

A portrait of Alexander Vasильev, a man with dark hair and a slight smile, wearing a dark patterned shirt and a striped scarf. He is positioned behind dark, heavy curtains. The lighting is dramatic, highlighting his face against the dark background.

Александр  
Васильев

Судьбы  
Моды

Александр Васильев

**Судьбы моды**

«Альпина Диджитал»

2009

**Васильев А. А.**

Судьбы моды / А. А. Васильев — «Альпина Диджитал», 2009

ISBN 978-5-9614-4584-8

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

ISBN 978-5-9614-4584-8

© Васильев А. А., 2009

© Альпина Диджитал, 2009

## Содержание

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| История моды                      | 6  |
| Пыль веков                        | 6  |
| Шлейф императрицы                 | 6  |
| Далекие дивы                      | 9  |
| Бантики на корсете                | 14 |
| Куда пропали дамские шляпки?      | 16 |
| Язык вееров и опахал              | 18 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 21 |

# Александр Васильев

## Судьбы моды

Редактор *Роза Пискотина*  
Руководитель проекта *И. Серёгина*  
Технический редактор *Н. Лисицына*  
Корректор *О. Галкин*  
Компьютерная верстка *Е. Сенцова, А. Фоминов*  
Дизайнер *С. Прокофьева*  
Каллиграф *Ю. Харина*  
Автор фото на обложке *А. Кривцов*

© Васильев А.А., 2009

© ООО «Альпина нон-фикшн», 2016

*Все права защищены. Произведение предназначено исключительно для частного использования. Никакая часть электронного экземпляра данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для публичного или коллективного использования без письменного разрешения владельца авторских прав. За нарушение авторских прав законодательством предусмотрена выплата компенсации правообладателя в размере до 5 млн. рублей (ст. 49 ЗОАП), а также уголовная ответственность в виде лишения свободы на срок до 6 лет (ст. 146 УК РФ).*

\* \* \*

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

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

# История моды

## Пыль веков

### Шлейф императрицы

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

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

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

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

Татаро-монгольское нашествие, длившееся почти два века, привило на Руси любовь к сибирским мехам, страсть к украшениям, бусам, женскому гриму, а также обычай прятать у замужней женщины заплетенные в косу волосы под платок и кокошник. Восточная лень выразилась в появлении длинных – до земли – боярских рукавов, кафтанов, поясов-кушаков и остроносых, по-татарски загнутых сапог.

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

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

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

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

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

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

Отсутствие большой коллекции костюмов XVIII века отчасти было восполнено на выставке богатой экспозицией редчайших отечественных портретов той поры, выставленных в залах двух этажей. Среди них можно было найти портреты особ царствовавшего дома, милые сердцу и чуть наивные по манере исполнения образы тогдашней аристократии. Остается только пожалеть, что привезенные из Эрмитажа рамы к портретам никак не вязались порой с изображением и более бы подошли для обрамления доски почета «красного уголка» дома культуры.

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

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

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

И чтобы поразить, и чтобы согреться в России Александра I, в дополнение к эфемерным нарядам в моду вошли шали, умело выполненные на ручных ткацких станочках в мастер-

ских воронежских и саратовских помещиков Мерлиной и Колокольцова. Шали эти, стоившие потери зрения девушкам-работницам, были двусторонними с изящнейшим рисунком.

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

В центральном зале музея Жакмар-Андре находились и другие редчайшие бальные платья XIX столетия, которые были выставлены на специально изготовленных для выставки манекенах, с прическами тех лет. Эти воздушные создания нашей истории и культуры заставляют нас задуматься о судьбах их знаменитых хозяек, давно покоящихся под поросшими мхом плитами кладбищ Донского монастыря или Александро-Невской Лавры. Сколько усадебных и великосветских балов видали эти блонды и атласы? Какие цветы держали эти порт-букеты, чьи лица скрывали эти веера, чьи руки сжимали эти перчатки и где ножки, носившие эти невесомые узкие туфельки? Драматург А.Н. Островский в своем раннем стихотворении так писал о русском бале: «Всюду шум, кенкеты, свечи, томный разговор; беломраморные плечи и сиянье шпор».

