно написанное исследование парижской моды, повествующее не только о вариациях длины подола, но и, в известном смысле, о национальном характере. <...> Ее можно рекомендовать не только читателям, интересующимся психологией костюма, но также любому человеку, собравшемуся посетить Францию. Она будет ему полезна так же, как, например, „Зеленый гид“ Мишлен».

Работая над своими следующими книгами «Женщины в мире моды: дизайнеры XX века» (Women of Fashion: 20th-

Century Designers) и «Фетиш: мода, секс и власть» (Fetish: Fashion, Sex & Power), я все лучше узнавала современную моду. Французский издатель Адам Биро заказал мне книгу «Мода XX века» (Se vêtir au XXe siècle). Ее английский перевод был опубликован в издательстве Yale University Press под названием «50 лет моды: от стиля „ню-лук“ к современности» (50 Years of Fashion: From New Look to Now). «Фетиш» был переведен на французский, немецкий, итальянский, португальский и русский языки. «Парижская мода», однако, не вызывала энтузиазма у французских издателей. Мне объяснили, что ни один француз не станет читать книгу о парижской моде, написанную американкой.

В 1998 году в издательстве Berg была опубликована исправленная и дополненная версия бумажного издания «Парижской моды». Незадолго до этого, в 1997 году, при поддержке Кэтрин Эрл вышел в свет первый номер журнала Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture. Тогда же я стала главным куратором Музея Института технологии моды (Fashion Institute of Technology). Для меня это были прекрасные годы – и, по случайному совпадению, именно тогда мода вступила в фазу творческого подъема. В январе 1997 года Джон Гальяно продемонстрировал первую коллекцию, выпущенную им для модного дома Christian Dior, а несколько месяцев спустя появилась яркая коллекция Александра Маккуина Eclect/Dissect для Givenchy. Возрождение двух знаменитых парижских модных домов усилиями

дерзких молодых британских дизайнеров было предвестием перемен. Мир моды вступал в эпоху глобализации.

Несколько лет назад Кэтрин Эрл предложила мне еще раз переработать текст «Парижской моды». На этот раз мне позволили включить в него втрое больше цветных иллюстраций. Мне не особенно хотелось пересматривать какую бы то ни было из своих книг, но меня радовала возможность вернуться к предмету, который был очень дорог моему сердцу. Работа заняла больше времени, чем ожидалось. Во-первых, я отдавала много сил музею, а во-вторых, выяснилось, что недостаточно, как я думала вначале, просто дописать последнюю главу книги, доведя историю от 1997 года до настоящего времени. На протяжении последних двадцати лет модные студии непрерывно развивались, и мне хотелось учесть и осмыслить появившиеся за это время научные работы, посвященные моде в целом и парижской моде в частности. Вместе с тем я старалась сохранить непринужденный тон повествования, делавший книгу доступной для широкого читателя.

Образ Парижа как «столицы моды» вызывает интерес не только у исследователей. Мода, на которую когда-то смотрели с пренебрежением, сегодня играет важную роль в мировой культурной экономике. Поэтому я сочла необходимым пересмотреть и дополнить текст «Парижской моды», прежде чем предложить книгу новой аудитории.

ГЛАВА 1

Париж, столица моды?

Fluctuat nec mergitur.¹
Девиз на гербе Парижа

Эта книга – не история моды и тем более – не история высокой моды. Скорее ее можно назвать исследованием эволюции парижского стиля, попыткой понять, почему Париж так долго оставался «столицей моды». Конечно, Париж сыграл в истории моды очень важную, возможно, уникальную роль. Однако разнообразные визуальные образы и тексты, ассоциированные с парижской модой, не всегда легко поддаются интерпретации, поскольку миф о Париже слишком глубоко укоренен в европейской культуре. Париж – не только реальный, но и мифический город. На протяжении столетий он славился своими бесчисленными художниками и литераторами. Именуя Париж «городом Света», мы вспоминаем не только о сияющих витринах магазинов, театров и кафе, но и об эпохе Просвещения, о Париже как оплоте свободы. Париж – не просто столица Франции. Это столица мира, место, где все достижения цивилизации, от авангардного искусства до элегантной моды, обретают свое самое полноценное во-

¹ «Его качает, но он не тонет» (лат.).

площение.

В последние десятилетия, однако, география моды усложнилась. У Парижа появились соперники. Сегодня титул «столицы моды» оспаривают Нью-Йорк, Лондон, Милан; в этом ряду иногда называют и Токио. Все более важную роль в мировой швейной индустрии играет Китай, и некоторые полагают, что Шанхай, когда-то известный как «Париж Востока», «вскоре может превратиться в пятую или шестую столицу моды». Кроме того, десятки других городов по всему миру – от Мумбая до Москвы, от Сиднея до Сан-Паоло – проводят собственные недели моды, поскольку мода официально признана источником экономического и культурного капитала.

Вероятно, когда-то Париж и был единственным центром моды. Но сохранил ли он этот статус в эпоху глобализации? В книге «Мировые столицы моды» Дэвид Гилберт пишет: «„Парижская мода“, несомненно, один из самых ярких и устойчивых символов локуса в современной истории. Однако даже беглый анализ бытования этого термина свидетельствует о неоднозначности понятия „столица моды“ и о сложности феномена моды как такового»². Место Парижа в современной мировой системе моды обусловлено долгой историей. Об эволюции символической семантики па-

² Gilbert D. From Paris to Shanghai: The Changing Geographies of Fashion's World Cities // Christopher Breward and David Gilbert / Eds Fashion's World Cities. Oxford; New York: Berg, 2006. Pp. 3–4.

рижской моды и пойдет речь в этой книге.

Чтобы понять, почему Париж сыграл в истории моды столь важную роль, нужно вернуться в те времена, когда этот город еще не заслужил репутацию модной столицы. В следующей главе мы поговорим о рождении моды на городских улицах и при королевских дворах Европы и Азии. В XIV–XV веках славой законодателя мод пользовался двор герцогов Бургундских. В XVI веке, с развитием национальных государств, доминирующую позицию в европейской моде заняла Испания, центр крупнейшей империи Западного мира. В XVII веке пальму первенства перехватила Франция, превратившаяся в самую богатую и могущественную европейскую державу. К моде и роскоши в те времена относились с подозрением, однако кое-кто уже тогда видел в них источник национального благосостояния.

Жан-Батист Кольбер, министр финансов Людовика XIV, замечал: «Мода для Парижа – все равно что перуанские золотые шахты для Испании». При Людовике XIV французское правительство принимало политические и экономические меры, чтобы извлечь из торговли предметами роскоши максимальную выгоду. Это встречало недовольство англичан, которых беспокоило сарториальное господство Франции, превратившейся в «мировую монархию моды»³. Иностранцы не только следили за парижской модой, но и все ча-

³ Dejean J. How Paris Became Paris: The Invention of the Modern City. London: Bloomsbury, 2014. P. 145.

ще пользовались ее французским названием – *mode*. «Всеобщий словарь» Антуана Фюретьера (1690) разъяснял, что слово «мода» «описывает, прежде всего, манеру одеваться так, как это принято при дворе. Французская мода постоянно меняется. Иностранцы следуют французской моде, за исключением испанцев, у которых мода никогда не меняется»⁴. Двор «короля-солнца» служил образцом стиля для всей европейской аристократии. Однако барочная роскошь придворного костюма постепенно уступала место разнообразию сменяющих друг друга парижских сарториальных новинок.

В конце XVII века парижская модная индустрия была уже довольно хорошо развита. В Париже было много умелых мастеров и ремесленников: производителей текстиля, портных, шляпников, швей, чеботарей, изготовителей вееров. Город славился своими торговцами и владельцами модных магазинов. В 1685 году Шарль Ле Мер, повествуя об истории Парижа, утверждал, что «парижские наряды превосходнее любых европейских»⁵. Газеты и периодические издания, например *Le Mercure galant*, сообщали о последних модных трендах читателям не только во Франции, но и далеко за ее пределами; той же цели служили и знаменитые модные куклы, которых торговцы с улицы Сен-Оноре каждый месяц рассылали клиентам в Европе, России, Османской империи и в Новом

⁴ Dictionnaire universel (1692), цит. по: Heller S.-G. Fashion in Medieval France. Cambridge: D. S. Brewer, 2007. P. 20.

⁵ Шарль Ле Мер, цит. по: Dejean J. How Paris Became Paris. P. 162.

Свете⁶.

В XVIII веке страсть парижан к моде изумляла, а временами даже ужасала иноземцев. Самые престижные иллюстрированные модные журналы выпускались в Париже. Роза Бертен, «министр моды» Марии-Антуанетты, была первой всемирно известной модисткой, имевшей клиентуру в зарубежных странах, от Англии до России. «Французская модная промышленность работает днем и ночью», создавая новые наряды, «превращая Европу во Францию», – пишет один из авторов 1770-х годов⁷. Немецкий обозреватель сообщает, что даже подержанная одежда, вышедшая из моды во Франции, охотно раскупается в соседних странах. По его словам, «Перу и Мексика также приобретают множество» такой одежды – наряду с французскими бедняками⁸.

Новый вестиментарный режим, сложившийся в эпоху французской революции, официально декларировал свободу костюма. В третьей главе мы поговорим о влиянии вестиментарной политики на моду с момента созыва Генеральных штатов Людовиком XVI в 1789 году до окончательного падения Наполеона в 1815 году. Строгий черный костюм революционной буржуазии, длинные штаны санкюлотов, наря-

⁶ Roche D. *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the «ancien régime»* / Transl. by Jean Birrell. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Pp. 474–475.

⁷ Луи-Антуан Караччиоли, цит. по: Dejean J. *How Paris Became Paris*. P. 144.

⁸ Rublack U. *Dressing Up: Cultural Identity in Renaissance Europe*. New York; Oxford: Oxford University Press, 2010. Pp. 281–282.

ды инкруаяблей и мервейезов, запечатленные на многочисленных карикатурах, – всем им нашлось место в панораме революционной моды. Попытки Англии изолировать революционную Францию потерпели неудачу: парижский стиль преодолел блокаду. Французские модели имели хождение за рубежом, хотя их не всегда копировали точно. Вот, например, две модные картинки эпохи Консульства. Оригинальная иллюстрация была опубликована в *Journal des Dames et des Modes* на девятый год революционного календаря. На ней изображено бальное платье с таким низким декольте, что ткань едва прикрывает соски на груди женщины. Копия модели появилась несколько месяцев спустя, в феврале 1801 года, в лондонском *The Ladies Magazine*. Качество печати здесь хуже и – что гораздо любопытнее – само платье гораздо скромнее. Компенсируя завышенную линию ворота, английский художник поместил рядом с дамой столик с ножками-кариатидами, щеголяющими открытой грудью. Когда я покупала эти две гравюры, французский продавец обратил мое внимание на различие между ними и ухмыльнулся: «*La pudeur anglaise*».⁹

Вестиментарная свобода, провозглашенная в эпоху Французской революции, и развитие буржуазии разрушили остатки старого режима. Как отмечал Алексис де Токвиль после путешествия по Америке, люди, которые «уничтожили мешавшие им привилегии небольшого числа себе подоб-

⁹ Английская стыдливость (фр.).

ных... столкнулись с соперничеством всех против всех. Границы не столько раздвинулись, сколько изменились по конфигурации»¹⁰. В XIX веке, в эпоху капитализма, производство и потребление модных товаров кардинально изменились. После отмены цеховых ограничений производители одежды начали нанимать рабочих для пошива готового платья, что привело к дальнейшей демократизации моды. Большинство горожан, от банкиров до скромных клерков, облачились в строгий темный костюм. Впрочем, рабочие носили его лишь по особым случаям, а состоятельные люди продолжали шить одежду на заказ.

Зарождение современной моды (*la mode*) тесно связано с ростом урбанистической модерности (*la modernité*). Свидетельством тому служит эссе Шарля Бодлера «Поэт современной жизни» (1863), где мода рассматривается как ключевая составляющая современности. Впрочем, парижское высшее общество продолжало придерживаться придворных вестиментарных канонов и аристократических традиций старого режима, поощряя ритуализованные модные показы и придавая большое значение вкусу и стилю. Нигде больше художники и писатели не уделяли так много внимания моде – и это не удивительно, учитывая, сколько парижан принимало участие в этом символическом производстве. В чет-

¹⁰ Perrot Ph. *Fashioning the Bourgeoisie*. Princeton: Princeton University Press, 1994. P. 189. Рус. пер. цит. по: Токвиль А. де. Демократия в Америке / Пер. с фр. Д. П. Олейника, Е. П. Орловой, И. А. Малаховой, И. Э. Иванш, Б. Н. Ворожцова. Предисл. Гарольда Дж. Ласки. М.: Прогресс, 1992. С. 395.

вертой главе мы поговорим о моде как о трансляторе социальной экспрессии в творчестве Оноре Бальзака, а в пятой речь пойдет о поэте Шарле Бодлере, считавшемся образцом денди. Шестая глава посвящена взаимоотношениям моды и искусства. мода играла важную роль в творчестве многих художников и способствовала переходу от академической к современной живописи. Однако скромная модная картинка также оказала влияние на формирование парижской эстетики. Модные иллюстраторы – например, сестры Колен – внесли свой вклад в формирование образа шикарной парижанки (*La Parisienne*), который стал символом модерна.

Парижанка – это не только знатная дама, но и куртизанка или профессионалка от мира моды: кутюрье, шляпница, гризетка. Как писала Эммелина Реймон в статье «Мода и парижанка» (1867), «трудно думать о моде, не думая о парижанке... в Париже одна половина женского населения живет за счет моды, тогда как другая половина живет ради моды»¹¹. Французская литература охотно делила людей на парижан, с одной стороны, и «варваров или провинциалов», с другой¹². «Провинциалки надевают одежду, парижанки одеваются»¹³. Разумеется, иностранцы и провинциалы могут сле-

¹¹ Higonnet P. *Paris, Capital of the World*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2002. P. 117.

¹² Dumas A. et al. *Paris et les parisiennes au XIXe siècle*. Paris: Morizot, 1856. P. iii.

¹³ Delord T. *Physiologie de la parisienne*. Paris: Aubert, 1841. P. 23.

довать парижской моде – поскольку даже они в состоянии оценить ее преимущества – однако они редко могут носить модный костюм так же умело, как парижане, и они абсолютно не способны создать что-либо подобное самостоятельно.

У американцев, напротив, отношения с модой складывались сложно, поскольку их культурная идентичность («близость к природе» и «демократичность») формировалась как реакция на («изошренную» и «аристократическую») Европу. Впрочем, подобно французам, американцы творили собственную мифологию, ассоциированную с модой и национальной идентичностью. Реформаторы костюма горько жаловались, что американки носят модные наряды из «распутного Парижа и безбожной Франции! Оттуда, где женщина опускается с вершин добродетели и морали, чтобы знаться с порочными и запятнанными, чтобы потворствовать низким страстям и примитивным желаниям вместе с сообщницами по адскому ремеслу!! Пусть американские женщины и христианки краснеют от стыда за репутацию своих парижских образчиков моды!»¹⁴

Зачем «дочерям предков-пуритан» подражать нарядам «куртизанок нечестивого Парижа»?¹⁵ «Все друзья свободы» должны объединить усилия, чтобы «освободить американ-

¹⁴ Merritt M. A. Dress Reform Practically and Physiologically Considered. Buffalo: Jewett, Thomas, and Co., 1852. P. 59.

¹⁵ Russell F. E. Freedom in Dress for Women // The Arena. 1893. 6. June. P. 74.

ских женщин от тирании иностранной моды»¹⁶.

Американки, впрочем, – подобно женщинам во многих других странах – упрямо отказывались «освободиться», утешая себя мыслью, что они сами подспудно меняют французскую моду. Издатели американского модного журнала *Godey's Ladies' Book*, например, неоднократно утверждали, что предлагают читательницам «американизированный» стиль одежды. На самом деле публиковавшиеся там модели были обычно более или менее точными копиями французских оригиналов. Вот, например, модная иллюстрация Лоры Колен Ноэль, опубликованная в издании *Petit Courrier des Dames* 4 июля 1857 года. Женщина слева наклоняется, чтобы рассмотреть куклу. Та же женщина с куклой, в той же самой одежде от *Maison Fauvet*, появится через год в *Godey's Ladies' Book* без ссылки на художницу или модельера, правда, в окружении нескольких фигур (образцами для которых, вероятно, послужили другие французские модные картинки).

К середине XIX века готовая одежда, конфекцион, стала доступна широкой публике. Первоначально она продавалась в *magasins de nouveautés* (галантерейных лавках), а затем в универмагах, коммерческом царстве грез, которые впервые появились именно в Париже. Революция в розничной торговле совпала с ростом модной печатной продукции. Относительная демократизация моды означала, что к числу по-

¹⁶ Russell F. E. *Women's Dress // The Arena*. 1891. 3. February. P. 359.

требителей моды присоединились представители рабочего класса, для которых простое ситцевое платье с ярким принтом было в новинку. Жюль Мишле писал: «Сегодня... бедный рабочий» может купить своей жене «цветастое платье за сумму, которую он зарабатывает за день»¹⁷. Женская высокая мода также трансформировалась, благодаря развитию *grande couture*. Маленькие швейные мастерские постепенно вытеснялись из бизнеса, но некоторые кутюрье, сделавшие ставку на индивидуальный пошив люксовой одежды, процветали – как, например, Чарльз Фредерик Ворт.

Получившее впоследствии название *haute couture*, «высокая мода», производство элитарной женской одежды способствовало представлению о Париже как «женском рае». Высокая мода была не только символом статуса, свидетельством состоятельности мужа или любовника, но также маркером персональной идентичности и доказательством изощренного вкуса. За два года до смерти Ворта *Ladies' Home Journal* утверждал, что «французы создали женскую моду», а «американские женщины... приспособили ее к жизни»¹⁸. Конечно, Ворт был англичанином по происхождению, а подавляющее большинство парижских швей были женщинами. Однако психологически было гораздо проще объяснять мод-

¹⁷ Perrot. *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century* / Transl. by Richard Bienvenu. Princeton: Princeton University Press, 1994. P. 73.

¹⁸ *Ladies' Home Journal*. 1893. April. P. 29.

ные «безумства» алчностью заправляющих в моде французов и распущенностью разодетых куртизанок – тогда как самим французам нравилось думать, что мода обязана своей красотой и роскошью их национальному гению. В седьмой главе мы поговорим о роли, которую сыграл Ворт в создании высокой моды, и о том, какое место она занимает в представлении о Париже как столице моды и роскоши.

Однако даже в «королевстве моды» есть районы, отличающиеся особенным изяществом. Октав Узанн писал: «Рю де ля Пэ, соединяющую великолепный квартал Опера со старым королевским променадом Тюильри у Рю Кастильон, можно назвать центром [модной] индустрии»¹⁹. Множество модных театров, ресторанов и кафе (например, кафе «Тортони», на углу Бульвар-дез-Итальян и Рю Тэбу) сконцентрированы в маленьком районе на правом берегу, служившем средоточием социальной жизни со времен Реставрации.

На левом берегу расположен не только богемный Латинский квартал и несколько обычных тихих районов, но также аристократический, исполненный достоинства район Фобур-Сен-Жермен, относительная географическая изоляция которого способствует его эксклюзивному статусу; здесь ценятся локальные социальные ритуалы и модные предпочтения, понятные лишь группам посвященных. Напротив, состоятельные финансисты, живущие в районе Шоссе-д'Ан-

¹⁹ Uzanne L. O. The Modern Parisienne. London: William Heinemann, 1912. P. 34. Первые опубли. в: La Femme à Paris. Paris: Quantin, 1894.

тен, на правом берегу, как принято считать, предпочитают более экстравагантный стиль. Представители разных социальных классов часто жили в одних и тех же домах, на разных этажах, но с течением времени классовая сегрегация усиливалась; богатые жилые районы на западе и в центре Парижа все больше отличались от удаленных рабочих предместий. Каждое утро женщины, занятые в модной индустрии, спускались из кварталов и районов «Монмартр и Батиньоль, Бельвиль и Бастиль, Монруж и Авеню-д'Орлеан... Можно было бы окрестить этот... маршрут, от Пляс-Клиши к Пляс-д'Опера́, тропой модисток»²⁰.

Видимые перемены в облике города, так же как реконструкция системы моды, были следствием развития мирового капитализма. В 1860 году братья Гонкур замечали, что бульвары «напоминают Лондон, этот Вавилон будущего». Однако когда Эдмон Гонкур редактировал текст для публикации в 1891 году, Лондон больше не был образцовым воплощением современного капитализма, поэтому Гонкур написал: «Эти новые бульвары... безжалостные в своих прямых линиях, которые больше не напоминают о мире Бальзака... наводят на мысль о каком-нибудь американском Вавилоне будущего»²¹. Несмотря на серьезные разли-

²⁰ d'Avenel G. *Le Mécanisme de la vie moderne*. Paris: Armand Colin, 1900–1905. Vol. 4. Pp. 1–2, 4, 12.

²¹ *Goncourt Journal*, цит. по: Clark T. J. *The Painting of Modern Life*. Princeton: Princeton University Press, 1999. Pp. 34–35.

чия, у людей теперь было гораздо больше свободы и возможностей представляться такими, какими им хочется выглядеть. Мода одновременно подтверждала иерархии и ослабляла их, поскольку о незнакомцах все чаще судили по одежке. Люди, в силу своего положения имевшие большой доступ к модным ресурсам, зачастую принадлежали к новой социальной страте. Их классовое положение было двусмысленным. Это были «белые воротнички», продавцы, портные и, конечно, «дамы полусвета».

Мощное развитие французской модной индустрии само по себе не объясняет, почему Париж превратился в мировую столицу моды. Другой, не менее важный фактор здесь – насыщенность и сложность парижской модной культуры. В 8-й главе мы поговорим о парижской сарториальной географии, уделив особое внимание локусам, традиционно предназначенным для демонстрации моды, – таким, как театр или ипподром. В 9-й главе речь пойдет о частной жизни обитателей Парижа – о мире, где сарториальные предпочтения женщин, принадлежащих к элите, ассоциированы лишь со вкусами социальной группы. Мода играет важную роль в великом произведении Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». После разговора о роли моды в творчестве Бальзака, Бодлера и, вкратце – Малларме в 10-й главе мы обратимся к предпринятому Прустом исследованию «молчаливого языка костюма».

Глава 11 перенесет нас в XX век. Мы увидим, как зарож-

дались авангардные стили в период, предшествующий Первой мировой войне. В это время корсет сменился бюстгалтером; тогда же начал формироваться современный идеал женской красоты. Несмотря на распространенное мнение, Первая мировая война сама по себе не была основной причиной трансформации моды, хотя и ускорила уже начавшиеся перемены. В 1920–1930-е годы, в эпоху между «восточными шатрами» Пуаре и стилем «ню-лук» от Диора, в парижской моде «заправляли женщины»: Габриэль Шанель, Эльза Скьяпарелли и Мадлен Вионне. В 12-й главе мы увидим Шанель и ее соперниц в контексте их эпохи. В 13-й главе речь пойдет о мрачных временах, которые парижская мода переживала в период оккупации Парижа нацистами.

Главенство Парижа в мире моды не объясняется пресловутым парижским легкомыслием, тягой парижан к новациям или чувством стиля, свойственным им от природы. Неверно также считать этот феномен результатом деятельности индивидуального творческого гения, хотя именно это представление активно поддерживает мифология парижской моды. Разнообразные истории о «тирании» или «гениальности» парижских модельеров – следствие принципиального непонимания законов бытования моды. Дизайнеры и модная продукция – всего лишь один из элементов системы моды; другая ее составляющая – идеи и образы, отношения и модели поведения. Глава 14 начинается описанием триумфального возрождения парижской моды в 1947 году и продолжается

рассказом о неоднократном модном соперничестве Парижа с другими городами – Флоренцией (а позднее – Миланом), Лондоном и Нью-Йорком.

В последней главе речь пойдет о парижской моде XXI века. В эпоху глобализации Париж все чаще рассматривается в ряду других мировых городов моды – пусть даже по-прежнему как первый среди равных. Мода – это не просто производство модной одежды, это еще и символическое производство. Законы моды применимы не только к гардеробу, но и к множеству других феноменов. Так, существует мода на имена. Когда родители выбирают имя ребенку, они не подчиняются коммерческому давлению, не реагируют слепо на общие социальные тенденции. Их выбор – так же как поведение любого человека, выбирающего утром, что ему надеть, – оказывается в значительной степени «делом вкуса»²². Именно эта своеобразная магия до сих пор ассоциируется у нас с Парижем.

²² Lieberson S. A Matter of Taste: How Names, Fashions, and Culture Change. New Haven; London: Yale University Press, 2000.

Иллюстрации



Модная картинка. La Galerie des Modes et Costumes
Français. 1782

An 9.

Costume Parisien.

(260)



Модная картинка. Journal des Dames et des Modes

Engraved for the Ladies Magazine, Feb: 1801.



Модная картинка. The Ladies Magazine. Февраль 1801

m m m



1. Robe du matin en taffetas uni. 2. Chapeau à la Harpie. 3. Sabots fourrés à la Chinoise. 4. Souliers et Sabots de différents genres.

Модная картинка. 1787



Модная картинка. Godey's Ladies' Book. Июль 1858



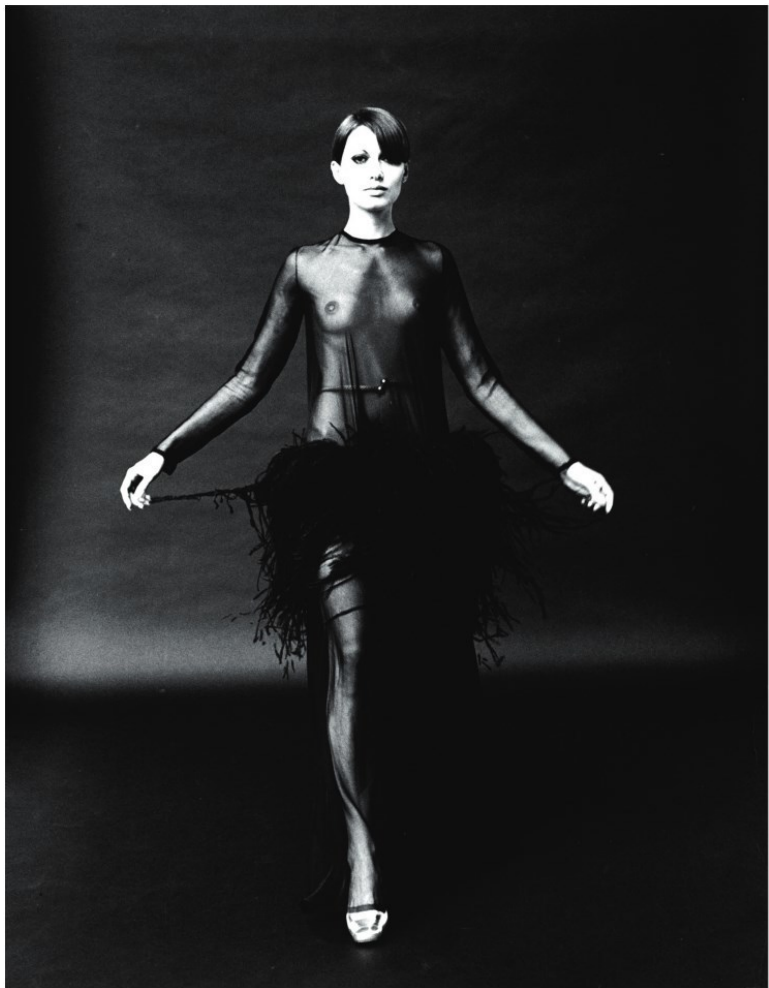
Лора Колен Ноэль. Модная картинка. Petit Courrier des Dames. 4 июля 1857



«Последний из бульварных львов». Из книги Луи Октава Узанна «Мода в Париже». 1898



Жан Беро. «Бульвар Монмартр». Ок. 1880. Масло, холст.
Частная коллекция



Платье от Ива Сен-Лорана. 1968. Фотограф: Билл Рей/

Коллекция изображений журнала LIFE/Getty Images



Джон Гальяно для модного дома Christian Dior. Коллекция от-кутюр. Осень – зима 2000. Фотограф: Найал Макинерни. Публикуется с разрешения Bloomsbury Publishing

ГЛАВА 2

Рождение парижской моды

...то, чего достигла мода, – это своего рода искусство – драгоценное, блистательное искусство, которое в нынешнюю эпоху удостоено почестей и знаков отличия. Такому искусству открыт доступ в королевские дворцы, где его ожидает весьма благосклонный прием.

Луи-Себастьян Мерсье. Картины Парижа. 1782–1788

Чтобы понять, почему Париж значит так много для мира моды, нужно вернуться назад, в те времена, когда он еще не был модной столицей. И даже раньше – в ту эпоху, когда французский королевский двор еще не считался образцом европейского стиля. Эта задача, однако, требует решения непростого вопроса: когда и где мода появилась впервые. Родилась она при королевском дворе или на городских улицах? Была детищем капитализма или модерности? Правда ли, что мода – исключительно европейское изобретение? Можно ли вообще говорить о «рождении» моды?

Историки костюма традиционно определяют моду как устойчиво реализуемый принцип смены сарториальных стилей. Согласно визуальным свидетельствам, в XIV веке европейцы – и мужчины и женщины – отказались от длинных Т-образных одеяний, предпочтя им разнообразие но-

вых силуэтов. Тексты также указывают на растущий интерес к сарториальным новинкам. Уже в 1393 году обычный парижанин, не принадлежащий к аристократическому сословию, советовал своей пятнадцатилетней жене держаться подалеже от новомодных нарядов²³. Однако было уже слишком поздно: вечно меняющаяся мода вступила в свои права. Конечно, строго говоря, нарождающаяся буржуазия в своем пристрастии к высоким «готическим» прическам, широким рукавам и меховой отделке нарушала множество сумптуарных законов. В сарториальном марафоне участвовали только представители правящих классов. Великолепная одежда, достойная элиты, считалась слишком пышной для простых горожан, которым часто запрещалось носить модные наряды, роскошные ткани и насыщенные цвета, например алый и пурпурный.

Самой возмутительной новинкой женского гардероба стало облегающее платье с декольте. «Мужья жалуются, священники осуждают», – резюмировал мнения по его поводу историк моды Огюстен Шалламель. В действительности мужчины носили не менее пышные наряды, чем женщины, и некоторые авторы неодобрительно отзывались о мужских коротких облегающих камзолах и трико. Женские сарториальные излишества, однако, вызывали у критиков больше негодования. Прекрасная Агнесса Сорель, любовница Кар-

²³ Scott M. Late Gothic Europe, 1400–1500. The History of Dress Series. London: Mills & Boon, 1980. P. 58.

ла VII, заслужила своими нарядами скандальную славу. Хроника свидетельствует, что ее «шлейф был на треть длиннее, чем у любой знатной дамы в королевстве, головные уборы выше, нарядов у нее было больше, и стоили они дороже»²⁴. «Повелительница красоты», вероятно, послужила моделью для Девы Марии, облаченной в соблазнительный наряд, на картине Жана Фуке. Кажется резонным предположить, что французские королевы и королевские любовницы задавали тон в моде, которую перенимали парижские буржуа, жители провинций, а затем и весь мир. На самом деле, однако, все происходило не совсем так.

²⁴ Challamel J. A. The History of Fashion in France. London: S. Low, Marston, Searle, and Rivington, 1882. P. 51.

«Рождение» моды в Европе

Исследователи все чаще говорят о том, что «мода» плохо поддается определению. Назвать место и время ее появления еще труднее. Сара-Грейс Хеллер пишет: «Вместо того чтобы пытаться точно определить момент появления моды, следует задаться вопросом: когда культурная ценность новации стала настолько очевидна, а страсть к новшествам и возможности их производства достигли той критической точки, чтобы превратиться в устойчивый организующий принцип?» В книге «Мода в средневековой Франции» она старается избегать утверждений, что «мода родилась в определенное время и в определенном месте», и вместо этого рассматривает способы ее «бытования на ранних стадиях развития во Франции XIII века»²⁵.

Первые ростки моды появляются в итальянских городах-государствах, Флоренции и Венеции. В той степени, в какой вообще можно говорить о «рождении» моды в Европе, она, кажется, действительно образовалась впервые именно в Италии. Согласно недавним исследованиям, «ранняя стадия развития моды» относится к XIV веку; первый известный нам европейский сумптуарный закон был издан в Генуе в 1157 году. На ранних этапах своего существования

²⁵ Heller S.-G. Fashion in Medieval France. Cambridge, UK: D. S. Brewer, 2007. Pp. 46, 59.

мода ассоциировалась скорее с мужским гардеробом, нежели с женским²⁶. Политически независимые, обладающие развитой экономикой и процветающей культурой, итальянские города-государства были гораздо чувствительнее к моде, чем Париж, который еще не превратился в важный урбанистический центр. Во Франции царило феодальное правление наследственной аграрной аристократии, а Флоренция и Венеция уже обладали протокапиталистической экономикой. Социальное и экономическое устройство итальянских городов-государств способствовало появлению модных новинок и развитию конкуренции.

Своего рода протомода существовала и при дворах региональных правителей Франции, включая дворы Прованса и Анжу. Они были меньше и характеризовались более жесткой иерархией; однако они определенно предоставляли возможности для развития моды. Придворные носили сарториальные новинки, например камзол, появившийся около 1340 года. Один из таких нарядов, предположительно принадлежавший Карлу де Блуа, герцогу Бретонскому, хранится в коллекции Музея тканей²⁷. Бургундский двор отличался особым вниманием к стилю. Недаром его именуют «колыбе-

²⁶ Stuard S. M. *Gilding the Market: Luxury and Fashion in Fourteenth-Century Italy*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2006. Pp. 1–4.

²⁷ Boucher F. *Histoire du costume en occident de l'antiquité à nos jours*. Paris: Flammarion, 1965. Pp. 191–195; Post P. *La Naissance du costume masculin moderne au XIVe siècle // Actes du Ier Congrès International d'histoire du Costume*. Venice: Centro Internazionale delle Arti e del Costume, 1955. Pp. 28–41.

лью моды» и называют «самым пышным и блестящим из европейских дворов, включая итальянские». Французские историки считают бургундский двор «предвестником Версаля», ссылаясь при этом и на элегантность нарядов придворных, и на изысканность церемониала, связанного с «культом обожествления монарха»²⁸. Роскошь и мода были символами власти, которые умело использовали правители и которых страстно домогалась аристократия.

В XIV–XV веках герцоги Бургундские были гораздо богаче и влиятельнее королей Франции, что в полной мере отражал их гардероб. Когда Филипп Добрый Бургундский ехал в Париж вместе с дофином (впоследствии королем Людовиком XI), не только одежда Филиппа, но даже сбруя его лошади были так плотно усыпаны рубинами и бриллиантами, «что рядом с ней одежда наследника французского престола смотрелась почти жалко». Жана Бесстрашного, герцога Бургундского, прозвали «королем Парижа». Когда этот «жестокый и мрачный» вельможа появился в городе в 1406 году – обвиненный в убийстве брата настоящего короля, – «на нем был красный бархатный костюм, подбитый серым мехом

²⁸ Fashions and Textiles at the Court of Burgundy // CIBA Review. 51. 1946; Beaulieu M., Bayle J. Le Costume en Bourgogne de Philippe le hardi à la mort de Charles le téméraire (1364–1477). Paris: Presses Universitaires de France, 1956. P. 186; Erlanger Ph. The Age of Courts and Kings. London: Weidenfeld and Nicolson, 1967. P. 17. См. также: Piponnier F. Costume et vie sociale: la cour d'Anjou XIVe–XVe siècle. Paris: Mouton et cie., 1970; Vaughan R. Valois Burgundy. London: Archon Books, 1975.

и отделанный золотым растительным орнаментом. Когда он двигался, под широкими рукавами были видны доспехи»²⁹.

Важным элементом поздней средневековой моды был цвет. Существовал хорошо развитый язык красок, имеющий геральдическое происхождение. Аристократы снабжали своих придворных, слуг, муниципальных чиновников и солдат одеждой, напоминающей ливреи. «При каждом удобном случае Филипп [Смелый] любил устраивать своеобразный смотр своего двора в костюмах, соответствующих цветам его дома [красный и светло-зеленый]. Одежда аристократии шилась из бархата и шелка, костюмы слуг – из атласа и саржи»³⁰. И все же некоторые бургундские и итальянские модники сознательно отказывались от ярких красок, предпочитая им шикарный черный. Филипп Добрый Бургундский, например, носил черный бархат, первоначально – в знак скорби по своему покойному отцу, Жану Бесстрашному, убитому французами. Он продолжал носить черное до конца своей жизни, отчасти в знак христианского благочестия, но возможно, и потому, что сумрачная элегантность костюма выделяла его владельца из толпы придворных, разряженных как павлины»³¹.

²⁹ Beaulieu and Bayle. *Le Costume en Bourgogne*. Pp. 185–186; *Fashions and Textiles at the Court of Burgundy*. Pp. 1843, 1847.

³⁰ *Fashions and Textiles at the Court of Burgundy*. P. 1850; Beaulieu and Bayle. *Le Costume en Bourgogne*. Pp. 125–129.

³¹ Hollander A. *Seeing Through Clothes*. New York: Viking, 1978. Pp. 367–369.

Моду придумали европейцы?

С того времени как в Европе заговорили о моде, она рассматривалась большинством авторов как исключительно западноевропейский феномен. Считалось, что в Азии и на Среднем Востоке носили «древние» или «не подверженные изменениям» костюмы, а в Африке, в обеих Америках и в Океании – «примитивные» костюмы. В отличие от слова «мода» (*mode, fashion*), слово «костюм» ассоциировалось с традицией. Сегодня, однако, большинство ученых признают, что мода существовала и в древних культурах за пределами западного мира: в Китае, Японии, Индии.

Еще в XI веке при японском дворе Хэйан-ке высшей похвалой было назвать вещь *imatekashi* – «модной»³². Мода, однако, была прерогативой лишь небольшого числа придворных: мужчин и женщин. В XVII веке императорский двор пришел в упадок; политическая власть перешла к милитаризованной аристократии, самураям. Однако городские торговцы и ремесленники процветали и желали одеваться соответственно. Законодателями мод в те времена были знаменитые гейши и актеры театра Кабуки. Они первыми осваивали новые модные тенденции и стили. Жесткое сумптуарное законодательство лишь стимулировало появление утон-

³² Morris I. *The World of the Shining Prince*. New York: Oxford University Press, 1964. Pp. 38, 206.

ченных сарториальных новинок. На закате правления династии Токугава в Японии даже появилось новое слово, *iki*, означавшее элегантный шик. В XVIII веке мода играла важную роль в японской экономике, хотя сами наряды (кимоно из разнообразных тканей и аксессуаров) значительно отличались от европейских. В XIX веке, еще до ассимиляции японцами европейского костюма, производство и потребление модной одежды в Японии значительно ускорилось³³.

Другое свидетельство бытования моды за пределами Европы относится к эпохе династии Мин в Китае. В книге «Паутина наслаждения: Коммерция и культура в Китае эпохи Мин» Тимоти Брук цитирует ученого Чэнь Яо, чье сочинение датируется 1570-ми годами. Тот пишет, что, в отличие от (идеализированного) прошлого, когда мелкое дворянство носило простую одежду, «нынешние деревенские молодые модники говорят, что даже шелк-газ недостаточно хорош, и жаждут вышитых нарядов из Сучжоу... Длинные подолы и большие воротники, широкие пояса и узкие складки – все внезапно меняется. Они называют это словом „мода“... буквально – „сиюминутный образ“».

Социальные границы размывались, поскольку торговля сделала роскошные наряды широко доступными: «Привези-

³³ Francks P. Was Fashion a European Invention? The Kimono and Economic Development in Japan // *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. 2015. Vol. 19.3. June. Pp. 331–361. См. также: Ikegami E. *Bonds of civility: Aesthetic Networks and the Political Origins of Japanese Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. P. 247.

те простую одежду на деревенскую ярмарку, и даже крестьяне не станут ее покупать – они просто посмеются... простые люди носят шляпы благородных, а актеры... и бродячие торговцы – туфли придворных. Они бродят так по дорогам, один за другим, и никому это не кажется странным»³⁴.

Сучжоу, город, расположенный неподалеку от современного Шанхая, неоднократно упоминается как источник новых модных веяний. Другой автор, писавший в эпоху Мин, Чжан Хань, замечает:

С давних времен жители Сучжоу привыкли к богатым украшениям и предпочитали необычные <наряды>, поэтому все здесь стремятся следовать моде. Если это не великолепная одежда из Сучжоу, то она недостаточно изящна... Люди со всех концов света отдадут предпочтение одежде из Сучжоу, и ремесленники Сучжоу трудятся над ней еще усерднее... Поэтому экстравагантный стиль Сучжоу становится еще экстравагантнее, так можно ли принудить тех, кто следует моде Сучжоу, к разумной экономии? ³⁵

Падение династии Мин положило конец зарождающейся модной индустрии.

Распространение моды, как в Европе, так и в Азии, встречало много препятствий. Мода подспудно подрывала иерар-

³⁴ Brook T. The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China. Berkeley: University of California Press, 1998. P. 220.

³⁵ Ibid. P. 221.

хии традиционного общества. Издавались сuntuарные законы; их соблюдение регулировалось суровыми наказаниями. Однако в любую эпоху везде, где люди начинали ценить новинки, а их производство и потребление оказывалось возможным, появлялись ростки моды. Поэтому на вопрос: «Правда ли, что моду изобрели европейцы?» – можно ответить только отрицательно.

Мода в союзе с властью: «испанский черный»

Средневековая Европа XIV–XV веков была политически раздроблена, и единой европейской столицы моды не существовало. Скорее можно говорить о нескольких региональных модных центрах, которые пользовались особым влиянием. К их числу относились Флоренция, Венеция и бургундский двор. В XVI веке, однако, начали возникать объединенные национальные государства – Англия, Франция, Испания.

С восшествием на французский престол Франциска I (1494–1547) мужская мода достигла новых вершин великолепия и славы. Настоящий принц эпохи Ренессанса, Франциск носил богатые наряды из роскошных тканей: камзолы из золотой и серебряной парчи, бархата, атласа и тафты темно-красного, лазурного, фиолетового и всех других цветов радуги. Его одежда и костюмы его придворных были отделаны кружевом, золотой тесьмой, вышивкой и драгоценными камнями. То же самое можно сказать о короле Англии Генрихе VIII (1491–1547). Иной, однако, была испанская мода, сложившаяся во времена правления Карла I (1500–1558), известного в истории под именем Карла V, императора Священной Римской империи.

Открытие и завоевание Нового Света обогатило испан-

скую корону и укрепило ее политическое влияние в Европе. Бургундские Нидерланды стали частью империи Карла V, поэтому можно уверенно предполагать, что «испанский черный» восходит к бургундской моде. Развитию моды на черный цвет также способствовало появление новых красителей из Нового Света: из кампешевого дерева (*Haematoxylum campechianum*), которое привозили в Испанию из Мексики, получали черную краску, которая была гораздо ярче и насыщеннее, чем использовавшаяся ранее.