Уникальным на выставке был раздел придворных костюмов. Среди них отметим придворные платья XIX столетия. Выполненные из цветного бархата или серебряной парчи, эти платья с длинным шлейфом украшены богатейшей вышивкой. Фасон их, установленный законами эпохи Николая I, был практически неизменным вплоть до 1917 года и являлся отражением вкусов русского национального романтизма. Часто сшитые в петербургских мастерских Ольги Бульбенковой, эти платья отделаны длинными рукавами «а-ля бояр», филигранными пуговицами и псевдорусскими кокошниками. Цвета этих нарядов регламентировались табелью о рангах, и, как сообщает крупнейший отечественный историк костюма, мой учитель М.Н. Мерцалова, шитье на платьях строго соответствовало вышивкам мужской придворной формы, и лишь городские дамы, приезжавшие ко двору, могли себе позволить вольности вкуса при выборе цвета и рисунка платья. На выставке, в частности, отметим голубое с золотом платье императрицы Марии Федоровны, вдовы Павла I, серебряное платье государыни Марии Федоровны (Дагмары), супруги Александра III, и трогательное детское платьице великой княжны Анастасии, убиенной дочери императора Николая II. Среди других реликвий из Зимнего и Аничкова дворцов – серебряный парчовый халат Александра III и выставленные в специально отделанном нашим российским двуглавым орлом вестибюле формы придворных лакеев и капельдинеров и, наконец, синяя бархатная детская курточка будущего императора Николая II.

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

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

В конце XIX века в России открылись собственные крупные портновские заведения, производившие прекрасные платья. Так, в Петербурге их шили мастерские Чернышева, Мари Нуар, А.Т. Ивановой, А.Г. Гиндус, Изамбар Шансо, Августы Бриссак, Жозефины Брусси, а в Москве – знаменитая Н.П. Ламанова, Мандель, братья Петуховы и дом «Мюр и Мерилиз».

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

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

В довершение отметим замечательное собрание маскарадных русских костюмов, изготовленных для «псевдорусского» бала в Зимнем дворце в 1903 году. Среди экспонатов находился костюм князя Бобринского, серебряное платье княгини Юсуповой, выставленное с северным кокошником из моего собрания, золотое шитое жемчугом платье государыни императрицы Александры Федоровны и ее туфли. Все эти одежды легко сличить и отождествить с выставленными в том же зале фотографиями бала.

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

## Далекie дивы

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

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

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

Около сотни русских красавиц начали в те далекие годы развитие модного ремесла. До прибытия русских во Францию никто не мог похвастаться такими аристократичными манерами, таким умением подать новый туалет, так разговаривать с клиентом. В те годы, как, впро-

чем, и теперь, в мире манекенщиц существовала строгая иерархия. Манекенщицы, работавшие для различных домов моды, делились на разные категории: девушки, работавшие постоянно – «маннекян де кабин», и приглашавшиеся специально для дефиле моды или показа моделей за границей – «маннекян волант», т. е. «летучие». Дамы, отличавшиеся редкой внешностью или громким титулом и получавшие платья для выходов на светские рауты, назывались «маннекян мондан», т. е. светскими!

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

Княгиня Мария Прокофьевна Эрестова, урожденная княжна Шервашидзе, родилась 17 октября 1895 года в Батуми, в Грузии. Ее отец заседал в Государственной думе, и поэтому с юных лет Мэри Эрестова жила в Петербурге, где ее удивительная, яркая и экзотическая красота была рано замечена. Она и ее сестра, княжна Тамара Прокофьевна Шервашидзе, ставшая впоследствии женой графа Зарнекау, были непременным украшением императорских балов и ужинов. В светском модном журнале «Столица и усадьба» можно увидеть Мэри Эрестову именно такой, какая она была – яркий взгляд, роскошные брови, породистый нос, словом – грузинская княжна. Благодаря своей исключительной внешности, великолепным манерам и знатному происхождению княжна Шервашидзе была назначена фрейлиной императрицы Александры Федоровны. Потеряв отца во время революции, княжна Мэри уехала с семьей на Кавказ, где в 1919 году вышла замуж за улана Его Величества, князя Гигушу Эрестова. Ирина Сергеевна де Коби, дочь еще одной знаменитой манекенщицы тех времен, так описывает Мэри Эрестову во время прогулок на батумских бульварах в 1920 году: «Одна поднятая бровь и гордое выражение лица». В это же время портрет княгини Мэри Эрестовой пишет знаменитый петербургский светский портретист Савелий Сорин. На портрете, оставшемся в России, Мэри – в подпоясанном под грудью светлом шелковом платье, с накинутой на левое плечо ложноклассической шалью и с нитью крупного жемчуга в пальцах.

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

Другой звездой у Шанель в двадцатые годы была блондинка Гали Баженова. Женщина уникальной и героической судьбы, Гали Баженова происходила из старинной кабардинской семьи Хагондоковых. Ее отец, генерал Императорской армии Константин Николаевич Хагондоков, был главой большого семейства: у Гали, или, как ее называли по-кабардински, Эльмисхан, было четыре сестры и три брата. Ее мать, Елизавета Эмильевна Бредова, происходила из семьи немецких аристократов. Галя Хагондокова окончила в Петербурге Смольный институт и во время Первой мировой войны вышла замуж за двухметрового выпускника Пажеского

корпуса, Баженова. У них родился сын. Николай Баженов во время Гражданской войны в бою с красными был тяжело ранен в голову и рано скончался. Всей семье Хагодонковых удалось вырваться из Страны Советов и поселиться в Париже с 1922 года. А уже в 1923 году русская красавица Баженова, как называли ее парижские журналы мод, становится любимицей светского общества. Шанель по совету князя Кутузова приглашает ее на работу, и ее лицо начинает мелькать на страницах самых популярных изданий – «Фемина» и «Вог». Высокая и стройная блондинка с хорошей фигурой, Баженова была настоящей «светской манекенщицей», одевавшейся у Шанель. Именно об этом и писал Евгений Рогов (муж ее сестры): «С таким же вкусом она и одевалась, и, будучи манекенщицей, блистала своими нарядами, которые ей, возможно, давали Дома для рекламы».