Важнее, однако, была многозначная символика черного цвета. Черный ассоциировался не только с христианским благочестием, но и с политической властью. Он был строгим – и одновременно элегантным. Он был серьезным – тогда как другие цвета часто считались слишком легкомысленными или чувственными. Бальдассаре Кастильоне, автор трактата «Придворный» (1528) и папский нунций в Испании, отмечал благородство, сдержанность, изящество и элегантность черной одежды. Карл V почти всегда носил черное, подчеркивая тем самым свое «светское и религиозное господство в Европе»³⁶.

Его наследник Филипп II еще больше ценил черный цвет. Он никогда открыто не объяснял, почему носит черное, однако писал, что черное облачение священников «настоль-

³⁶ Colomer J. L. Black and the Royal Image // José Luis Colomer and Amalia Descalzo, eds. Spanish Fashion at the Courts of Early Modern Europe. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014. Vol. 1. P. 78.

ко серьезно, скромно и благочестиво, что никакие перемены не сделают его таковым в большей степени»; поэтому Филипп II запретил своим епископам носить новые пурпурные головные уборы, предложенные папой Сикстом V³⁷. В эпоху контрреформации испанский черный ассоциировался с облачением католиков, с одеждой монахов-бенедиктинцев и особенно инквизиторов-доминиканцев.

Итальянец Кампанелла (подвергавшийся преследованию со стороны инквизиции за то, что выступал в защиту учения Галилея) писал:

Черные одежды подходят нашему веку. Когда-то они были белыми.

Затем разноцветными; теперь они темны, подобно африканскому мавру.

Черны как ночь, адские, предательские, глухие,
Воплощение ужаса невежества и мук страха.

Как не стыдно нам избегать ярких красок.

Кто оплачет наш конец – тираны, которых мы терпим,

Цепи, петля, свинец, ловушки, приманки —

Наши герои унылы, наши души поглотила ночь³⁸.

Черный цвет прочно ассоциировался с Испанией не только потому, что строгая черная одежда и белые гофрирован-

³⁷ Colomer. Black and the Royal Image. P. 90.

³⁸ Batterberry M., Batterberry A. Fashion, The Mirror of History. New York: Greenwich House, 1977. P. 119.

ные воротники испанских придворных распространились по всей Западной Европе и превратились в базовый сарториальный стиль. У представителей многих других наций черный цвет был связан с «черной легендой» – образом жестокой, деспотичной и экзотической Испании³⁹.

Итак, Испания стала первой европейской страной – законодательницей мод. Впрочем, сдержанный испанский стиль полностью так и не прижился во Франции, перенявшей другие испанские модные новинки, например корсет и фижмы. Однако злейшие враги Испании, протестантская Англия (в особенности пуритане) и голландцы, превратили «испанский черный» из элемента католического, аристократического и придворного гардероба в атрибут городской буржуазной моды. Черная одежда с белой отделкой, упрощенная модификация испанского придворного костюма, импонировала приверженцам Реформации, высоко ценившим сдержанность облика и манер. Черная одежда, которая почти не изменилась на протяжении нескольких десятилетий, соответствовала социальным и религиозным потребностям протестантского сообщества. Она позволяла людям демонстративно избегать «фривольности» и «соблазнов» моды, допуская в то же время искусные проявления щегольства – поскольку, разумеется, даже в рамках базового черно-белого

³⁹ Ribeiro A. A Story of Pride and Prejudice: Perceptions of Spanish Dress in Seventeenth-Century England // Colomer and Descalzo, Spanish Fashion. 2014. Vol. II. Pp. 317–340.

стиля мода обнаруживала себя в добротности ткани и совершенстве кроя, в качестве подкладки и кружева.

Между тем цвет – нежный, великолепный цвет – ждал своего часа, чтобы явиться на свет при французском дворе XVII века. В 1660 году король Франции Людовик XIV женился на инфанте Марии-Терезе Испанской. Наряды жениха и невесты символически контрастировали и с черными бархатными костюмами испанских грандов, и с барочным великолепием нарядов французской аристократии, отделанных кружевом и расшитых золотом и серебром. Когда молодые король и королева триумфально въехали в Париж, мадам де Мотвиль писала с восторгом: «Король был таким, какими поэты живописуют нам этих людей, созданных боже-ствами. Его костюм был покрыт золотой и серебряной вышивкой, настолько красивой, насколько это пристало достоинству того, кто ее носил». О новой королеве она заметила: «Ее грудь показалась нам хорошей формы и довольно пышной, но ее платье было ужасно»⁴⁰.

Вскоре многоцветие орнаментальной французской моды восторжествовало при дворах и в городах Европы; верность черно-белым нарядам хранили лишь консервативная испанская аристократия, голландские бюргеры и английские протестанты.

⁴⁰ Madame de Motteville, цит. по: Wiley L. The Formal French. Cambridge: Harvard University Press, 1967. P. 171.

Двор «короля-солнца»

Считается, что Людовик XIV сказал: «Мода – зеркало истории». Гардероб «короля-солнца», без сомнения, был призван отражать его непревзойденную славу и власть. Этой цели особенно хорошо соответствовали парадные мантии, украшенные золотыми геральдическими лилиями и целиком подбитые горностаем. Но даже в менее торжественных случаях король хорошо понимал символическую значимость костюма. Носивший пышный завитой парик и красные туфли на высоких каблуках, Людовик XIV позиционировал себя не как короля-воина (образ, предпочитавшийся некоторыми из его предшественников), а скорее как средоточие самого великолепного двора в истории западного мира. Когда статус зависит от близости к монарху, когда даже подать ему рубашку утром – отдельная честь, не удивительно, что и его гардероб обладает особенной притягательностью.

«Мода для Франции – все равно что перуанские золотые шахты для Испании», – говорил Жан-Батист Кольбер (хотя это, возможно, и апокриф). Занимая пост министра финансов при Людовике XIV в 1661–1683 годах, Кольбер, без сомнения, понимал, насколько выгодно Франции лидерство в области моды. Доходы, которые приносила казне торговля предметами сарториальной роскоши, были сопоставимы и даже превосходили объемы золота и серебра, доставляемо-

го в Испанию из южноамериканских колоний и служившего основой испанского доминирования в моде. Тогда, как и сегодня, текстильное производство было основой модной индустрии. Осознанно стремясь вытеснить Италию с позиции ведущего производителя роскошных тканей, французское правительство разработало охранное законодательство, призванное поддержать национальное шелкоткачество и кружевоплетение.

Предпринятые Кольбером шаги, направленные на продвижение французских модных товаров, наряду с законами, ограничивающими оборот большей части зарубежных товаров, привели к настоящей торговой войне с Англией. Франция зазывала к себе специалистов модного производства: ткачей, кожевников, изготовителей кружев. В 1685 году, однако, французская экономика пострадала, когда Людовик XIV отменил Нантский эдикт и гугеноты (протестанты) во Франции потеряли право исповедовать свою религию, не опасаясь репрессий со стороны государства. Подавляющее большинство гугенотов бежали за границу; среди них были искусные ремесленники, в том числе и занятые в текстильном производстве, что оказалось очень выгодно Англии.

Поддержка государства сыграла ключевую роль в развитии французской моды. Политика Кольбера имела для Франции настолько важное значение, что французская общественная организация, объединяющая производителей предметов роскоши, и сегодня именуется Комитетом Коль-

бера (Comité Colbert). Однако сама по себе экономическая политика Кольбера не объясняет рост французского влияния в мире моды. Не менее важен был престиж французского двора, которому подражали менее влиятельные европейские монархи. Придворные Версаля являли собой образец французского стиля. Мадам де Севинье писала о мадам де Монтеспан, официальной любовнице короля: «Ее костюм составлял ворох французского кружева»⁴¹.

Французский придворный костюм был образцом для правителей и аристократии многих европейских государств (за исключением Испании). Однако французский двор и Париж – не одно и то же, а придворный костюм – не то же самое, что модный. В 1670 году Людовик XIV перенес двор из Лувра в Париже в Версаль, что несколько затмило славу Парижа как столицы стиля. Кроме того, поощряя придворную роскошь, Людовик XIV требовал, чтобы костюм точно соответствовал социальному статусу его владельца. Придворная мода была ограничена этикетом, и строгость церемониала ограничивала модные новации. И все же за пределами версальского двора начинала формироваться новая система моды... в Париже.

⁴¹ Mossiker F. *Madame de Sévigné: A Life and Letters*. New York: Alfred A. Knopf, 1983. P. 224.

Рождение парижской моды

Развитие парижской моды обычно датируется XVIII веком (точкой отсчета служит смерть Людовика XIV в 1715 году). Вместе с тем, согласно новым данным, в последние три десятилетия XVII века уже происходили процессы, приведшие к своеобразной революции в мире моды. Произошли изменения в сферах производства и розничной торговли, значительно расширился потребительский рынок, появились новые модные издания.

До 1675 года производством одежды для мужчин и женщин официально занималась гильдия портных, членами которой были только мужчины. Однако в том же году парижские *maitresses couturières*⁴² добились разрешения организовать собственную гильдию, которая шила одежду для женщин и детей. Несмотря на сопротивление со стороны портных-мужчин, все больше женщин брались за работу *couturières* (швей или модисток). Поставками материалов занималась гильдия торговцев текстилем. Однако и в этой области также появилась новая женская гильдия, *marchandes de modes* (лавочницы или торговли галантерейным товаром), которые изготавливали и продавали отделку и аксессуары. *Marchandes de modes* были даже влиятельнее *couturières*, поскольку отделка и аксессуары играли очень важную роль

⁴² Женщины-портнихи (фр.).

в моде конца XVII – XVIII века.

Эти изменения знаменовали начало формирования производственной и торговой системы, впоследствии превратившейся в парижскую индустрию моды. Они также способствовали утверждению распространенного мнения, согласно которому женщины «по своей природе» способнее к шитью и тоньше чувствуют моду. Среди знаменитых женщин-кутюрье конца XVII века были мадам Вильнев и мадам Ремон; в XVIII веке громкой славой пользовалась *marchande de modes* Роза Бертен, знаменитая «министр моды» Марии-Антуанетты, имевшая международную клиентуру.

Процесс покупки товаров также изменился, поскольку потребители все чаще приобретали предметы гардероба не на сезонных ярмарках, а в постоянных магазинах. Уже к концу XVII века улица Сент-Оноре стала модной торговой улицей, каковой она остается и по сей день. Другими важными точками на карте моды были Площадь Победы, а затем и Пале-Рояль. Самыми модными и аристократическими жилыми районами были Марэ и Фобур-Сен-Жермен. Число потребителей моды также значительно выросло. К ним относились аристократы и состоятельные буржуа; все больше иностранцев и провинциалов приезжали за покупками в Париж. По словам французского историка Даниэля Роша, в Париже XVIII века произошла настоящая «сарториальная революция»: стоимость и объемы дамских гардеробов выросли, а женщины всех сословий начали носить платья (вместо пле-

бейских юбки и жакета)⁴³. Как указывают недавние исследования, эти изменения происходили, вероятно, не в 1700–1789 годах, а скорее в период между 1670 и 1700 годами⁴⁴.

Новые модные тренды распространялись быстрее и охватывали бóльшую аудиторию, чем прежде, – благодаря газетам, модным картинкам и модным куклам. В 1672 году Жан Донно де Визе начал выпускать газету *Le Mercure galant*, посвященную новостям моды. В первый же год издатель хвалился: «Ничто не доставляет большего удовольствия, чем мода, родившаяся во Франции... все, созданное там, имеет особый шик, который иностранцы не способны сообщить своим творениям»⁴⁵. В течение нескольких лет выходили также модные приложения и описания новых сезонных трендов, напоминающие современные модные репортажи («этой весной в моду войдут ленты»), хотя, разумеется, модных сезонов в нашем сегодняшнем понимании еще не существовало⁴⁶.

На закате царствования «короля-солнца» некоторые молодые придворные дамы, например герцогиня де Берри, на-

⁴³ Roche D. *The Culture of Clothing: Dress and Fashion in the Ancient Regime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Pp. 86–117, 144–145.

⁴⁴ Crowston C. H. *Fabricating Women: The Seamstresses of Old Regime France, 1675–1791*. Durham; London: Duke University Press, 2001. P. 12.

⁴⁵ *Mercure Galant* (1672), цит. по: Crowston. P. 30.

⁴⁶ DeJean J. *The Essence of Style: How the French Invented High Fashion, Fine Food, Chic Cafés, Style, Sophistication, and Glamour*. New York; London: Free Press, 2005. Pp. 47–48.

чали уставать от придворного церемониального диктата. По-видимому, в 1715 году герцогиня Орлеанская и принцесса де Конти осмелились представить последние парижские моды Людовику XIV. «Король сказал, что они могут одеваться, как им заблагорассудится; ему это безразлично». Месяц спустя он умер⁴⁷. Отныне мода в значительной степени стала зависеть от индивидуального выбора, регулируемого лишь общественным мнением. Когда новый регент покинул мрачный старый двор в Версале и вернулся в Париж, этот процесс ускорился.

⁴⁷ Lacroix P. *The Eighteenth Century: Its Institutions, Customs, and Costumes*. France, 1700–1789. London: Bickers & Son, n. d. P. 458.

Парижская модная мания

Одержимость, с которой парижане относились к моде, поражала иностранцев: «Они каждый день изобретают новую моду»⁴⁸. В 1773 году маркиз де Караччиоли писал: «В Париже, чтобы не заметить моды, вам придется закрыть глаза. Вся обстановка, улицы, магазины, кареты, одежда, люди, – все представляет лишь ее. <...> Костюм, который носили сорок дней, благородные люди считают слишком старым. Им хочется новых тканей... современных идей. Всякий раз, когда появляется новая мода, столица страстно увлекается ею и никто не осмеливается явиться на публике без нового наряда»⁴⁹. Подобные гиперболы, однако, вводят в заблуждение. На самом деле модный силуэт менялся не очень быстро, хотя публика действительно часто увлекалась новыми расцветками, отделкой и аксессуарами.

«Я буду говорить о Париже, – писал Луи Себастьян Мерсье, – ...я <мог бы> описать дамский... чепчик с вишнями или чепчик а-ла-бебе. <...> Теперь, когда я пишу, модным цветом в Париже считается цвет блошиной спинки и блошиного брюшка». «Цвет парижской грязи» также был в мо-

⁴⁸ The Present State of the Court of France, and the City of Paris (1712), цит. по: Ribeiro A. Dress in Eighteenth Century Europe 1715–1789. London: B. T. Batsford Ltd., 1984. P. 20.

⁴⁹ Perrot. Les Dessus et les dessous. Paris: Fayard, 1981. Pp. 34–35.

де – наряду с «цветом гусяного помета»⁵⁰. Этот своеобразный репортаж показывает, что в XVIII веке мода начинала принимать современные формы. Она больше не зависела от авторитета двора. Теперь эфемерный коллективный вкус парижан определял, что следует носить: «цвет блошиной спинки», грязи или сажки, «чепчик с вишнями», «развевающиеся султаны» или «чепчик а-ла-бебе». Более того, сами эти названия указывали на новое отношение к моде, сентиментальное или ироническое, но не имеющее ничего общего с торжественным великолепием Версаля.

В начале XVIII века дамы все чаще отказывались от парадного пышного туалета в пользу *robe volante*, или «летающего платья»; этот свободный стиль, напоминающий дезабиле, шокировал англичан. К середине XVIII столетия «летающее платье» превратилось в известное всей Европе *robe à la française* («французское платье»); его силуэт спереди стал более облегающим, сзади его украшали «складки Ватто».

Маленький турнюр, характерный для туалетов конца

⁵⁰ *Le Tableau de Paris* (Amsterdam, 1782–1788), and *Le Nouveau Paris* (Paris, 1798) / Abridged and translated by Wilfred and Emilie Jackson. *The Picture of Paris Before and After the Revolution*. London: George Routledge & Sons, 1929. P. 9; *Le Tableau de Paris / Only by Helen Simpson*. *The Waiting City, Paris 1782–1788*. London: George G. Harrap, 1933. Pp. 240–241, 52. См. также: Giaffferri P.-L. de. *The History of French Masculine Costume*. New York: Foreign Publications, 1927. Section 63; Perrot Ph. *Les Dessus et les dessous de la bourgeoisie: Une histoire du vêtement au XIXe siècle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1981. Pp. 33–34. Рус. пер. цит. по: Мерсье Л.-С. *Картины Парижа* / Пер. В. А. Барбашевой. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 3, 387–388.

XVII века, был забыт. В моду вошли широкие юбки под названием «панье». Спереди у них часто имелся разрез, открывающий взору публики декоративную нижнюю юбку, которая составляла отдельную часть туалета; на лифе спереди был треугольный корсаж. В число популярных нарядов конца XVIII века входили также *robe à l'anglaise* («английское платье») и *robe à la polonaise* («польское платье»); несмотря на их названия, они считались проявлениями парижской моды.

Отделка платья была важнее фасона, который менялся очень медленно. Даже «обычное» *robe à la française* богато украшалось. Соответственно, портные значили для моды меньше, чем *marchandes de modes*. Даже состоятельные и стильные дамы не меняли свои платья в течение целого ряда лет. Однако у них часто возникало желание их обновить, и здесь на сцене появлялась галантерейщица с запасом лент, оборок, фальбалой и кружевом.

Все колебания моды – новая отделка, аксессуары и расцветка – становились предметом внимания международной аудитории. В том, что касалось моды, Лондон и Санкт-Петербург были ближе к Парижу, чем маленькие французские города. Однако в том, что касалось европейской культуры, высокая мода напоминала тонкий слой глазури. Подавляющее большинство французов не носили модных платьев. Поскольку распространение моды по-прежнему было ограничено, иноземная и провинциальная знать дольше сохраня-

ла приверженность старым вестиментарным формам. Традиции, давно укоренившиеся в тех или иных регионах, имели больший вес, чем новации, приходящие из далекого Парижа. Для провинциальных представителей средних классов образцом красивой одежды служили старомодные наряды местной аристократии, а простые люди носили устаревшие модные фасоны в сочетании с базовым функциональным костюмом, который существовал столетиями. Подобно тому как «церемониальное и придворное платье превратилось в некое подобие униформы», так и провинциальный туалет стал своего рода образцовым «старомодным костюмом»⁵¹.

Как уже упоминалось, модная журналистика находилась тогда в зачаточном состоянии, поэтому парижские торговцы рассылали портнихам и частным клиентам искусно наряженных кукол. Они путешествовали по всему западному миру и добирались даже до Константинополя. Л.-С. Мерсье рассказывает, как показывал этих кукол, известных как *roupées de la rue Saint-Honoré*, скептически настроенному иностранцу. Модные картинки тоже экспортировались. В конце XVIII века появились иллюстрированные модные журналы, например *Gallerie des modes* и *Cabinet des modes*. По мере развития и распространения периодических модных изданий парижская мода стала доступнее провинциалам, и они начали ее копировать.

⁵¹ Ribeiro. *Dress in Eighteenth Century Europe*. P. 18.

Даже Жан-Жак Руссо, проповедник естественного образа жизни, писал: «Мода – владычица провинциалок, а парижанки – владычицы моды, и каждая умеет применить ее к себе. Провинциалки – это как бы невежественные и раболепные переписчики, копирующие все, вплоть до орфографических ошибок; парижанки – это творцы, искусно воссоздающие оригинал и умело исправляющие все его ошибки»⁵². Заметим, что в 1761 году Руссо уже описывал моду с точки зрения обитательниц Парижа. Мужские модные пристрастия начинали расцениваться как излишнее щегольство.

Пале-Рояль считался «столицей Парижа». Мерсье уподоблял его «крошечному, очень богатому городку в самом сердце великого города». Герцог Орлеанский, которому принадлежал дворец, сделал состояние на магазинах и кофейнях в его галереях и садах. Мерсье говорил: «Можно оказаться в заключении в этой тюрьме на год или два и ни разу не затосковать о свободе»⁵³. Не очень состоятельные парижане часто покупали одежду на ярмарках, подобных той, что располагалась на Гревской площади: «Юбки, панье, свободные платья лежат кучами, и вы можете выбирать. Здесь прекрасное платье, которое носила скончавшаяся жена судьи, и его, торгуясь, покупает жена его клерка; там проститутка при-

⁵² Rousseau. *La Nouvelle Héloïse*, цит. по: Perrot. *Les Dessus et les dessous*. P. 301. Рус. пер. цит. по: Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза / Пер. Н. И. Немчиновой и А. А. Худаковой // Руссо Ж.-Ж. Избр. соч.: В 3 т. М., 1961. С. 196.

⁵³ Mercier / Transl. Simpson. *The Waiting City*. P. 273.

меряет кружевной чепец придворной дамы». В другие дни площадь служила местом публичных казней, и этот факт, по словам Мерсье, отпугивал воров и перекупщиков, торговавших одеждой, которую они совсем недавно отобрали у прохожих⁵⁴.

Впрочем, у Парижа имелся соперник – во всяком случае, в том, что касалось мужской одежды. На титул альтернативной столицы моды претендовал Лондон.

⁵⁴ Ibid. P. 135.

Мужская одежда: английские связи

В начале XVIII века розовый шелковый костюм, золотая и серебряная вышивка, украшенный цветочным орнаментом и обычный бархат, кружево и ювелирные украшения считались нормальными атрибутами мужского гардероба. Одежда была зримым маркером социального положения, и чем пышнее был туалет, тем выше был статус его владельца. Стильный англичанин или француз носил костюм-тройку, состоящий из жакета, жилета и бриджей, которые часто, хотя и не всегда, шились из одной и той же ткани. В этой моде не было строгости, царившей при Людовике XIV; стиль был гораздо грациознее, изящнее и *dégage*⁵⁵.

Главными отличительными характеристиками костюма были качество материала и отделки, поскольку крой и пошив как таковые были еще весьма несовершенными. Конечно, не каждый мог позволить себе следовать моде и покупать множество прекрасных костюмов. «Когда вы в черном – вы прилично одеты, – замечал Луи Себастьян Мерсье. – Вы благо- разумно облеклись в траур, и... в этом платье можете появ- ляться всюду. Правда, он свидетельствует о недостаточности средств...» Поэтому черный цвет предпочитали «писатели, мелкие рантье», поскольку «черная одежда прекрасно согла- суется с грязью, плохой погодой, бережливостью и неохотой

⁵⁵ Непринужденный (фр.).

тратить много времени на одеванье»⁵⁶.

Многие историки моды полагают, что простой мужской костюм вошел в моду после Французской революции, когда к власти пришли упомянутые Мерсье буржуа, предпочитавшие одеваться в черное. На самом деле этот стиль появился в Англии несколькими десятилетиями раньше. Более того, новая мода была не только атрибутом «развивающегося среднего класса», но и принадлежностью загородного и спортивного гардероба английской аристократии. В 1780-е годы французские аристократы также начали перенимать английский стиль; они уж точно никогда не стали бы подражать скромным персонажам Мерсье.

Противоречие между парадным декоративным французским стилем и более простым непарадным английским закончилось триумфом последнего, но осознание этой победы потребовало нескольких десятилетий. Между тем некоторые англичане сопротивлялись описанной тенденции, отдавая предпочтение гипертрофированной версии французского стиля. Эти «исключительно стильные молодые люди, подражающие итальянцам и французам» именовались «макарони», поскольку некоторые из них были членами клуба «Альмак», «где им подавали итальянское блюдо, именем ко-

⁵⁶ Mercier / Transl. Jackson. *The Picture of Paris*. P. 18; transl. Simpson. *The Waiting City*. P. 135. Рус. пер. цит. по: Мерсье Л.-С. *Картины Парижа* / Пер. В. А. Барбашевой. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 193.

того они и были названы»⁵⁷.

Из письма, опубликованного в издании *Town and Country Magazine* в ноябре 1771 года, следовало, что макароны, по сути, являются сторонниками иностранной деспотии:

Министры Людовика XIV желали всюду насадить собственный язык, проложить дорогу всемирной монархии: с той же целью их мода распространялась по всей Европе; и каждая страна, которая ее копировала, становилась столь же женственной и порочной. Мы хлебнули это полной мерой, как ежедневно демонстрируют нам макароны⁵⁸.

В XVIII столетии британский патриотизм принимал формы культурного национализма. По распространенному мнению, слабые и женоподобные французы сговорились поработить англичан, развратив и ослабив их. Макароны был не просто «манекеном с французской пуховкой для пудры»⁵⁹.

In English garb, we know plain common sense
To modish understanding gives offense...

⁵⁷ George M. D. *English Political Caricature*. Oxford: Oxford University Press, 1959. P. 147; *Macaroni and Theatrical Magazine*. 1772. October, цит. по: George M. D. *Hogarth to Cruikshank: Social Change in Graphic Satire*. London: Penguin, 1967. P. 59. См. также: Steele V. *The Social and Political Significance of Macaroni Fashion // Costume: The Journal of the Costume Society*. 1985. 19. Pp. 94–109.

⁵⁸ *Town and Country Magazine*. 1771. November. P. 598.

⁵⁹ Bickerstaff I. *Lionel and Clarissa (a comic opera)*. С. 1768, цит. по: Rhead W. H. *Chats on Costume*. London, 1906. P. 104; *The London Magazine: or, Gentleman's Monthly Intelligencer*. 1772. April. P. 193.

Whilst fan-tailed folly, with Parisian air
Commands that homage sense alone should share^{60 61}.

Становясь женоподобным и слабым, англичанин уже был не в силах противостоять иностранной угрозе и мог даже принять сторону европейской тирании.

Мужская мода изменилась, поскольку англичане усматривали в приверженности к строгому костюму проявление патриотизма, противостоящего аристократическому космополитизму. Простой костюм ассоциировался со свободой (а не с тиранией), страной и городом (а не королевским двором), парламентом и конституцией (а не королевскими прерогативами и коррупцией), добродетелью (а не либертинажем), предприимчивостью (а не азартными играми, фривольностью и страстью к развлечениям) и мужественностью (а не пустой развращенной экзотической женственностью). Макарони был не просто *petit-maître*⁶²; он был последним оплотом континентальной и придворной моды, которой суждено было пасть под натиском прилично и скромно одетого Джона Буля.

Вопреки распространенному мнению, господство совре-

⁶⁰ В английском костюме, мы знаем, здравый смысл Дает отпор модным веяниям... В то время как пышная глупость, растворенная в парижском воздухе, требует отдавать должное только титулу.

⁶¹ Hitchcock R. *The Macaroni. A Comedy*. New York: A. Ward, 1773. Pp. 1, 5, 70. Prologue, Epilogue.

⁶² Щеголь (фр.).

менного мужского костюма было не просто следствием растущей мощи буржуазии. Простые мужские наряды темных тонов появились за несколько десятилетий до Французской революции. Отчасти их предшественником был загородный костюм английской аристократии. На «Портрете сэра Брука Бутби» (1781), написанном Джозефом Райтом из Дерби, изображен костюм будущего, или, по словам Квентина Белла, «специально созданный для естественного человека, который, к тому же, является старшим сыном баронета».

Простой мужской костюм был позаимствован Францией у Англии в 1770–1780-е годы, в период англomanии, которая иногда (но не всегда) сопровождалась признанием преимуществ английской политической свободы. «Портрет сэра Брука Бутби» (1781) Джозефа Райта демонстрирует взаимное влияние двух стран, расположенных по разные стороны Ла-Манша. На этот портрет часто ссылаются историки моды, однако лучше всех его описал Квентин Белл:

Молодой человек прилег на землю: это возвращение к Природе. Над ним свободно растущие лесные деревья; рядом бежит ручей; под его рукой – экземпляр «Новой Элоизы». У него дружелюбный облик добродетельного философа; на нем костюм, сшитый первоклассным портным. Это костюм, специально созданный для естественного человека, который, кстати, является старшим сыном баронета; в нем нет ничего безвкусного или показного, он выглядит роскошно (его качество настолько очевидно, что мы поневоле беспокоимся, не

обнаружит ли молодой человек, поднявшись, что лежал на коровьей лепешке), и это исключительно благодаря красивому и строгому крою. Это одежда будущего...⁶³

Habit à la française (мужской французский костюм) и habit à l'anglaise (мужской английский костюм) существовали одновременно в Париже 1770–1780-х годов. Они даже до некоторой степени влияли друг на друга, поскольку неформальный сюртук существовал в двух вариантах: в старом английском и в более изысканном и облегающем французском. Точно так же сосуществовали robe à la française и robe à l'anglaise. В моде были и другие английские туалеты. Например, английский костюм для верховой езды превратился в редингот (la redingote); вместе с ним были позаимствованы и прочие предметы гардероба, ассоциирующиеся с конным спортом: пышные бриджи, кители, сапоги. Перенимались и сами обычаи: скачки, жокеи, управление собственной повозкой.

В 1780-е годы французы часто с неодобрением воспринимали засилье английской моды, особенно мужской. Так, например, «Маленький словарь двора и города» (1788) содержит следующее критическое замечание: «Скоро Париж станет целиком английским. Платья, коляски, прически, украшения, напитки, развлечения, сады и нравы – все в английском стиле. Мы позаимствовали у этой испорченной нации le vauxhall, le club, les jocqueis, les fracs, le vishk, le punch, le

⁶³ Bell Q. On Human Finery, 2nd ed. New York: Schocken Books. 1978. P. 125.

spleen и la fureur du suicide»⁶⁴ ⁶⁵. Мерсье утверждал, что, хотя «парижский невежда... одевается как житель Лондона... не следует ждать от него подлинного понимания серьезных вещей». Он призывал: «Нет, нет, мой юный друг. Одевайтесь снова по-французски, носите свои кружева, свои вышитые жилеты... припудрите волосы... носите шляпу подмышкой, в том месте, которое природа, во всяком случае в Париже, для этого предназначила... носите двое ваших часов одновременно. Характер – нечто большее, чем костюм... Берегите свои национальные безделушки... Разве нам нечего перенять у англичан, кроме моды?»⁶⁶

⁶⁴ Воксал (увеселительное пространство: помещение или парк), клуб, жокеев, фраки, виски, пунш, сплин и одержимость самоубийством (фр.).

⁶⁵ Ribeiro. P. 146. См. также: Giafferri. Section 62.

⁶⁶ Mercier / Transl. Simpson. The Waiting City. P. 30.

Королева моды

До недавнего времени большинство историков костюма считали, что в XVIII веке придворный этикет диктовал моду так же, как это было при «короле-солнце», и что любовницы Людовика XV, мадам Помпадур и мадам Дю Барри, были законодательницами стиля в эпоху Марии-Антуанетты. В какой-то степени это было правдой. Европейская аристократия действительно носила французский придворный костюм, по крайней мере в официальных случаях. Мадам де Помпадур главенствовала во всех визуальных и декоративных искусствах, в том числе и в моде. Вместе с тем барочное величие и иерархичность старого монархического стиля уже сменились легкими плавными линиями аристократического и индивидуалистического рококо, а затем в моду вошел неоклассический стиль. Как бы ни были влиятельны отдельные аристократы, они больше не являли собой воплощение непререкаемого придворного авторитета.

Жесткие правила этикета уступали место менее формальным принципам бытования городского сообщества, новому ощущению свободы. Мода не просто «перетекала» из двора в город; она зарождалась в сердце самого парижского общества. Последнее, впрочем, разделяло царившую ранее при дворе веру в важность вкуса и искусства – веру в моду как способ выражения индивидуальности. Эйлин Рибейро пи-

шет: «Суть моды XVIII века выражает изысканный городской туалет: расшитый бархатный жакет и бриджи до колена, шелковое платье из тафты поверх панье, напудренные волосы. Все это составляло значимый вклад Франции в систему моды и в цивилизацию»⁶⁷.

«Мария-Антуанетта предпочитала статус королевы моды титулу королевы Франции», – заметила одна придворная дама. Эти предпочтения, однако, сопровождались утратой авторитета. Людовик XIV был не просто законодателем мод, тогда как Мария-Антуанетта играла именно эту роль, наряду с другими, не столь высокопоставленными парижанками. Ее сарториальные предпочтения формировались под влиянием вкусов других женщин, например танцовщицы Мари Гимар и актрисы мадемуазель Рокур. Актрисы действительно становились в это время законодательницами мод. Не случайно Мария-Тереза Австрийская, получив портрет своей дочери Марии-Антуанетты, холодно заметила: «Это не портрет королевы Франции; тут какая-то ошибка, это портрет актрисы»⁶⁸.

Модистки также пользовались уважением у поклонников

⁶⁷ Ribeiro. *Dress in Eighteenth Century Europe*. P. 13.

⁶⁸ Mossiker F. *The Queen's Necklace*. New York: Simon and Schuster, 1961. P. 162; Lenard R. *Berlanstein, Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin-de-Siècle*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2001. Pp. 56–57; Maria-Theresa of Austria, цит. по: L'Anglade E. *Rose Bertin, The Creator of Fashion at the Court of Marie Antoinette* / Transl. Angelo S. Rappoport. London: John Long, 1913. P. 58.

стиля. Их влияние «в значительной степени обуславливалось авторитетом величайшей *marchande de modes*, Розы Бертен, чье чутье и умение угадать желания публики сделали ее парижским „министром моды“»⁶⁹. Своей славой Бертен была отчасти обязана близости к Марии-Антуанетте, которую модистка навещала два раза в неделю. Другим клиентам Бертен приходилось приезжать в ее ателье *Le Grand Mogol* на улице Сен-Оноре, где они терпеливо выслушивали ее похвалы и рассказы о ее отношениях с королевой. «Мадемуазель Бертен казалась мне удивительной особой, в полной мере сознающей свою важность и обходящейся с принцессами, как с ровнями», – вспоминала баронесса д’Оберкирх. Ее «речи» были «забавны», но «близки к дерзости, если вы не соблюдали должную дистанцию, и к наглости, если вы не ставили ее на место». Баронесса также побывала у Ж.-Ж. Болара, пояснив, что «он и Александрин раньше пользовались большой известностью, но Бертен свергла их с престола». Однажды Болар продержал ее «больше часа, жалуясь на мадемуазель Бертен, которая вела себя, как герцогиня, не будучи даже мещанкой»⁷⁰.

Мария-Антуанетта часто превышала бюджет в 120 000 ливров, отведенный ей на наряды; однажды она переплатила

⁶⁹ Ribeiro. *Dress in Eighteenth Century Europe*. P. 54.

⁷⁰ L’Anglade E. *Rose Bertin, The Creator of Fashion at the Court of Marie Antoinette* / Transl. Angelo S. Rappoport. London: John Long, 1913. Pp. 136, 140, 150.

за год 138 000 ливров. Поскольку даме, заведовавшей ее туалетами, пришлось делать специальный заем, мы знаем, что в 1785 году Розе Бертен заплатили 27 597 ливров за работу модистки, и вдобавок 4350 ливров за кружево. Ее конкуренты получили меньше: мадам Помпе – 5527 ливров, мадемуазель Муйар (которая шила детскую одежду) – 885 и мадам Ноэль – 604. Портной по фамилии Смит, шивший костюмы для верховой езды, получил 4097 ливров. Большая часть остальной суммы пошла на украшения⁷¹. Хотя траты королевы на наряды были невелики по сравнению с другими королевскими расходами, она заслужила прозвище «Мадам Дефицит».

Ее страсть к моде во многом способствовала ее непопулярности, особенно когда она являлась взорам подданных в новомодных нарядах, таких как платье-сорочка, или *gaulle*. «Портрет Марии-Антуанетты» (ок. 1783) кисти Элизабет Виже-Лебрен наглядно демонстрирует, что сартorialная революция началась еще до падения Бастилии. Это простое платье резко контрастирует с жесткими и богато украшенными туалетами на знаменитом «Портрете маркизы де Помпадур» Буше или «Портрете маркизы д'Эгиранд» Друэ (1759). Портрет Марии-Антуанетты настолько возмутил публику, что его пришлось убрать из Салона. По словам одного из критиков, «многим показалось оскорбительным, что августейшая особа предстала перед публикой в одежде,

⁷¹ Archives Nationales 03,792, описано в: L'Anglade. P. 153.

предназначенной для уединенных покоев дворца»⁷². Другие обвиняли королеву в том, что она нанесла ущерб шелковой промышленности Лиона, отдав предпочтение простой «иностранный» ткани. Э. Виже-Лебрен, однако, в своих мемуарах упоминала о красоте наряда королевы и описывала собственный *succès de scandale*:⁷³

Я написала несколько портретов королевы... Я предпочитала изображать ее не в парадном туалете... На одном из них она в соломенной шляпе и в белом муслиновом платье с перетянутыми поперек рукавами, довольно туго. Когда этот портрет был выставлен в Салоне, недоброжелатели не преминули объявить, что королева заказала свой портрет *en chemise*...⁷⁴

Тем не менее портрет имел большой успех. Ближе к концу выставки в театре «Водевиль» исполнялась «небольшая пьеса... под названием „Единение искусств“» (*La Réunion des Arts*)... Когда пришла очередь живописи... я увидела, что актриса изображает меня... рисующую портрет королевы. В этот момент все в ложах и партере повернулись ко мне и бурно зааплодировали»⁷⁵.

Королевская семья заказала еще один портрет Марии-Ан-

⁷² Bernier O. *The Eighteenth-Century Woman*. New York: The Metropolitan Museum of Art in association with Doubleday & Co., 1982. P. 138.

⁷³ Скандальный успех (фр.).

⁷⁴ В сорочке (фр.).

⁷⁵ *The Memoirs of Mme Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, 1755–1789* / Transl. Gerard Shelley. London: John Hamilton, 1926. P. 53.

туанетты; на нем она изображена в парадном придворном костюме и в окружении детей; это была явная попытка подчеркнуть ее статус и социальную функцию.

Популярность платья-сорочки была связана с развитием моды на неоклассицизм, затронувшей декоративное и изобразительное искусство; трехмерное рококо сменилось «чистыми» прямыми классическими линиями. В эпоху Просвещения французские женщины начали носить простые «домашние» наряды – по крайней мере, в неформальной обстановке. Конечно, подобные модели-«неглиже» уже появлялись ранее: платье фасона «Мантуя» в XVII веке и robe volant в начале XVIII века. Другой пример – английская спортивная мода конца XVIII века; рединготы Мария-Антуанетта тоже любила.

Не исключено, что платье-сорочка имело не только классические и английские, но и колониальные коннотации. В XVIII веке состоятельные французы получали большие доходы от торговли карибским сахаром, а креолки, по понятным причинам, предпочитали легкие светлые платья. И ткань, и краситель индиго, который (в сочетании с отбеливанием) придавал платьям удивительный голубовато-белый цвет, доставлялись из тропиков – хотя в публичном восприятии новая мода ассоциировалась с лаконизмом и чистотой античного искусства.

Историки моды часто утверждают, что платье-сорочка вошло в моду лишь в эпоху Французской революции как во-

площение нового образа мыслей: «Репрезентацией жесткой аристократической иерархии старого режима во Франции служили парчовые платья XVIII века. Республиканским идеям Директории соответствовали простые, свободные, прозрачные наряды»⁷⁶.

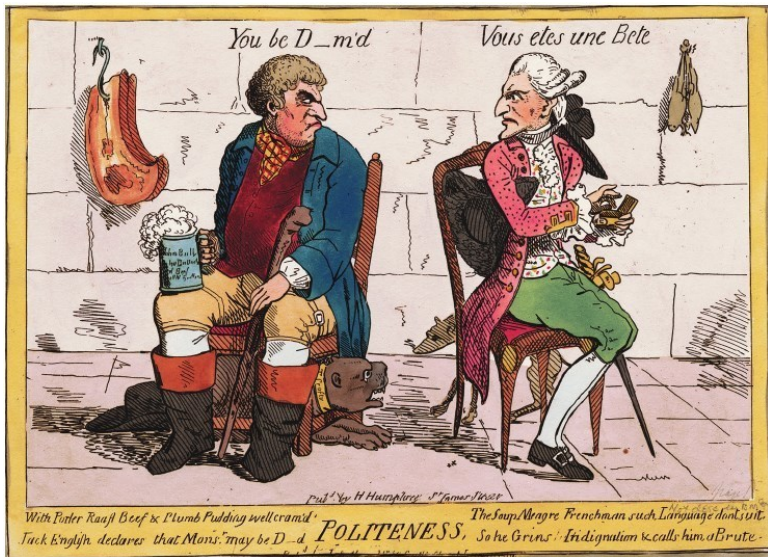
Реальная картина, однако, была сложнее. После падения монархии в 1792 году женская мода, особенно в Париже, становилась все более «свободной» и псевдоклассической. В эпоху правления Директории (1795–1799), в периоды Консульства (1799–1804) и Первой империи (1804–1815) эта тенденция стала особенно заметна. Однако своим появлением она была обязана не революции и не реакции, последовавшей за террором. Мода изменилась раньше.

⁷⁶ Laver J. *Taste and Fashion*, rev. ed. London: George G. Harrap & Co., 1945. P. 198.

Иллюстрации



Продавщица модных товаров. Париж, Лебретон. 1769.
Публикуется с разрешения Diktats Books



Джеймс Гилрей. «Вежливость». 1779. Гравюра, раскрашенная вручную. Публикуется с разрешения Библиотеки Уолпола Льюисов, Йельский университет



Модная картинка. Французское платье, весна. Леклерк для La Galerie des Modes et des Costumes Français. С. 1779



Деталь орнамента для мужского камзола. XVIII в.



Мария-Антуанетта. Ок. 1783. Приписывается Элизабет

Виж-Лебрен. Публикуется с разрешения Национальной художественной галереи, Вашингтон; Художественный музей Тимкен

ГЛАВА 3

Освобожденная мода

*Ни один мужчина и ни одна женщина не могут заставить какого-либо гражданина или гражданку одеваться определенным образом и нарушать право каждого свободно носить одежду любого пола по своему усмотрению, под страхом попасть под подозрение и подвергнуться преследованию как нарушитель общественного спокойствия.
Декрет от 8 брюмера II года (29 октября 1773)*

Французская революция изменила мировую историю. Но изменила ли она историю костюма? Дэниель Рош убедительно доказывает, что нет: «революция не революционизировала моду»⁷⁷. Модели, традиционно ассоциирующиеся с Французской революцией, например простой мужской черный костюм и женское белое платье-сорочка, вошли в моду еще до взятия Бастилии. И все же революция сделала нечто большее, нежели просто ускорила уже существующее стремление к сарториальной свободе и равенству. С самого начала революции костюм приобрел политические коннотации. Дело не только в том, что политика оказывала влияние на моду (хотя и это правда). Костюм был «важным инструментом вы-

⁷⁷ Roche D. Apparences Révolutionnaires ou Révolution des Apparences? // Nicole Pellegrin, Les Vêtements de la liberté. Marsailes: Editions ALINEA, 1989. P. 201.

ражения и способом утверждения новой политической культуры»⁷⁸. Как замечает Линн Хант, «вопросы моды... затрагивали сущностные аспекты революции – как в ее демократических, так и в ее тоталитарных проявлениях»⁷⁹.

Хотя сумптуарные законы уже долгое время не действовали, формально они еще имели силу, и в мае 1789 года, когда Людовик XVI созвал Генеральные штаты, их депутатам было предписано явиться туда в костюмах, соответствующих их сословиям. Депутаты первого сословия (наследственная аристократия) носили плащи с золотой отделкой и шляпы с белым плюмажем; священники – религиозное облачение; а депутаты третьего сословия (мещане) должны были носить шляпы магистратов без тесьмы или пуговиц, черные бриджи до колена и короткие черные плащи. По сути, это была черная униформа чиновников-юристов, хотя черный цвет уже ассоциировался с буржуазией в целом. Смысл этих сарториальных предписаний был вполне ясен парижской публике, которая протестовала и против вестиментарной дискриминации, и против трехчастного деления Генеральных Штатов.

В одной из своих знаменитых речей граф Оноре Габриэль де Мирабо, аристократ, который поддерживал третье сосло-

⁷⁸ Wrigley R. *The Politics of Appearances: Representations of Dress in Revolutionary France*. Oxford; New York: Berg, 2002. P. 2.

⁷⁹ Hunt L. *Freedom of Dress in Revolutionary France* // Sara E. Melzer and Kathryn Norberg, eds. *From the Royal to the Republican Body. Incorporating the political in seventeenth- and eighteenth-century France*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1998. P. 249.

вие и намеренно носил черный костюм, обрушился на сарториальное неравенство. Одежда мещан не менее благородна, чем роскошное платье аристократов, говорил он, но никто не имеет права принуждать людей носить ту или иную одежду, подчеркивая тем самым пагубное неравенство сословий. Депутаты от третьего сословия объявили, что представляют народ Франции, и сформировали новый единый законодательный орган, Национальную ассамблею, пригласив остальных к ней присоединиться. Национальная ассамблея отменила законодательно предписанную сарториальную дифференциацию, аннулировав сумптуарные законы. Таким образом революционеры надеялись донести до народа идею равенства сословий. Однако нация по-прежнему была политически раздроблена, и когда Людовик XVI сместил с должности и изгнал министра Неккера и ввел в город войска, население Парижа испугалось, что грядет королевская узурпация власти.

Сарториальная политика, 1789–1794

14 июля 1789 года толпа людей, примерно тысяча человек, большую часть которых составляли ремесленники и мелкие торговцы, штурмовала Бастилию, средневековую тюрьму, символ злоупотребления королевской властью. Падение Бастилии сразу же стало символом победы народа над тиранией, и эта трактовка актуальна по сей день. На позднейших картинах, изображающих это событие, мы видим буржуа в бриджах до колена и рабочих в свободных брюках. Последние известны под названием санкюлотов – *sans-culottes*, буквально «без кюлот»: некоторые городские рабочие носили не бриджи до колена (*culottes*), а длинные свободные брюки (*pantalon*). О том, как одевались простолюдины, мы еще поговорим позднее.

Мода быстро откликнулась на взятие Бастилии; знаменательные события – от военно-морских сражений до американской войны за независимость – часто приобретали сарториальные маркеры. Некоторые из ранних модных образов и аксессуаров *à la Bastille* были довольно замысловаты. Например, мадемуазель де Жанлис носила кулон, «сделанный из камня Бастилии, обработанного и отполированного, и на нем бриллиантами было выложено слово „Liberté“⁸⁰». Обрамлением камню служил лавровый венок (из изумру-

⁸⁰ Свобода (фр.).

дов), скрепленный национальной кокардой сине-красно-белого цвета из драгоценных камней. Позднее появились украшения, веера и платье à la Constitution и à la Fédération⁸¹.

Однако самым важным знаком патриотизма стала трехцветная сине-красно-белая кокарда. Впервые она появилась в 1789 году; ее носили и в период революции, и после нее. Символические цвета долгое время были прерогативой знати, поэтому сама идея «национальных цветов» свидетельствовала о триумфе народовластия. Убежденные роялисты, однако, продолжали носить белые кокарды, эмблему Бурбонов. Трехцветная кокарда стала элементом униформы Национальной гвардии, а затем и армии. Ее носили представители народа, которые иногда также надевали и трехцветный пояс. Этот предмет гардероба также носили многие: сначала добровольно, а затем – следуя закону. В итоге мужчинам было предписано носить трехцветную кокарду в обязательном порядке; насчет женщин на этот счет имелись разные мнения; детям и преступникам это было запрещено. Иностранцам первоначально было приказано носить кокарду, затем им это запретили. Кокарду носил и Наполеон – так же как его солдаты. Но все это было делом будущего.

В первые годы революции Париж отличался разнообразием сарториальных стилей. Шатобриан вспоминал: «Прогуливаясь рядом с женщиной во французском жакете, с на-

⁸¹ Challamel J. A. The History of Fashion in France. London: S. Low Marston, Searle and Rivington, 1882. Pp. 180–182.

пудренными волосами, со шпагой на боку, со шляпой под мышкой, в бальных туфлях и шелковых чулках, можно было заметить человека с короткими волосами без следов пудры, в английском фраке и американском галстуке». Во время одной из бурных вечерних сессий Национального собрания Шатобриан заметил, что «на трибуне сидит обычный с виду депутат, мужчина с... аккуратно причесанными волосами, одетый прилично, как управляющий хорошего дома или деревенский нотариус, который заботится о своей внешности. Он зачитал длинный и скучный доклад, никто его не слушал; я справился о его имени: это был Робеспьер». Оглядываясь назад и прибегая к языку моды, Шатобриан заключал: «Люди, носившие туфли, были готовы покинуть гостиные, и в двери уже стучали сабо»⁸².

Депутат, о котором упоминает Шатобриан, – Максимилиан Робеспьер, лидер радикальной якобинской партии и один из инициаторов террора. Пользуясь поддержкой рабочего класса, он никогда не носил одежду простолюдинов – так же как большинство других лидеров революции. На портрете, датированном примерно 1791 годом, Робеспьер запечатлен в полосатом камзоле и жакете, пышном галстуке-шарфе и даже с напудренными волосами. По случаю Праздника Верховного Существа (8 июня 1792) он нарядился в васильково-синий костюм (с бриджами), повязал трехцветный по-

⁸² François Auguste René Chateaubriand. *Memoirs* / Transl. and ed. Robert Baldick. London: Hamish Hamilton, 1961. Pp. 108, 107.

яс и прикрепил на шляпу трехцветную кокарду.

Мода не исчезла во время революции, но она стала предельно политизированной, особенно после падения монархии в 1792 году. Король был казнен в январе 1793 года, а королева в октябре. Комитет общественного спасения, основанный в апреле 1793 года, получил почти диктаторские полномочия; Робеспьер был одним из его самых влиятельных членов. Эпоха якобинского террора продолжалась с сентября 1793-го по июль 1794 года, когда Робеспьер и его единомышленники были арестованы и казнены.

Образ санкюлота ассоциируется с самой радикальной фазой революции, периодом власти якобинцев и террора. Санкюлоты считали себя воинственно настроенными патриотами. Однако самые радикальные революционеры из буржуазного сословия опасались черни и пытались контролировать ее. На знаменитой картине Л.-Л. Буальи «Портрет актера Симона Шенара со знаменем» (1792) Шенар изображен именно в костюме санкюлота, возможно в том самом, который он надевал в тот же год по случаю Праздника Федерации. Костюм состоял из свободных брюк, сабо и короткого жакета (обычно его называют карманьолой; но возможно, это был военный жакет – намек на то, что одежду отобрали у вражеского солдата) и трехцветной кокарды на шляпе. Важно, что на голове Шенара мы не видим *bonnet rouge*, или «колпака свободы», который был эмблемой радикально настроенных санкюлотов.

Санкюлоты чаще всего ассоциируются с брюками⁸³. Эта ассоциация, однако, «довольно проблематична с точки зрения историка материальной культуры, – пишет Дэниель Рош. – Ожидаешь, что будешь на них наткаться, поскольку революция превратила их в символ санкюлота, но они никогда не появляются в описях вещей, принадлежавших участникам „революционных дней“». Брюки носили моряки, рыбаки, юноши и «некоторые мелкие торговцы», но большинство представителей парижского рабочего класса, по-видимому, предпочитали бриджи, чулки и туфли. «Разумеется, брюки... со временем одержали верх над аристократическими бриджами, но их ранняя история окутана тайной»⁸⁴.

Bonnet rouge, или красный колпак свободы, также играет важную роль в иконографии Французской революции. Похожий на фригийский колпак, который носили освобожденные рабы или осужденные преступники, *bonnet rouge* был призван напоминать его владельцу и публике о вновь обретенной народом свободе. Однако если трехцветная кокарда в революционном Париже встречалась повсеместно, *bonnet rouge* надевали лишь радикалы, особенно патриотически настроенные санкюлоты. Некоторые из них пытались принудить и других носить колпак свободы. Самый печально из-

⁸³ Pellegrin N. *Les Vêtements de la Liberté*. Pp. 161–163.

⁸⁴ Roche D. *Popular Dress*. Впервые опубликовано в: Roche. *People of Paris / Reproduced in Peter McNeil, ed. Fashion: Critical and Primary Sources. Vol. 2: The Eighteenth Century*. Oxford; New York: Berg, 2009. Pp. 75–76.

вестный случай относится к 1792 году, когда Людовика XVI заставили надеть колпак свободы и поднять тост за революцию. Другие санкюлоты настаивали, чтобы всем гражданам было «позволено» носить колпак. Мы видим его на головах сторонников Марата на картине Буальи «Триумф Марата». Однако большая часть политиков, включая членов Конвента, питали откровенную антипатию к красному колпаку⁸⁵.

По мере того как революция переходила в радикальную фазу, сарториальная свобода костюма все больше ограничивалась разными предписаниями и запретами. Мода по-настоящему стала насущной проблемой в 1793 году, после скандала между торговками рыбой и членами Революционного республиканского общества (*Société des Républicaines révolutionnaires*) – клуба революционно настроенных женщин. На следующий день «депутация гражданок представила петицию с жалобой на женщин, называющих себя революционерками, которые пытались заставить их носить красные колпаки». Конвент откликнулся изданием декрета от 8 брюмера II года (29 октября 1793), который закреплял сарториальную свободу следующей декларацией: «Ни один мужчина и ни одна женщина не могут заставить какого-либо гражданина или гражданку одеваться определенным образом и нарушать право каждого свободно носить одежду любого пола

⁸⁵ Harris J. The Red Cap of Liberty: A Study of Dress Worn by French Revolutionary Partisans, 1789–1794 // *Eighteenth-Century Studies*. 1981. 14. Pp. 283–312. См. также: Pellegrin N. *Les Vêtements de liberté*. Pp. 31–32; и Wrigley.

по своему усмотрению, под страхом попасть под подозрение и подвергнуться преследованию как нарушитель общественного спокойствия»⁸⁶.

Как пишет историк Линн Хант, дискуссия в Национальном конвенте показала, что «декрет был направлен именно против женских клубов, представительницы которых носили красные колпаки свободы и принуждали других женщин следовать их примеру. По мнению депутатов – высказанному в самую радикальную эпоху Революции, в период дехристианизации – политизация костюма угрожала гендерной иерархии. В глазах Фабра д'Эглантина колпак свободы ассоциировался с маскулинизацией женщин: «Сегодня они ратуют за колпак свободы; но этого им покажется мало; скоро они потребуют португезу и пистолеты»⁸⁷.

Постановлением полиции от 16-го Брюмера 9 года (7 ноября 1800) парижским женщинам запрещалось носить брюки без специального разрешения.

Теруань де Мерикур отпраздновала падение Бастилии, нарядившись «в белую „амазонку“ с круглой шляпой», маскулинный наряд, который, кажется, включал в себя брюки, поскольку она объявляла: «Мне было легко играть роль мужчины, поскольку я всегда ощущала себя предельно унижен-

⁸⁶ Pellegrin N. *Les Vêtements de la Liberté*. P. 111.

⁸⁷ Hunt L. *The Unstable Boundaries of the French Revolution* // Nichelle Perrot, ed. *A History of Private Life. Vol. IV. From the Fires of Revolution to the Great War* / Transl., Arthur Goldhammer. Cambridge, MA; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1990. P. 18.

ной порабощением и предрассудками, из-за которых мужская гордыня угнетает наш пол»⁸⁸. Однако революционный этос «свободы, равенства и братства» не учитывал права женщин, участие которых в политике было нежелательно. Женщины-революционерки Олимпия де Гуж и мадам Ролан были отправлены на гильотину, а Мерикур – в сумасшедший дом.

После пяти лет революции модные пристрастия по-прежнему сохраняли актуальность; однако люди, которые выглядели чересчур стильно, часто становились объектами оскорблений, угроз и нападок. Роза Бертен и многие другие модистки последовали за своими клиентами в изгнание. Другие остались и попытались приспособиться к новым условиям. Одна модистка избавилась от титула «мадам», называла себя гражданкой, а свое ателье переименовала в «Дом равенства». Выпуск модных журналов был на несколько лет приостановлен. Пудра и косметика впали в немилость как «аристократические» атрибуты. Туфли на высоком каблуке и женственные шляпы противоречили идеалам революционной простоты. Туалеты получали специфические наименования: «патриотическое неглиже» (*negligé à la patriote*), «национальный редингот» (*redingote nationale*) и «демократическое дезабилье» (*déshabillé à la democrate*). Женщины наде-

⁸⁸ Yalom M. *Blood Sisters: The French Revolution in Women's Memory*. New York: Basic Books, 1993. P. 21.

вали костюм «народный карак» (простой жакет и юбка)⁸⁹. Мужчинам также рекомендовалось носить «обычную одежду» простых людей.

Процветала параноидальная подозрительность: многие опасались, что люди, которые выглядят, как санкюлоты, на самом деле «контрреволюционеры». Жак-Рене Эбер, издатель *Père Duchesne*, бурно выступал против изнеженных щеголей, якобы маскирующихся под санкюлотов. Впрочем, в этом была доля правды. В 1793 году, например, принадлежавший к среднему классу знакомый мадам де Ла-Тур-дю-Пен нарядился в «грубый фризковый жакет, известный под именем „карманьоль“, надел сабо», притворяясь «пылким народным трибуном», а сам в это время прятал у себя дома аристократов⁹⁰. Шатобриан бежал из Франции в форме национальной гвардии и вскоре облачился в мундир армии Конде⁹¹.

В силу явной непопулярности народного костюма делались попытки создать для представителей французской нации новую одежду. В 1793 или 1794 году художник Давид

⁸⁹ Chrisman-Campbell K. *Fashion Victims: Dress at the court of Louis XVI and Marie Antoinette*. London; New Haven: Yale University Press, 2015. P. 288. См. также: *Costumes du temps de la Révolution 1790–1793*. Paris: A. Lévy, 1876; Gaudriault R. *La Gravure de mode féminine en France*. Paris: Les Éditions d'Amateur, 1983. Pp. 41–42, 44.

⁹⁰ *Memoirs of Madame de la Tour du Pin* / Transl. and ed. Felice Harcourt. London: Harvill Press, 1969. P. 192.

⁹¹ Chateaubriand. *Memoirs*. Pp. 171, 170.

придумал греко-романский костюм с туникой и большим плащом. Кажется, его так и никогда не носили, хотя его более поздняя версия, задуманная как униформа вождей Директории, имела как минимум церемониальное применение. Не удивительно, что эти парадные тоги не прижились, – важнее, что они вообще стали предметом рассмотрения и обсуждения. Очевидно, что революционеры, принадлежавшие к среднему классу, были недовольны «низкими» социальными коннотациями костюма санкюлотов. Только одна его деталь в итоге сохранилась и получила широкое распространение – длинные брюки.

От патриотов к инкруаяблям и мервейезам

После ареста и казни Робеспьера и его сторонников 9–10 термидора (27–28 июля 1794) революция вступила в новую фазу, которая обычно ассоциируется с экстравагантными образами мужчин-инкруаяблей и женщин-мервейезов. Л.-С. Мерсье, глядя на инкруаяблей, писал, что они «выглядели так похоже на недавнюю забавную иллюстрацию с их именами, что я всерьез не мог считать ее карикатурой». На иллюстрациях инкруаябли предстают молодыми людьми с длинными завитыми волосами и серьгами, в узких бриджах и чулках, в жакетах с широкими отворотами и высокими воротниками поверх пышных жилетов или камзолов. На шее у них огромные шарфы. Они носят зрительные трубки. Женская мода была еще более вызывающей: «Женщины... одеваются во все белое. Грудь открыта, руки открыты. Лиф срезан, и под окрашенной марлей поднимаются и опускаются резервуары материнства. Сквозь сорочку из прозрачного льна видны ноги и бедра, обвитые золотыми и бриллиантовыми браслетами... Чулки цвета плоти... волнуют воображение и открывают бесконечно соблазнительные формы. Вот какая эпоха, пришедшая на смену вчерашней эпохе Робеспье-

ра»⁹².

Популярные исторические повествования, посвященные этому периоду, полны филиппик в адрес легкомыслия и аморальности парижского общества. После ужасов террора часть парижского общества, как принято думать, отдавала предпочтение экстравагантному образу жизни, элементами которого были пышная вызывающая мода и мрачные «балы жертв», на которые собирались люди, чьи родственники погибли на гильотине. На самом деле эти пресловутые *Bals des victims*, вероятно, вообще никогда не существовали⁹³. А платья-сорочки, которые носили в это время женщины, не были так «прозрачны», как их описывает Мерсье. Как показывают недавние исследования, стереотипные образы представителей прекрасной, надушенной и экстравагантной золотой молодежи мало соответствуют действительности. Реальность была гораздо сложнее.

«Видимое возрождение моды», которое служило «одним из самых заметных – и обсуждаемых – явлений жизни термидорианского общества»⁹⁴, происходило в сложной соци-

⁹² Mercier L. S. *Le Tableau de Paris* (Amsterdam, 1782–1788) and *Le Nouveau Paris* (Paris, 1798) / Abridged and translated by Wilfred and Emilie Jackson. *The Picture of Paris Before and After the Revolution*. London: George Routledge & Sons, 1929. Pp. 246, 149–150.

⁹³ Schechter R. *Gothic Thermidor: The Bals des victims, the Fantastic, and the Production of Historical Knowledge in Post-Terror France // Representations*. 1998. 61. Winter. Pp. 78–94.

⁹⁴ Amann E. *Dandyism in the Age of Revolution*. Chicago; London: University of

экономической и политической ситуации. Консервативное (но формально все еще революционное) правительство вело войну на два фронта – против народного левого крыла, с одной стороны, и роялистского и религиозного правого, с другой. Знаменитый историк Жорж Лефевр писал, что, пытаясь подавить якобинские настроения, термидорианское правительство «делало ставку на золотую молодежь (*jeunesse dorée*), создавая вооруженные группы, в которые входили также уклонисты, дезертиры, посыльные и клерки из юридических контор, подстрекаемые своими работодателями»⁹⁵. Упоминание об уклонистах и дезертирах – это, вероятно, клише, но молодых буржуа и мещан действительно подталкивали к стычкам с якобинцами и санкюлотами.

«Санкюлотизм» (*sans-culottism*), проявляющий себя в одежде, речи, манере поведения, все чаще служил предметом запретов и ограничений. Высшее общество переживало возрождение. В «войне символов» «революционная эгалитарность и сдержанность» проигрывала агрессивно претенциозному и пышному стилю. Как говорит историк Денис Ворнофф, «*bonnets rouges* и костюм санкюлота сменились нарочито пышными туалетами *jeunesse dorée*»⁹⁶. Все стреми-

Chicago Press, 2015. P. 63.

⁹⁵ Lefebvre G. *The French Revolution 1793–1799*. New York: Columbia University Press, 1962. P. 139.

⁹⁶ Золотая молодежь (фр.).

лись выглядеть более знатными, чем были на самом деле»⁹⁷. Это была эпоха «белого террора» – название, отличающее этот период революции от ее радикальной или якобинской фазы.

Молодых модников (инкруаяблей или *jeunesse dorée*) больше не принуждали следовать антимодному (простому, патриотическому) стилю. Они носили гипертрофированные модели английских жакетов и галстуков не потому, что были эмигрантами-роялистами, недавно вернувшимися из Англии, а потому, что ориентировались на дореволюционную высокую моду. Их длинные вьющиеся волосы и «обтягивающие» брюки-кюлоты были реакцией на костюм санкюлота, а тяжелые трости пригодились в уличных стычках.

«Политика не ограничивалась вербальными формами выражения», – пишет Линн Хант. Не менее важная роль отводилась и символическим практикам. «Разные костюмы служили выражением разных политических взглядов, и цвет одежды, длина брюк, „неправильные“ обувь или шляпа могли спровоцировать ссору, драку или массовую уличную потасовку». Хант цитирует «типичную» декларацию 1797 года: «Является нарушением конституционного закона... оскорблять, провоцировать или угрожать гражданам из-за их одежды. Пусть выбором костюма руководят вкус и чувство умест-

⁹⁷ Woronoff D. *The Thermidorian Regime and the Directory, 1794–1799*. Cambridge: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme and Cambridge University Press, 1984. Pp. 8, 20.

ности; никогда не отвергайте достойной и приятной простоты... Отрекитесь от этих знаков реванша, этих костюмов бунтовщиков, которые составляют форму вражеской армии».

В 1797 году под «костюмами бунтовщиков» подразумевались наряды «заговорщиков-роялистов». Однако, как показывает Хант, выпущенная в 1798 году иллюстрированная политическая брошюра подчеркивала разницу между хорошими республиканцами, «независимыми» и «воинствующими санкюлотами», «изгоями». Костюм «независимых» буржуа свидетельствовал об их политической благонадежности и умеренности. Он был чистым и респектабельным, хотя и лишенным признаков аристократической роскоши; буржуа носили «облегающие штаны из хорошей ткани, ботинки до щиколотки, сюртуки и круглые шляпы». Одежда плебеев-«изгоев» была грязной и неряшливой; они носили короткие куртки, грубые шерстяные брюки и «дикихвинные шляпы». В брошюре упоминались и другие категории: «покупные» (*les achetés*), у которых «не было собственного стиля», «системные», менявшие костюм со сменой политической повестки, и «толстосумы» (*les enrichis*), предпочитавшие пышные контрреволюционные наряды⁹⁸.

Элизабет Аманн в книге «Дендизм в эпоху революции» высказывает предположение, что костюм инкруаяблей сви-

⁹⁸ Hunt L. *Politics, Culture and Class in the French Revolution*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1984. Pp. 52–53.

детельствовал об их желании дистанцироваться от политической семантики, долгое время вменяемой любому стилю. По мнению исследовательницы, о деполитизации костюма свидетельствовала, например, пьеса «Инкруаябли, или Освобожденная мода» (1797). Когда злодей, именуемый Трибуном, обвиняет героя в том, что тот носит *signes de ralliement*, то есть «знаки реванша», свидетельствующие, что он роялист и контрреволюционер, герой парирует: «Знаки модного реванша»⁹⁹.

Для бедняков, однако, это было очень трудное время. В книге «Смерть в Париже, 1795–1801» Ричард Кобб описывает одежду самоубийц и жертв внезапной смерти, которых доставляли в парижский морг. Многие из женщин, топившихся в Сене, перед смертью «надевали всю имевшуюся у них приличную одежду, натягивая одну юбку поверх другой, один корсет поверх другого». Мы не знаем, впрочем, одевались они так специально для того, чтобы умереть, или попросту носили на себе всю свою одежду, чтобы ее не украли. Их костюм часто определяется в описях как «простой» или «плохой» (*mauvais*): простая юбка, простые чулки, простой цветной жилет, «все очень простое».

Однообразие этих печальных списков, однако, может внезапно нарушить описание какой-нибудь вещи или предмета гардероба, которые, учитывая даже, что они видели лучшие дни, все еще напоминают

⁹⁹ Amann E. *Dandyism in the Age of Revolution*. Pp. 126–127.

о былой роскоши и о робкой претензии на шик: переливающиеся шелка, изысканное плетение, потускневшее, но все еще свидетельствующее об искусстве мастера, вещи сложной расцветки, огромные шейные платки в яркую бодрящую клетку, жилетки канареечного цвета, с роговыми или молескиновыми пуговицами, даже несколько стильных рединготов бутылочно-зеленого цвета с высокими воротниками сзади... 36-летний плотник – без сомнения, намеренно – нарядился в костюм, представляющий собой настоящую симфонию синего цвета: «*veste de drap bleu, un gilet de Velour de Coton bleu rayé en losange, un pantalon de coutil bleu*¹⁰⁰»; и это ярко-синий цвет, а не бледные краски благотворительности¹⁰¹.

Комплекты разных видов униформы, которые можно было встретить до революции, были разрознены. Детали военного мундира, например латунные пуговицы с гравировкой *République Française* и расшитые тесьмой гусарские жакеты, теперь носили гражданские лица, женщины и дети. Что произошло с их прежними владельцами: умерли, ограблены или распродали свой гардероб по частям? Символы прошлого и настоящего, профессиональные и региональные костюмы смешивались, соединялись друг с другом. Единственное, чего недостает, – это кокард: ни триколор, ни белая, зеленая

¹⁰⁰ Жакет из синего сукна, синий жилет из бумажного бархата с узором из ромбов, синие панталоны из бумазеи (фр.).

¹⁰¹ Cobb R. *Death in Paris*. New York: Oxford University Press, 1978. Pp. 73, 76.

или черная роялистская кокарда в описях не упоминаются.

Империя моды

Наполеон пришел к власти. Французская армия шествовала по Европе, и военный мундир оказывал большое влияние на парижскую моду. Как пишет Кобб, «молодые люди, достигшие высокого положения в трусливой сословной „армии“ *jeunesse dorée* и не имевшие ни малейшего намерения рисковать собой на любом поле брани, кроме Пале-Рояля, носили высокие военные воротники *à la hussarde* (в гусарском стиле) и плотно застегнутые пальто»¹⁰². Сам Наполеон предпочитал костюмы, похожие на мундир, гражданский или военный; однако даже будучи первым консулом, он признавал необходимость возрождения французской текстильной и модной индустрии и настаивал, чтобы в Тюильри носили официальные парадные костюмы.

На своей коронации в 1804 году Наполеон предстал в богатом императорском облачении. Он также официально вернул в обиход придворный костюм, который был не только роскошным, но и модным. Женский придворный туалет был неоклассическим, хотя его шили из шелка и украшали вышивкой; мужской придворный костюм сочетал милитаристскую жесткость с аристократической пышностью. Эти наряды плохо соответствовали недавним революционным идеалам сарториального равенства, однако они обеспечивали

¹⁰² Ibid. P. 80.

необходимую поддержку лионским производителям шелка и парижским профессионалам модной и текстильной индустрии.

В 1815 году, через 100 дней после бегства с острова Эльба, Наполеон окончательно лишился власти; Бурбоны получили трон обратно. Многие эмигранты вернулись во Францию в английских костюмах. Была предпринята попытка возродить дореволюционный придворный костюм, но молодые аристократы твердо от него отказались. Парижская знать одевалась у модных кутюрье – например, у знаменитого Леруа, бывшего портного императорского двора. Одежда маркировала социальный статус и акцентировала гендерные различия. Около 1815 года классические белые платья с завышенной талией трансформировались: линия талии опустилась, юбки расширились, в моду вернулся корсет. С этого времени яркие цвета и украшения стали почти исключительно атрибутом женской моды.

Эпоха революции завершилась; империя моды, постепенно феминизируясь, вернула себе власть, и Париж снова был ее столицей. Считается, что «прямым наследником революционной сарториальной политики стал буржуа, облаченный в черное»¹⁰³. В значительной степени это правда; мужчины-буржуа со временем начали носить брюки. Другой распространенный мужской стиль предполагал сочетание светлых брюк с темным жакетом, белой рубашкой и галстуком.

¹⁰³ Wrigley. P. 11.

У аристократов шляпа с высокой тульей сменила треуголку и двууголку, тогда как рабочие чаще носили шапку.

Штурм Бастилии стал началом первой современной революции и задал парадигму для последующих. Правление Бурбонов продлилось всего пятнадцать лет, до революции 1830 года. На картине Делакруа «Свобода, ведущая народ» восставшая толпа состоит из молодых буржуа и рабочих; единственная женщина там – аллегорическая фигура с обнаженной грудью. Результатом революции стало установление конституционной монархии; власть перешла к орлеанской ветви королевской семьи.

Восемнадцать лет спустя, в феврале 1848 года, протесты переросли в революционное восстание. Луи Филипп, «король французов», бежал в Англию; была провозглашена власть Второй республики. Во время революции 1848 года женщины-работницы организовывали собственные клубы, подобные тем, которые формировались (и подавлялись) во время революции 1789 года. Как и тогда, некоторые революционерки в 1848 году надевали брюки и костюмы, напоминающие форму национальной гвардии. Об этом свидетельствуют карикатуры Бомона для газеты *Le Charivari*, высмеивающие так называемых «везувианок» (*Vésuvienne*), вооруженных ружьями и наводящих страх на буржуа. В 1848 году революции прокатились по всей Европе; все они потерпели поражение. В Париже конфликт между буржуа-республиканцами и социалистами-радикалами закончился июньским

восстанием и государственным переворотом, который положил конец Второй республике.

И все же для многих Париж остался столицей революции. И это тоже – часть его мифологии.

Иллюстрации



Ретроспективный музей классов. Париж. 1900. Публикуется с разрешения Института технологии моды//Государственный университет штата Нью-Йорк, Специальная коллекция библиотеки Глэдис Маркус и Университетские архивы



Модная картинка. Journal des Dames et des Modes



Модная картинка. Journal des Dames et des Modes



Модная картинка. Observateur des Modes. Ок. 1820



Dir. Albert R. de la Roche

Imp

UN HOMME DÉCOUVERT POUR AVOIR ÉTÉ SURPRIS

— Bourgeois, si vous voulez ravoir votre chapeau c'est cinq sous !....

«Буржуа, хочешь получить назад свою шляпу – плати пять су!» Карикатура Бомона для Le Charivari изображает «Везувианку» времен Второй республики. 1848

ГЛАВА 4

Мода в балъзаковском Париже

*Костюм есть выражение общества.
Бальзак. Трактат об изящной жизни. 1830*¹⁰⁴

Как писал К. Маркс, в любую эпоху господствующая идеология – это идеология господствующего класса. К моде это тоже относится. Мода XVIII века была принципиально аристократичной, мода XIX века – буржуазной, но – и это очень существенное «но» – испытывала на себе серьезное влияние аристократической модной культуры. После Реставрации 1815 года в парижском высшем обществе, le Tout-Paris, управляли древние аристократические семьи, тесно связанные с королевским двором. Однако после революции 1830 года, которая свергла реакционера Карла X, возвела на трон Луи Филиппа и установила конституционную монархию, двор потерял значительную часть былого престижа. «Великие нотабли» Июльской монархии объединяли знать (прежде всего, орлеанистов, но также легитимистов Бурбонов и наполеоновскую элиту, которая адаптировалась к но-

¹⁰⁴ Рус. пер. цит. по: Бальзак О. де. Трактат об элегантнои жизни // Бальзак О. де. Физиология брака; Патология общественной жизни / Пер. с фр. О. Э. Гринберг и В. А. Мильчиной; сост. и примеч. В. А. Мильчиной. М.: FreeFly, 2006. С. 435.

вому режиму) и представителей высшей буржуазии, которые сформировали часть нового правящего класса. В книге «Элегантная жизнь или как возник „Весь Париж“» Анна Мартен-Фюжье показывает, как границы высшего общества открывались для «тройной аристократии денег, власти и таланта». Чтобы присоединиться к правящему классу, однако, буржуа недостаточно было быть богатым, влиятельным или талантливым: нужно было также обладать *savoir-vivre* – умением себя вести, той элегантностью манер и гардероба, также известной как *je ne sais quoi*, которая и отличает представителей элиты¹⁰⁵.

«Костюм есть выражение общества», – писал Оноре де Бальзак в «Трактате об изящной жизни», опубликованном в роялистском журнале *La Mode* в 1830 году¹⁰⁶. Величайший романист эпохи Реставрации и Июльской монархии, Бальзак был также плодовитым журналистом, автором очерков и статей, таких как «Физиология туалета» с подзаголовком «О галстукe как таковом и в связи с обществом и индивидами», участником нравоописательных энциклопедий, например – коллективного сборника «Французы, изображенные ими самими» (1840–1842), где были представлены париж-

¹⁰⁵ Martin-Fugier A. *La vie élégant ou la formation du Tout-Paris, 1815–1848*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1990. Pp. 23–24.

¹⁰⁶ Balzac H. de. *Treatise in Elegant Living* / Transl. by Napoleon Jeffries. Cambridge, Mass.: Wakefield Press, 2010. P. 65. См. также: *La Traité de la vie élégant* (first published in 1830; Paris: Bibliopolis, n. d.).

ские типы, от гризетки до *femme comme il faut*¹⁰⁷ и от старьевщика до рантье. Современник Бальзака, Сюльпис Гийом Шевалье, больше известный под именем Гаварни, делал зарисовки этих типажей, которые служили иллюстрациями к текстам Бальзака. Творчество Бальзака очень важно для понимания роли моды как в обществе в целом, так и собственно в высшем обществе. Возможно, он переоценивал значение элегантного костюма для приобретения высокого положения в обществе; вместе с тем он был, без сомнения, прав, замечая, что современная парижская мода тесно связана с переопределением границ класса и статуса. Характерно, что Бальзак из конъюнктурных соображений добавил к своей фамилии аристократическую частицу «де». Как замечает Шошана-Роуз Марзел, «даже если Бальзак видит, что гардероб аристократии отличается от костюма других богатых людей, это обусловлено в большей степени индивидуальными обстоятельствами, чем различием культурного багажа разных социальных классов»¹⁰⁸.

Бальзак родился в городе Тур в 1799 году, в год наполеоновского переворота, и приехал в Париж двадцатилетним юношей. Подобно многим своим персонажам, он прибыл в столицу, одетый по провинциальной моде, в костюме, который ему дала мать. Спустя несколько лет, однако, он

¹⁰⁷ Женщина хорошего тона (фр.).

¹⁰⁸ Marzel Sh.-R. *L'esprit du chiffon: le vêtement dans le roman français du XIXème siècle* / Dissertation presented to the Université hébraïque, 2003. P. 8.

начал заказывать одежду у Бюиссона, знаменитого портного с Рю де Ришелье: в одном месяце ореховый редингот, черный жилет, голубовато-серые панталоны; в другом – черные кашемировые брюки и два белых узорчатых жилета; позже он купил за месяц 31 жилет, поскольку планировал завести себе 365 за год. К концу 1830 года он задолжал портному 904 франка, а сапожнику – почти 200 – вдвое больше суммы, которую он тратил в год на жилье и еду. Однако он полагал, что хорошая одежда необходима амбициозному молодому провинциалу, решившему завоевать Париж.

К несчастью, с точки зрения современников, Бальзак одевался чудовищно. Баронесса де Поммерель описывает его как толстяка, чьи наряды заставляют его выглядеть еще толще. Художник Делакруа не одобрял бальзаковское чувство цвета. По словам мадам Ансело, писатель работал в небрежной и даже грязной одежде, а в свете появлялся в излишне затейливых и даже эксцентричных нарядах. Известно, что он ходил дома в замызганном халате и прогуливался по бульварам с великолепной тростью, украшенной драгоценными камнями. Капитан Гроноу, биограф «Бо» Браммелла, знаменитого денди эпохи Регентства, был удивлен и разочарован внешностью Бальзака: «В наружности Бальзака не было ничего, что могло бы соответствовать идеальному образу пылкого обожателя красоты и элегантности во всех ее формах и видах, который, весьма вероятно, сложился у его читателей... [Он] одевался так безвкусно, как это только воз-

можно, носил сверкающие драгоценности на грязной рубашке и бриллиантовые кольца на невымытых пальцах»¹⁰⁹. Сам же Бальзак признавал, что только у элиты, которая относится к категории бездельников, есть свободное время жить «элегантной жизнью» (*la vie élégant*), а также заявлял, что художник (каковым он и является) – «исключение», а потому может быть «то элегантен, то небрежен в одежде»¹¹⁰.

¹⁰⁹ Garrett H. T. *Clothes and Character: The Function of Dress in Balzac* / Philadelphia: Ph. D. dissertation. University of Pennsylvania, 1941. Pp. 9, 13; Moers E. *The Dandy: Brummell to Beerbohm*. London: Secker & Warburg, 1960. P. 129.

¹¹⁰ Balzac. *Treatise on Elegant Living*. Cambridge, Mass.: Wakefield Press, 2010. Pp. 3–4, 9.

Из провинции в Париж

Возможно, в жизни Бальзак и был толстым, неопрятным и вульгарным, но он хорошо знал, что такое настоящая элгантность. Многие его герои относятся к разряду денди – от Шарля Гранде и Анри де Марсе до Эжена де Растиньяка и Люсьена де Рюбампре. На самом деле Бальзак создал более двух тысяч персонажей, и одежда едва ли не каждого из них описана до мельчайших подробностей. Мода вызывает у них тщеславие, смущение, самоуверенность – а иногда они относятся к своему внешнему виду с излишней рассеянностью. Однако их создатель ни разу не дает понять, что им следовало бы заняться чем-нибудь «поважнее». Костюм значил для Бальзака очень много. Одежда не только маркировала принадлежность персонажа или человеческого типа к определенной эпохе или социальному кругу; она также служила выражением его (или ее) личности, амбиций, тайных страстей и даже определяла судьбу. «...Одежда, – пишет Бальзак, – вопрос важный для человека, желающего блеснуть тем, чего у него нет: нередко в этом кроется лучший способ когда-нибудь обладать всем»¹¹¹.

Люсьен Шардон, герой романа «Утраченные иллю-

¹¹¹ Balzac H. de. Lost Illusions / Transl. Herbert Hunt. Harmondsworth: Penguin Books, 1971. P. 165. Рус. пер. цит. по: Бальзак О. де. Утраченные иллюзии / Пер. Н. Г. Яковлевой // Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 9. С. 18.

зии», – красивый молодой человек, по меркам 1820 года: среднего роста, стройный, молодой и грациозный. У него греческие античные черты лица и «женственная бархатистость кожи», светлые вьющиеся волосы, улыбка ангела, коралловые губы, белоснежно белые зубы, изящные «руки аристократа». Если это все вместе делает героя в глазах читателя недостаточно женственным, ему сообщают далее, что, «взглянув на его ноги, можно было счесть его за переодетую девушку, тем более что строение бедер у него, как и у большинства лукавых... мужчин было женское». Иными словами, будучи бедным провинциалом, он буквально создан природой для того, чтобы носить модные новинки. Модный силуэт, как в мужской, так и в женской моде, напоминал песочные часы, с увеличенной за счет прокладок грудью, зауженной талией и широкими бедрами. Маленькие руки и ноги, тонкие черты лица считались признаком утонченности и благородства. Недаром друг Люсьена Давид замечает: «У тебя аристократическая внешность»¹¹².

В провинции требования к внешнему виду не слишком суровы. Одетый в синий фрак с медными пуговицами, простые нанковые панталоны, рубашку и галстук, о которых позаботилась обожающая Люсьена сестра, герой допускается в салон мадам де Баржетон. Не лишним оказывается и тот факт, что он представляется аристократической фамилией матери «де Рюампре». Конечно, Люсьен недостаточно хо-

¹¹² Ibid. Pp. 27, 71. Рус. пер. цит. по: Там же. Т. 8. С. 309–310, 351.

рошо одет; например, он носит сапоги, а не туфли; но его сестра выкраивает немного денег и покупает ему элегантную обувь «у лучшего башмачника в Ангулеме» и костюм у знаменитого портного. Тем не менее он выглядит жалко на фоне своего соперника, представительного господина дю Шатле, облаченного в ослепительной белизны панталонны «со штрипками, безукоризненно сохранявшими на них складку», и в черный фрак, «в покрое и фасоне» которого «сказывалось его парижское происхождение».

Мадам де Баржетон исполнилось тридцать шесть лет; она вернулась в Ангулем из Парижа и слывет модной дамой и артистичной натурой. Люсьена восхищает ее облик: средневековые прически, тюрбаны и береты в восточном стиле, театральные одеяния. Другие провинциальные дамы также «снедаемы желанием походить на парижанок», но безуспешно: они выглядят абсурдно в «скроенных экономно» платьях, которые напоминают «крикливую выставку красок». Их мужья одеты еще хуже. На этом фоне мадам де Баржетон блистает, однако нам намекают, что она слишком старается предстать артистичной натурой. Ее тюрбаны претенциозны, а розовые и белые платья скорее пристали бы юной девушке. Очевидно, в отсутствие соперниц, ее вкус испортился и стал провинциальным.

Когда Люсьен и мадам де Баржетон вместе оказываются в Париже, каждый из них начинает оценивать внешность партнера критически. Люсьен видит свою возлюбленную

в парижском театре, где «соседство прекрасных парижанок в обворожительных свежих нарядах открыло ему, что уборы г-жи де Баржетон, однако ж, довольно вычурные, устарели: ни ткань, ни покррой, ни цвет не отвечали моде. Прическа, так пленявшая его в Ангулеме, показалась ему безобразной». Она, в свою очередь, оценивает Люсьена примерно так же: «Бедный поэт, несмотря на редкостную красоту, отнюдь не блистал внешностью. Он был уморительно смешон рядом с молодыми людьми, сидевшими на балконе; на нем был сюртук с чересчур короткими рукавами, потешные провинциальные перчатки, куцый жилет»¹¹³.

Прогуливаясь в Тюильри и разглядывая прохожих, Люсьен понимает, как скверно он одет: «Ни на одном щеголе он не заметил фрака. Фрак еще можно было встретить на старике, не притязавшем на моду, на мелком рантье из квартала Марэ, на канцеляристе». Даже его природная миловидность ему не помогает: «Какой юноша мог позавидовать стройности его стана, скрытого синим мешком, который он до сей поры именовал фракком?» Его жилет в провинциальном вкусе слишком короток, и Люсьен прячет его от чужих глаз, застегивая фрак на все пуговицы. Лишь теперь он открывает для себя различие между утренними и вечерними костюмами, понимая, как важно одеваться уместно. Более того, костюм, считавшийся приличным и даже модным в провинции, в Париже носили лишь рабочие; любой, кто претен-

¹¹³ Ibid. P. 161, см. также: Pp. 77, 82. Рус. пер. цит. по: Там же. Т. 9. С. 14–15.

довал на элегантность, выглядел иначе: «Наконец нанковые панталоны он встречал только на простолюдинах. Люди приличные носили панталоны из восхитительной ткани, полосатые или безусловно белые. Притом панталоны у всех были со штрипками, а у него края панталон топорщились, не желая прикасаться к каблукам сапог». Даже белый галстук, который сестра любовно вышила для него, точь-в-точь напоминает галстук на шее разносчика из бакалейной лавки – а его бедная сестра считала его последним писком моды, поскольку такие галстуки носила ангулемская аристократия.

Люсьен с ужасом понимает, что выглядит как настоящий лавочник, и, забыв о своей бедности, устремляется к портным Пале-Рояля. Он решает «одеться... с ног до головы» и тратит 300 франков на костюм. Однако вечером, когда он приезжает в оперу, контролер на входе окидывает взглядом «изящество, взятое напрокат» и отказывается впустить героя. Ему также не удастся впечатлить мадам де Баржетон, в сопровождении которой он наконец попадает в театр. Рядом с денди, господином де Марсе, Люсьен выглядит «напыщенным, накрахмаленным, нелепым». Де Марсе сравнивает Люсьена с «разодетым манекеном в витрине портного» – и действительно, в одежде, слишком узкой, чем та, которую он привык носить, бедный Люсьен чувствует себя «какой-то египетской мумией в пеленах». Люди, окружающие его, носят свои костюмы с непринужденной элегантностью, тогда как он сам, думает Люсьен, «похож на человека, на-

рядившегося впервые в жизни. Он с горечью сознает, что «жилет у него дурного вкуса», а «покрой... фрака излишне модный», и решает впредь одеваться только у первоклассного портного. Поэтому на следующий день он отправляется к немцу-портному Штаубу, затем в новую бельевую лавку и к новому сапожнику. Из 2000 франков, которые он привез в Париж неделю назад, остается только 360. Как Люсьен пишет сестре, в столице можно купить жилеты и брюки за 40 франков (что уже гораздо дороже, чем в провинции), но хороший портной берет не меньше 100 фунтов¹¹⁴.

Бальзак часто упоминает имена портных, названия лавок, цены. По некоторым свидетельствам, он сознательно рекламировал в своих романах определенные магазины, частично компенсируя тем самым постоянные долги по счетам, которые копились у него иногда по нескольку лет: Шарль Гранде, например, возвращается из Парижа с двумя костюмами от Бюиссона. Однако это было не единственной причиной. Бальзак всерьез считал, что профессионалы от моды играют в жизни общества важную роль: «Растиньяк тогда же понял, какую роль играет портной в жизни молодых людей»¹¹⁵.

Мужчины еще не отказались от ярких цветов и модной роскоши, хотя их гардероб неумолимо становился все более

¹¹⁴ Ibid. Pp. 164–168, см. также: Pp. 168–180. Рус. пер. цит. по: Там же. С. 17–19, 21, 26, 28–29.

¹¹⁵ См. «Евгения Гранде» и «Отец Горио». Рус. пер. цит. по: Бальзак О. де. Отец Горио / Пер. Е. Корша // Собр. соч.: В 24 т. Т. 2. С. 357.

строгим. В 1820-е годы черный костюм надевали в основном на официальные вечерние приемы. Длинные брюки еще не полностью заменили бриджи: облегающие панталоны были визуальнее ближе к бридгам, чем к свободно сидящим брюкам, которые носили рабочие. В завершающей части романа «Утраченные иллюзии» Бальзак описывает Люсьена, одетого в вечерний костюм по моде 1823 года:

Люсьен был возведен в звание парижского льва: молва гласила, что он так похорошел, так переменялся, стал таким щеголем, что все ангулемские аристократки стремились его увидеть. Согласно моде того времени, по милости которой старинные короткие бальные панталоны были заменены безобразными современными брюками, Люсьен явился в черных панталонах в обтяжку. В ту пору мужчины еще подчеркивали свои формы, к великому огорчению людей тощих и дурного сложения, а Люсьен был сложен, как Аполлон. Ажурные серые шелковые чулки, бальные туфли, черный атласный жилет, галстук – все было безупречно и точно бы отлито на нем. Густые и волнистые белокурые волосы оттеняли белизну лба изысканной прелестью разметавшихся кудрей. Гордостью светились его глаза. Перчатки так изящно обтягивали его маленькие руки, что жаль было их снимать. В манере держаться он подражал де Марсе, знаменитому парижскому денди: в одной руке у него была трость и шляпа, с которыми он не расставался, и время от времени изящным жестом свободной руки

подкреплял свои слова¹¹⁶.

«Львами» в то время именовали мужчин – законодателей мод. В истории сленга это название сменило слово *le fashionable* и использовалось наряду с *le dandy*. Зоологические прозвища приобретали характер своеобразной мании. «Денди называл свою любовницу *ma tigresse* („моя тигрица“), если она была знатного происхождения, и *mon rat* („моя крыса“), если она была танцовщицей. Слуга именовался *mon tigre* („мой тигр“). Один из романов эпохи Июльской монархии открывался фразой: «*Le lion avait envoyé son tigre chez son rat*» («Лев отправил своего тигра к своей крысе»)¹¹⁷.

¹¹⁶ Balzac. *Lost Illusions*. Pp. 618–619. Рус. пер. цит. по: Бальзак О. де. *Утраченные иллюзии* / Пер. Н. Г. Яковлевой // *Собр. соч.*: В 24 т. Т. 9. С. 437.

¹¹⁷ Uzanne L. O. *Fashion in Paris*. London: William Heinemann, 1901. Pp. 81–82.

Физиология моды

В середине XIX века предполагалось, что жизнь человеческого социума адекватно описывается языком биологии: существуют разные человеческие «типы», внешние атрибуты которых служат выражением их внутренней сущности – так же как, например, зубы льва свидетельствуют о его плотоядной натуре. Герои романов Бальзака, как и персонажи популярных физиологий, соответствовали новым городским типам, которых можно было встретить в столице: светский лев, наемный рабочий, рантье (или акционер, живущий на доходы с инвестиций). Все эти люди на самом деле существовали и зачастую действительно отличались характерным гардеробом – хотя, разумеется, его литературные описания могли содержать и сатирические преувеличения.

Человеческий род, писал Бальзак, включает в себя тысячи видов, созданных социальным порядком. А один из его коллег замечал, что одни только служащие встречаются в бесчисленных вариациях. Вместе с тем, полагали они, достаточно мельком взглянуть на плохо пошитый костюм и мешковатые брюки, чтобы сказать: «А вот и служащий»¹¹⁸. Внешность и среда обитания этих человеческих видов тщательно фиксировались: «Ростом рантье от пяти до шести футов, дви-

¹¹⁸ Balzac H. de. Le Notaire; Duval P. L'Employé // Les Français peints par eux-mêmes. Paris: Fume et cie., 1853. Vol. 1. Pp. 223–227, 188–192.

жения его по преимуществу медлительны, но природа в заботе о сохранении этих хилых существ снабдила их омнибусами, при помощи которых они передвигаются в пределах парижской атмосферы от одного пункта до другого; вне этой атмосферы они не живут». Одежда также была предметом пристального внимания: «Его широкие ступни защищены башмаками с завязками, ноги его снабжены штанами, коричневыми или красноватыми, он носит клетчатые жилеты, из недорогих, дома его увенчивает зонтикообразный картуз, вне дома он носит двенадцатифранковую шляпу. Галстук белый, муслиновый. Почти все особи этой породы вооружены тростью...»¹¹⁹

Разумеется, Бальзак и сам всегда был вооружен тростью – хотя рантье, который тратил только двенадцать франков на шляпу, никогда не носил бы трость с золотым набалдашником, инкрустированным бирюзой. Рабочие носили кепки, а буржуазия – шляпы. Но шляпа шляпе была рознь. По словам Бальзака, представитель богемы, назначенный на политически важный пост (в период Июльской монархии), немедленно менял свою низкую широкополую шляпу на новую, «умеренную». По замечанию другого автора, солдаты императорской армии в отставке «заботились о том, чтобы их новые шляпы шились по старой военной моде». Впрочем,

¹¹⁹ Balzac H. de. Monographie du rentier // Les Français peints par eux-mêmes. Vol. 2. Pp. 3–12, on p. 3. Рус. пер. цит. по: Бальзак О. де. Монография о рантье / Пер. Б. А. Грифцова // Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 23. С. 144.

даже без головного убора в бароне Гекторе Юло можно было безошибочно узнать ветерана наполеоновской армии: «*имперцев* легко было отличить по их военной выправке, по синему, наглухо застегнутому сюртуку с золотыми пуговицами». Одержимый страстью к Валери Марнеф, Юло постепенно забывает и о личном, и о сарториальном самоуважении; в итоге мы видим его одетым в грязные лохмотья и в одной из тех потертых шляп, которые можно купить у старьевщиков¹²⁰.

Современники Бальзака, читатели его романов, без сомнения, распознавали описанные им типажи и оценивали детали их гардероба лучше, чем мы сегодня. Мы узнаем, например, что кухня Бетта одета как типичная «бедная родственница» и «старая дева»; ее гардероб – странное собрание перешитых и позаимствованных у других нарядов. Современный читатель, однако, вряд ли способен в полной мере осмыслить значение дорогой желтой кашемировой шали Бетты и ее черной бархатной шляпки, подбитой желтым атласом. Кто сегодня помнит, что желтый традиционно считался цветом предательства и зависти? Бальзак был великим писателем, однако временами он излишне упрощенно эксплуатировал символический язык костюма. Любовница Люсьена, актриса Корали, открыто демонстрирует свою сексу-

¹²⁰ Garrett. *Clothes and Character*. P. 50; описание Юло см.: Balzac H. de. *Cousin Bette*. Harmondsworth: Penguin Books, 1965. P. 55. Рус. пер. цит. по: Бальзак О. де. *Кухня Бетта* / Пер. Н. Г. Яковлевой // *Собр. соч.*: В 24 т. М., 1960. Т. 13. С. 51.

альность, когда появляется в красных чулках. Добродетельная и вечно страдающая жена Юло, напротив, обычно одета в белое – цвет чистоты. Невинная душой распутница Эстер ван Гобсек для встречи с банкиром Нусингеном тоже наряжается в белое, будто подвенечное, платье, и украшает волосы белыми камелиями. В жизни люди, разумеется, не использовали столь прозрачный и очевидный символический код – так же как плохие парни не всегда носят черные шляпы. Гораздо более тонко выстроено описание княгини де Кадиньян, которая облачается в оттенки серого, чтобы (притворно) дать понять д'Артезу, что она отказалась от надежд на любовь и счастье.

Бальзак, без сомнения, знал, что костюм может лгать. Он уделяет особое внимание одежде людей, которые на деле предстают не тем, чем кажутся. У Валери Марнеф четверо любовников, но одевается она как респектабельная замужняя женщина, в простые и со вкусом подобранные модные туалеты. По словам Бальзака, «эти Макиавелли в юбках» – самые опасные женщины, и их следует остерегаться больше, чем честных дам полусвета¹²¹. В его романах злодеи часто прибегают к маскировке. Герой «Утраченных иллюзий» преступник Вотрен предстает перед нами в облачении испанского служителя церкви: его волосы были напудрены, «как у князя Талейрана. <...> Черные шелковые чулки облегли ноги силача». В «Истории величия и падения

¹²¹ Garrett. *Clothes and Character*. Pp. 61, 56.

Цезаря Бирото» отвратительный негодяй Клапарон обычно носит грязный халат, сквозь который можно разглядеть его белье, однако на публике он появляется в элегантном костюме, надушенный и в новом парике. Подобно преступникам, полицейские также одеваются в самые разные наряды. в книге «Блеск и нищета куртизанок» мы узнаем, что соглядатай Контансон «когда это было нужно, умел преобразиться в денди», хотя «заботился о своем парадном гардеробе не больше, чем актер»¹²².

Даже улицы представляли своеобразным театром. В «Истории и физиологии парижских бульваров» Бальзак утверждал: «У каждого столичного города есть своя поэма, которая... передает его сущность и своеобразие». В Париже это бульвары. Если «на Реджент-стрит... встречаешь все того же англичанина, тот же фрак или тот же макинтош!», то в Париже всюду «жизнь артистическая, занимательная, полная контрастов». На парижских бульварах «можно наблюдать комедию костюма. Сколько людей, столько разных костюмов, и сколько костюмов, столько же характеров!» На бульваре Сен-Дени вы наблюдаете «пеструю картину блуз, рваной одежды, крестьян, рабочих, тележек – словом, перед вами толпа, среди которой платье почище кажется чем-то неле-

¹²² Balzac. *Lost Illusions*. P. 651; Balzac H. de. *A Harlot High and Low* / Transl. Rayner Heppenstall. Harmondsworth: Penguin Books, 1970. Pp. 112–113. Рус. пер. цит. по: Бальзак О. де. *Утраченные иллюзии* / Пер. Н. Г. Яковлевой // *Собр. соч.*: В 24 т. М., 1960. Т. 9. С. 469; Бальзак О. де. *Блеск и нищета куртизанок* / Пер. Н. Г. Яковлевой // *Там же*. Т. 10. С. 104.

пым и даже предосудительным». На одних бульварах обнаруживается «множество людей провинциального вида, совсем не элегантных, плохо обутых», а другие – «золотой сон»: драгоценности, дорогие ткани, «все пьянит вас и возбуждает»¹²³.

Итальянский бульвар длиной в 550 метров выглядел особенно модным и оживленным. По словам Эдмона Тексье, «[Итальянский бульвар] – это тихая река черных костюмов с брызгами шелковых платьев... мир красивых женщин – и мужчин, которые иногда красивы, но чаще уродливы или неуклюжи». За львом с растрепанными волосами следует хорошо одетый мужчина, пытающийся выдать себя за барона. «Денди демонстрирует свое изящество, лев – свою гриву, леопард – свой мех – и всех окутывает дымовая завеса амбиций». За «большинство» нарядов здесь «не заплачено». Между тем совсем рядом «львы на бульваре де Ганд, более благоразумные, чем их братья, обитающие в Сахаре, питаются исключительно сигарами и многозначительными взглядами, политикой и бездельем. Голод... толкает их... на городские улицы, театральные подмостки их свершений»¹²⁴.

¹²³ Balzac H. de. History and Physiology of the Boulevards of Paris // George Sand, P. S. Stahl, Honoré de Balzac, Léon Gozlan, Frédéric Soulié, Charles Nodier, Eugène Briffault, S. Lavalette, P. Pascal, Le Diable à Paris. Paris: J. Hetzel, 1846. Pp. 89–92, 98–100. Рус. пер. цит. по: Бальзак О. де. История и физиология парижских бульваров / Пер. Б. А. Грифцова // Собр. соч.: В 24 т. Т. 23. С. 228–230, 235, 237.

¹²⁴ Texier E. Tableau de Paris. Paris: Bureau d'Illustration, 1851. Pp. 34–35.

Женщина-работница как художница, аристократка и эротическая фантазия

Хотя герои Бальзака предпочитали ярких женщин, например актрис или герцогинь, другие авторы полагали, что «самым парижским» «детищем Парижа» была гризетка, занимавшая особое место в пантеоне парижских типов и в истории парижской моды. По мнению Жюлья Жанена, подобное создание невозможно встретить нигде в Европе (и даже в самой Франции), кроме Парижа. Луи Гюар в очерке «Физиология гризетки» описывал ее как «молодую девушку от шестнадцати до тридцати лет, которая работает всю неделю и веселится по воскресеньям. Ее ремесло – швея, изготовительница искусственных цветов, перчаточница, шляпница»¹²⁵.

Название «гризетка» восходило к XVIII веку и содержало отсылку к грубому серому платью девушки из простонародья; хотя Мерсье упоминает о гризетках, полноценной составляющей парижского фольклора они стали лишь в 1820–1830-е годы, когда гризетка в компании со студентом-любовником появилась в «Сценах из жизни богемы» Мюрже и стала персонажем эротических иллюстраций, таких как «Дни

¹²⁵ Janin J. Grisettes // Les Français peints par eux-mêmes. Vol. 1. Pp. 311–315; Huart L. Physiologie de la grisette. Paris: Aubert et cie., n. d. Pp. 12, 63.

студента». Согласно описаниям Гюара и Жанена, ее отличительным атрибутом было не серое шерстяное платье, а скорее маленькая розовая шляпка с лентами и прочие «уловки незатейливого кокетства». Несмотря на бедность и скромную, дешевую одежду, гризетка симпатична и умна. В мифологии «дам полусвета» гризетка считалась предшественницей более меркантильной лоретки периода Июльской монархии и скандально известной экстравагантной светской кокетки эпохи Второй империи. В отличие от своих преемниц, гризетка не была содержанкой или куртизанкой. Гризетка – честная трудящаяся девушка; это ключевой элемент стереотипа.

В реальности портнихи и швеи работали с девяти утра до одиннадцати или двенадцати вечера, а иногда и в воскресенье. Этот изматывающий труд чередовался с долгими периодами безработицы¹²⁶. Гризетки (за исключением самых квалифицированных из них) зарабатывали очень мало. В результате многие женщины из рабочего класса время от времени прибегали к проституции, чтобы выжить. Однако в парижской литературе середины XIX века образ бедной гризетки в значительной степени романтизировался.

В сборнике «Французы, нарисованные ими самими» Жюль Жанен долго рассуждает о бедности гризеток. Они – «Господь свидетель – бедные», но также «трогательны» и «достойны уважения». Гризетка «трудится и зарабатывает».

¹²⁶ Vanier H. La Mode et ses métiers. Paris: Armand Colin, 1960. P. 19.

тывает себе на жизнь» – и счастлива «одевать прекраснейшую часть рода человеческого». «Эти девушки, которым выпало родиться в бедных семьях... становятся всемогущими посланницами моды во всех концах земли». «Романтизация» и «поэтизация» женского труда были излюбленными темами литературы XIX века – тем более если женщины работали в такой «роскошной» и «артистичной» отрасли, как мода: «Парижские гризетки... совершают столь же чудесные подвиги, что и целые армии. Их проворные ручки непрерывно и неустанно придают форму газу, шелку, бархату и холсту».

Работающая женщина представала художницей, эротической фантазией и даже прирожденной «аристократкой». Этот образ был очень распространен. Жанен описывал гризеток с воодушевлением: «наши изящные уличные герцогини, наши графини без экипажей, наши изысканные маркизы, живущие трудом рук своих, – вся эта галантная и вольнодумная аристократия, наполняющая мастерские и магазины». В глазах Жанена было вполне естественно, что «наши хорошенькие маркизы с Вивьеновой улицы» привлекают студентов-медиков или юристов, которые стекались в Париж для учебы и развлечений. Не менее естественным (хотя и печальным) был тот факт, что после окончания учебы юноши из среднего класса покидали своих «нежных и сумасбродных подруг» ради «нескольких арпанов виноградника или несколько мешков экю, составляющих приданое

провинциальной невесты». Впрочем, Жанен дополняет свои рассуждения не слишком убедительной историей вымышленной гризетки, которая в конце концов выходит замуж и становится «счастливой и богатой»: она снимает «свое бедное платье, невзрачный платок и потертую шаль» и надевает бриллианты, кашемир и украшенные вышивкой туалеты¹²⁷.

В действительности женщины были заняты не только в швейной промышленности: по крайней мере, не меньшее их число работало домашней прислугой, но эту работу было сложнее романтизировать как – очевидно – более тяжелую. Фабричным работницам, прачкам, торговкам и лавочницам также уделялось меньше внимания, чем «работницам элегантности», чьей бедности и изматывающему труду придавал поддельный блеск гламурный статус их ремесла.

Модистка была еще более притягательным образом, чем обычная гризетка. Мари д'Анспах, автор другого очерка, опубликованного в сборнике «Французы, нарисованные ими самими», утверждала, что «гризетка – это всего лишь работница, а модистка – художник». Она постоянно придумывает новые модели шляп и художественно украшает их лентами, цветами и перьями, создавая «гармоничный ансамбль», иногда даже «шедевр». Будучи бедной, «она наделена врожденной тягой ко всему красивому и изысканному. То, что назы-

¹²⁷ Janin. Grisette. Рус. пер. очерков Жюль Жанена «Гризетка», Оноре де Бальзака «Женщина хорошего тона» и Мари д'Анспах «Модистка» цит. по: Французы, нарисованные ими самими. Парижанки. М., 2014. С. 71–87, 89–105, 545–558. Переводы Н. Харитоновой, А. Лешневской и Ю. Розановой соответственно.

вается «хороший тон, – это ее... религия... <которой> она гордится, как Роган – своим гербом»¹²⁸. Упоминание одного из самых известных знатных родов Европы не случайно: модистки считались высшей аристократией рабочего класса. Примечательно, что мы не находим подобного же панегирика портному. В противоположность модистке или даже гризетке, в физиологиях он фигурирует как комический персонаж, а не «аристократ элегантности».

«Модистки – аристократия парижских мастериц, самая элегантная и утонченная», – вторил д'Анспах Октав Узанн в конце XIX века. «Они художницы. Их изобретательность в делах моды кажется безграничной»¹²⁹. Понятно, что слово «аристократия» наделяется здесь особым смыслом; подразумевается, что модистка принадлежит к «новой аристократии людей искусства». В очерке д'Анспах одна из модисток сетует: «О, почему мы не живем в то время, когда господа пленялись модистками и содержали их как знатных дам, а потом женились на них? Господа нашего времени – это денди, которые приходят посмотреть на нас сквозь стекла магазинных витрин, сочиняют нам очень красивые письма, но не женятся на нас. <...> [И все же] [б]анкиры, *милорды* и русские князья иногда посещают мастерские, равно как и художественные салоны, и если в последних они приобретают картины,

¹²⁸ d'Anspach M. *Modiste // Les Français peints par eux-mêmes*. Vol. 2. Pp. 128–132, 131.

¹²⁹ Uzanne. *The Modern Parisienne*. P. 86.

то в первых частенько выбирают себе хорошенькую спутницу»¹³⁰. Грезы Золушки, без сомнения, имеют мало отношения к реальности.

Авторы, принадлежавшие к среднему классу, именуют модисток «трудолюбивыми пчелами» мира моды или «легионом трудолюбивых муравьев»; они полагают, что одежда модисток, будучи «скромной» и «дешевой», «красива» и «изящна». Однако какими глазами парижанки – швеи и модистки – смотрели на самих себя? Вероятно, они действительно следили за своей внешностью – но они также трудились в ужасных условиях, в городе, где периодически вспыхивали забастовки и бунты. «Революционный марш портних» начинался словами: «Чего требует маленькая разносчица / из дома Worth или Raquin? / Побольше денег / И поменьше работы». По словам Узанна, в конце XIX века портнихи организовали по крайней мере одну «не слишком успешную забастовку»: «Вскоре бедные девушки были вынуждены вернуться к работе... Ни один депутат не пришел им на помощь... Наша демократия, основанная на избирательном праве, не имела нужды заботиться о судьбе женщин, у которых не было права голоса и которых никто не боялся»¹³¹.

¹³⁰ Anspach. *Modiste*. Pp. 132, 131.

¹³¹ Avenel. *La Mécanisme*. Vol. 4. P. 2; Janin. *Grisette*; Uzanne. *The Modern Parisienne*. P. 79.

La Parisienne u Le Dandy ¹³²

Для целых поколений французских художников и писателей парижанка была не просто жительницей Парижа. Так-силь Делор в «Физиологии парижанки» писал: «Парижанка – это миф, выдумка, символ», – добавляя, впрочем, что ее можно встретить «везде, где показываются женщины»: «на балах, на концертах, в театрах и на променадах». Конечно, не все женщины в Париже были парижанками: пять шестых всех жительниц столицы были «по духу и манерам провинциалками». Только истинная парижанка наделена особенной – грациозной и одухотворенной – элегантностью ¹³³. Октав Узанн в книге «Женщина в Париже» (1894) утверждал: «Женщина может быть парижанкой в силу вкуса и внутреннего чутья... в любом городе или стране мира». Тем не менее «в Париже женщина любого сословия – в большей степени женщина, чем в любом другом городе мира» ¹³⁴.

Парижанка – «недавнее изобретение», полагает Бальзак. «Знатные дамы» ушедших времен более не существуют; точнее, они тихо живут со своей семьей в Фобур-Сен-Жермен и не играют заметной роли в обществе. *La femme comme il*

¹³² Парижанка и денди (фр.).

¹³³ Delord T. *Physiologie de la parisienne*. Paris: Aubert et cie., 1841. Pp. 9, 12–13.

¹³⁴ Uzanne L. O. *La Femme à Paris*. Paris: Quantin, 1894. Pp. 3–4.

faut¹³⁵ – «эта женщина, родилась ли она в дворянской или в мещанской семье, выросла ли в столице или в провинции, есть выражение нашего времени»¹³⁶. Достаточно было сказать: «Парижанка одевается у Пальмиры <...> Она заказывает шляпы у Гербо». Конечно, великие модистки эпохи Июльской монархии – Виньон, Пальмира и Викторина – одевали героинь романов Бальзака, так же как существовавшие в действительности портные, Штауб и Бюиссон, наряжали его героев. Но чтобы сотворить парижанку, одной моды было мало: «Провинциалки надевают одежду, парижанки одеваются». Парижанки отличаются «вкусом и грацией... Тем самым je ne sais quoi!¹³⁷ <...> которое пленяет и покоряет мужчин, подталкивает их к браку, самоубийству, безумию»¹³⁸.

Леон Гозлан в заметке «Что такое парижанка» утверждает, что каждый каприз парижанки превращается в закон, которому подчиняются «на земле всюду, где есть салоны». Поскольку иностранкам недоставало собственного вкуса, они полагались на парижанок, чтобы сообщить туалету и аксессуарам «благословение вкуса, крещение моды». Парижанка

¹³⁵ Женщина хорошего тона (фр.).

¹³⁶ Balzac H. de. La Femme comme il faut // Les Français peints par eux-mêmes. Vol. 1. Pp. 321–324.

¹³⁷ Буквально: «Я не знаю что» (фр.); здесь – «неизъяснимое».

¹³⁸ Delord. Physiologie. Pp. 68, 23; Eugène Lami; Alexandre Dumas; Théophile Gautier; Arsène Houssaye; Paul Edme de Musset; Louis Enault; G Du Fayl; Paul Gavarni; Adolphe Rouargue; Emile Rouargue Paris et les parisiens au XIXe siècle. Paris: Morizot, 1856. P. 414.

была «поразительным свидетельством превосходства Франции над всеми другими народами»¹³⁹.

А как же мужчины? «Что такое парижанин?» – «Он француз в полном смысле этого слова». В конце концов, «Париж принадлежит всему миру... Каждый может приехать сюда со своим багажом, будь то ум, умения или талант»¹⁴⁰. И все же во многих отношениях казалось, что быть элегантным парижанином – значит, подражать англичанину. Читая Бальзака и его современников, мы постоянно находим свидетельства того, что дендизм перекочевал во Францию из Англии. В 1823 году, когда Люсьен завоевал парижское высшее общество, журнал *La Pandore* жаловался на засилье английского стиля: «Модник... превратил своего слугу в „грума“, а своего кучера – в „жокея“». Он пьет чай, хотя это его раздражает, поскольку считает своим долгом походить на «лондонского джентльмена». Естественно, он нанимает английского портного, чтобы тот сшил ему редингот¹⁴¹.

И все же французы, казалось, не вполне были уверены в том, что и как им следует заимствовать. Должны ли они восхищаться английским денди, воплощением которого был Джордж «Бо» Браммелл (1778–1840), который прославился

¹³⁹ Gozlan L. *Ce Que c'est Qu'une Parisienne // Le Diable à Paris*. Paris et les Parisiens by George Sand, Théophile Lavallée, Paul Gavarni. Paris: Maresque et Compagnie and Gustave Havard, 1853. Pp. 14, 18, 22.

¹⁴⁰ Dumas et al. *Paris et les parisiens au XIXe siècle*. Pp. 403–404, iii, 413.

¹⁴¹ *La Pandore // Journal des Spectacles*. 1823. August 8. P. 3; *La Mode*. 1830. October. P. 10; 1830. November. Pp. 184–188; 1829. October. Pp. 81–82.

сдержанностью стиля: безусловно белая рубашка, идеально повязанный галстук, бриджи или панталоны, темно-синий короткий жакет? Бальзак относился к Браммеллу с энтузиазмом (невзирая на то что писал его имя с ошибкой и пренебрегал свойственным Браммеллу пристрастием к чистому белью). Или им следует конструировать себя по образцу аристократа, любителя верховой езды (или «кентавра»), упомянутого Бальзаком в «Трактате об элегантной жизни»? Или они должны носить костюмы, имеющие богатую литературную или историческую традицию? Как заметила Эллен Моэрс, «англомания сделала денди и романтика единым целым, хотя дома они едва ли встречались»¹⁴².

Вымышленные денди Бальзака, Люсьен де Рюбампре и де Марсе подражали элегантному и строгому стилю «Бо» Браммелла. Вместе с тем имя де Марсе явно отсылает к имени «денди-бабочки», англо-французского графа д'Орсе, любителя шелков пастельных тонов, украшений и парфюмерии. Ситуацию еще больше запутывает заявление Бальзака в «Трактате об элегантной жизни»: «Дендизм – ересь, вкравшаяся в царство элегантности». Впрочем, дальнейший пассаж звучит несколько пренебрежительно: «Дендизм – это подчеркнутое следование моде. Становясь денди, человек превращает себя в часть обстановки собственного будуара, в виртуозно выполненный манекен, который умеет ездить верхом и полулежать на кушетке, который покусывает или

¹⁴² Moers. The Dandy. Pp. 108, 121.

посасывает набалдашник своей тросточки; но можно ли назвать такого человека мыслящим существом?.. Ни в коем случае!»¹⁴³

¹⁴³ Balzac H. de. Treatise on Elegant Living. P. 58. Бальзак О. де. Трактат об эlegantной жизни // Бальзак О. де. Физиология брака; Патология общественной жизни / Пер. с фр. О. Э. Гринберг и В. А. Мильчиной; сост. и примеч. В. А. Мильчиной. М.: FreeFly, 2006. С. 432.

Иллюстрации



Поль Гаварни. Иллюстрация. La Mode. Ок. 1830



Модная картинка. Petit Courrier des Dames. 1822

(2144)



Модная картинка. Journal des Dames et des Modes. 1823



Поль Гаварни. «Спортсмен». Ок. 1840



Поль Гаварни. «Гризетка». В изд.: «Французы, нарисованные ими самими». 1840–1842



LA FEMME DE L'OUVRIER

Поль Гаварни. «Жена рабочего». Ок. 1840



Эжен Лами. «Модистка». В изд.: «Французы, нарисованные ими самими». 1840–1842



Robe en soie.

Robe de Chambre Vert-Orange

Нюма. Модная картинка. Ок. 1845

ГЛАВА 5

Черный принц элегантности

*Вечное превосходство денди. Что такое денди?
Бодлер. Мое обнаженное сердце (Б. г.)¹⁴⁴*

Именно поэт Шарль Бодлер (1821–1867) во многом сформировал привычный для нас образ денди: облаченного в черное, оригинального, элегантного и неотразимо стильного. Фигура денди имеет важное значение даже для современной моды, хотя само понятие дендизма было переосмыслено и сегодня ассоциируется с самым пестрым сообществом, гораздо более широким, нежели группа гетеросексуальных белых модников¹⁴⁵.

В эпоху Бальзака дендизм как модный элегантный стиль был, прежде всего, социальным феноменом. Денди именовались представители элиты, которые обнаруживали хороший вкус в подборе гардероба. Значительное влияние на эстетику и философию дендизма оказало эссе Барбе д'Ореви́льи

¹⁴⁴ Рус. пер. цит. по: Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце / Сост. и пер. с фр. Л. Ефимова. [Б. м.]: Издательство К. Тублина, 2013. С. 17.

¹⁴⁵ Fillin-Yeh S., ed. *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*. New York; London: New York University Press, 2001; Garelick R. K. *Rising Star: Dandyism, Gender, and Performance in the Fin de Siècle*. Princeton: Princeton University Press, 1998; Cicolini A., ed. *21st Century Dandy*. London: British Council, 2003.

(1808–1889) «Дендизм и Джордж Браммелл» (1845). Набрасывая гипотетический портрет «Бо» [«Красавчика»] Браммелла как прототипа денди, д'Ореви́льи решительно опровергает представление Карлайла о денди как о «человеке, умеющем носить одежду». Сам д'Ореви́льи был чудачком-романтиком, который всю свою жизнь одевался как «светский лев» 1840-х годов, носил кружевное жабо и совсем не походил на английского денди¹⁴⁶. Однако разработанная им концепция дендизма была чрезвычайно изощренной.

Денди – «не ходячий фрак», – утверждает д'Ореви́льи. – «Напротив, только известная манера носить его создает Дендизм». Денди носит свой костюм «как латы», хладнокровно, точнее – с «элегантной холодностью». «... Однажды – можно ли поверить – у Денди явилась причуда носить потертое платье. Это было как раз при Браммелле. Денди переступили все пределы дерзости... Они изобрели эту новую дерзость, которая так была проникнута духом Дендизма, они вздумали, прежде чем надеть фрак, протирать его на всем протяжении, пока он не станет своего рода кружевом или облаком. Они хотели ходить в облаке, эти боги. Работа была очень тонкая, долгая и для выполнения ее служил кусок отточенного стекла. Вот настоящий пример Дендизма. Одежда тут ни при чем. Ее даже почти не существует больше». В одной из сносок в тексте эссе есть удивительная ха-

¹⁴⁶ Favardin P., ed. Splendeurs et misères du dandysme. Paris: Mairie du 6e Arrondissement de Paris, 1986. P. 45.

рактеристика денди: «Стоики будуара, они в масках выпивают кровь, которой истекают, и остаются замаскированными. Казаться значит быть для Денди, как и для женщин»¹⁴⁷. Величайшим теоретиком дендизма, однако, был воплощенный денди – Шарль Бодлер. На его портрете работы Эмиля Деруа 1844 года мы видим стройного элегантного человека, одетого в черный бархат, с белым галстуком, напоминающим ожерелье, и с темными вьющимися волосами до плеч. У него было лицо «молодого бога, – вспоминал Теодор де Банвиль, – поистине божественное лицо, само воплощение элегантности, власти и неотразимых соблазнов». Он напоминал «оживший портрет Тициана в его черной бархатной тунике с защипом у талии» – вспоминал Иньяр. Он носил костюмы из простой черной ткани, сшитые по его собственному дизайну. По словам Октава Левавассера, Бодлер выглядел как «Байрон, одетый Бо Браммеллом»¹⁴⁸. Впрочем, сам Браммелл несколько не занимал Бодлера. Однако он знал д’Оревилли и опирался на его идеи. «Перечитав книгу... „О дендизме“... – писал Бодлер в «Салоне 1846 года», – читатель со всей очевидностью убедится, что дендизм – явля-

¹⁴⁷ D’Aurevilly V. *Dandyism* / Transl. by Douglas Ainslie. New York: PAJ Publications, 1988. Pp. 31–32, 64. Рус. пер. здесь и далее цит. по: д’Оревилли Ж. А. *Дендизм и Джордж Браммелл*. М.: Книжный магазин «Циолковский», 2017. С. 14, 33.

¹⁴⁸ Moers E. *The Dandy: Brummell to Beerbohm*. London: Secker & Warburg, 1960. P. 271; Starkie E. *Baudelaire*. Norfolk, CT: New Directions, 1958. P. 76 (emphasis added).

ние современное и порожден неведомыми доселе причинами». К теме дендизма он обращался в своем знаменитом эссе «Поэт современной жизни» (1863) и упоминал о ней также время от времени в личных заметках, которые содержат, например, загадочные строки: «Вечное превосходство денди. Что такое денди?»¹⁴⁹

¹⁴⁹ Kelly I. Beau Brummell: The Ultimate Man of Style. New York; London: Free Press, 2006. P. 105; Moers. The Dandy. P. 274; Baudelaire Ch. My Heart Laid Bare / Ed. Peter Quennell, transl. Norman Cameron. New York: Vanguard Press, 1951. Section XVI. P. 180. Рус. пер. цит. по: Бодлер Ш. Мое обнаженное сердце / Сост. и пер. с фр. Леонида Ефимова. [Б. м.]: Издательство К. Тублина, 2013. С. 17; Бодлер Ш. Об искусстве / Пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман. М.: Искусство, 1986. С. 128.

Бодлер – денди

Шарль Кузен вспоминал Бодлера в двадцать лет: «Без ума от старых сонетов и новейшей живописи, с рафинированными манерами и с рассказами, полными парадоксов, ведущий богемную жизнь и денди до кончиков ногтей, прежде всего денди, с целой теорией элегантности. Каждая складка его жакета была предметом серьезного размышления». Страсть Бодлера к черной одежде производила на Кузена, как и на всех друзей поэта, сильное впечатление:

Каким чудесным был этот черный костюм, всегда один и тот же, независимо от времени года и времени суток! Фрак, настолько изящно и щедро скроенный, прекрасно ухоженные пальцы постоянно касаются его лацканов; красиво повязанный галстук; длинный жилет, застегнутый очень высоко, на верхнюю из двенадцати пуговиц, и небрежно расстегнутый внизу, чтобы была видна тонкая белая рубашка с плиссированными манжетами, и заложенные по спирали брюки, заправленные в безупречно начищенные туфли. Я никогда не забуду, скольких поездок в коляске стоила мне эта полировка!¹⁵⁰

Идеальный денди, писал Бодлер, «богатый и праздный че-

¹⁵⁰ Шарль Кузен, цит. по: Hemmings F. W. J. Baudelaire the Damned. London: Hamish Hamilton, 1982. P. 33.

ловек»; его «единственное ремесло – быть элегантным». Когда Бодлер достиг совершеннолетия в 1842 году, он поселился в стильных апартаментах в отеле Лозен на острове Сен-Луи. Одним из его соседей был Роже де Бовуар, знаменитый денди, чей гардероб и роскошная квартира демонстрировались в журнале *La Mode*. Доходы от наследства Бодлера составляли десятую часть дохода Бовуара, однако поэт стремился подражать образу жизни своего соседа и быстро растратил весь свой доход и часть капитала. В 1844 году семья Бодлера, обеспокоенная растущими долгами поэта, объявила его финансово недееспособным, и его жизнь богатого денди закончилась¹⁵¹.

Таким образом, лишь в 1842–1844 годах Бодлер смог позволить себе посвятить достаточно времени и денег своей внешности. В это время он отвергал и стиль модных «светских львов» с Правого берега, и богемную пышность Левого берега. Дендизм в его «правобережном» варианте имел специфические социальные и политические коннотации: в определенном смысле, он был декларацией аристократического превосходства. На практике большинство «светских львов», носивших костюмы в английском стиле с примесью старомодного французского аристократического позерства, фальсифицировали идеальную браммеллевскую

¹⁵¹ Baudelaire Ch. *The Painter of Modern Life // The Painter of Modern Life and Other Essays*, transl. Jonathan Mayne. London: Phaidon Press, 1964. P. 26; Seigel J. *Bohemian Paris*. New York: Viking, 1986. P. 103; Starkie. *Baudelaire*. Pp. 70–83.

простоту. В свою очередь, «левобережная» богема бунтовала против буржуазии. Их одежда часто была более или менее осознанно неопрятной и подчеркнута артистичной. Если безупречно белый лен был маркером буржуазной респектабельности, представители богемы носили грязные рубашки – или ходили вообще без рубашек. Вместо цилиндра они носили широкополые квакерские шляпы, шляпы с перьями, береты или кепи. Их пристрастие к Средневековью находило выражение в оригинальной одежде, при их вечной бедности – весьма пестрой.

Живя на острове посреди Сены, Бодлер – и в прямом, и в переносном смысле – пребывал между богемой Левобережья и модными районами Правобережья. Будучи во многом близок к богеме как представитель интеллектуальной и художественной парижской субкультуры, Бодлер тем не менее отвергал богемный образ жизни и богемную моду. В то же время ни костюмом, ни манерами он не походил на «правобережных» денди из Жокейского клуба, которых считал варварами. Стиль Бодлера отличал его и от буржуазии, и от богемы, и от унифицированно элегантной элиты – аристократов и богатых буржуа.

Темная сарториальная палитра была в то время в моде. Однако мужчины носили далеко не один только черный цвет. И «светские львы», и богема питали пристрастие к ярким краскам, пусть даже выражавшееся в покупке цветного жилета. Журнал *Le Dandy: Journal special de la coupe pour*

messieurs les Tailleurs (1838) писал:

«Английский черный – самый популярный цвет, за ним следуют синий, „зеленый корт“ и „зеленый дракон“; желудевый и темно-оливковый подходит для *demi-toilette*. Утренние костюмы или костюмы для верховой езды – ярко-зеленого цвета». В том же году читаем: «Темно-синий цвет принят этой зимой для обедов и визитов. Для вечеров и балов – всегда только черный и коричневый». «Для официального случая (*grande tenue*) необходим черный английский костюм с обтянутыми шелком пуговицами... <хотя> на бал также допускается надевать фантазийные костюмы <цвета> жженого каштана, золотой бронзы [и] васильковые, с металлическими пуговицами, которые приятно оттеняют строгость и монотонность черного цвета»¹⁵².

Однако Бодлер неизменно надевал только черный костюм: «всегда один и тот же, независимо от времени года и времени суток». Сначала он добавлял к своему гардеробу тот или иной цветовой акцент, например надевал бледно-розовые перчатки и галстук красного цвета (*sang de boeuf*), о котором вспоминал Надар. Возможно, у него даже был синий костюм. Позже, однако, он, по словам Левавассера, носил только черное, включая черный галстук и черный жилет. Он чувствовал, что черный цвет выглядит более мрачно, серьезно и сурово, что он лучше подходит для «эпохи

¹⁵² The Dandy. 1838. May 25. P. 4; The Dandy. 1838. January. P. 4; The Dandy. 1838. February. P. 3.

траура». Другие, как Альфред де Мюссе, также считали, что «черная одежда, которую носят современные мужчины, является ужасным символом... скорби»¹⁵³. Однако вместо того чтобы отвергать этот печальный стиль, Бодлер его полностью усвоил и гиперболизировал.

Он сам придумывал модели своей одежды и настаивал на самом тщательном внимании к деталям – характерная черта, которая позже чуть не довела его издателей до безумия. Даже в эпоху, когда одежда шилась на заказ, он прославился бесчисленными примерками. «Костюм играл большую роль в жизни Бодлера», – пишет Шампфлери. Он «измучил своего портного», добиваясь, чтобы его жакет был «весь в складках», поскольку «постоянство ужасало эту натуру, столь склонную к непостоянству». Наконец, будучи удовлетворен, он сказал портному: «Сшей мне дюжину таких костюмов!» Согласно другому свидетельству (почти наверняка отсылающему к эссе д'Оревилю), он «тер свои костюмы наждачной бумагой, чтобы они не выглядели слишком новыми»¹⁵⁴.

¹⁵³ Moers. *The Dandy*. P. 272; Мюссе цит. по: Moers. P. 143.

¹⁵⁴ Champfleury [J. F.] *Souvenirs et portraits de jeunesse*. Paris: E. Dents, 1872. P. 134; Starkie. *Baudelaire*. Pp. 76–77; Mayne / Transl. *The Painter*. P. 27.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.