Расставшись с Шанель, Баженова проявила достаточно редкую для манекенщицы волю: в 1928 году она открыла свой собственный Дом моды «Эльмис» – сокращенный вариант ее собственного кабардинского имени Эльмисхан. Дом этот расположился на одной из центральных артерий, пересекающих Париж с Востока на Запад, – улице Риволи – и просуществовал три года. В основном Баженова создавала вечерние вышитые платья, эффектные своей декоративной отделкой.

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

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

В годы Второй мировой войны графиня Ирен де Люар проявила себя героически. Она поступила во французскую освободительную армию и получила пост начальника передвижного хирургического отделения. Вместе с американской армией она освобождала Италию. Была неоднократно награждена и отмечена самим президентом Франции генералом де Голлем. Как вспоминает ныне живущий в Париже брат храброй манекенщицы Измаил Хагондоков: «По характеру она была строгим командиром». Награжденная во Франции Орденом почетного легиона, после кончины графиня де Люар была отпета с высочайшими воинскими почестями в церкви Инвалидов.

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

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

стиле. Катя Ионина проработала в экзотическом русском Доме «Карис» несколько месяцев и перешла в более престижный и известный парижский Дом «Женни», находившийся на Елисейских полях и принадлежавший с 1908 года француженке Женни Сасердот, где оставалась с 1923 по 1926 год. Вместе с Катей Иониной у «Женни» работали и другие русские беженки – баронессы Кира и Леля фон Медем, впоследствии знаменитые манекенщицы.

В 1927 году Ионина поступила манекенщицей в торговый дом «О'Дам де Франс» – и с ним путешествовала по Франции, делая показы то в Ницце, то в Лионе. Из шести постоянных манекенщиц в этом доме лишь две были француженками, а остальные русские. Среди других в этом доме служила Милица Парахонская, дочь генерала Парахонского, представителя Деникина в Батуме, и сестры Гучковы. В 1930 году Ионина поступила в знаменитый Дом сестер Калло, просуществовавший с 1888-го по 1950-й. Там в свое время дебютировала знаменитая русская красавица и фотомодель леди Абди, урожденная Ия Ге. С возрастом располнев и потеряв форму, Ионина покинула Дом «Сестры Калло» в 1933 году. Следом за этим, не теряя связи с миром моды, Екатерина Ионина поступила приказчицей в шляпную мастерскую «Эрик», занималась там работой с клиентами, еще с гимназической скамьи прекрасно владея французским. В 1934 году Катя Ионина вторично вышла замуж за бывшего морского офицера Николая Васильевича Страховича, который пел в русской опере теноровые партии под сценической фамилией Лаврецкий. Два года спустя она открыла свое собственное шляпное дело «Мадам Кетти», продержавшееся без малого двадцать лет и закрытое лишь в 1955 году в связи с сердечным недомоганием хозяйки.

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

Итак, юная двадцатилетняя графиня Лиза Граббе (она родилась 24 декабря 1893 года) познакомилась с не менее юным и блестящим пажом, князем Белосельским-Белозерским, в фамильном имени графов Граббе Коломяга под Петербургом. Они полюбили друг друга, но венчались лишь три года спустя, 17 апреля 1916 года, во время Первой мировой войны, когда ее жених, князь Сергей побывал уже на фронте и вернулся в Петроград в двухмесячный отпуск. Их свадьба состоялась в семейной церкви князей Белосельских-Белозерских возле их загородного дворца на Крестовском острове в Петрограде, который они купили у графа Разумовского в 1803 году. Благодаря недавно опубликованным канадским историком Маврином Лайонсом воспоминаниям князя С.С. Белосельского-Белозерского мы можем восстановить этот памятный день. Он пишет: «Я был одет в полевую военную форму, и Лиза в традиционное подвенечное платье. Сватом от моего отца был князь Иоанн Константинович Романов, а шаферами – офицеры-конногвардейцы. После большого приема в доме моего дедушки, приняв поздравления, пожелания и выслушав тосты, мы отправились на Николаевский вокзал, а оттуда на Севастопольском экспрессе – к берегам Черного моря, в Крым, в Ялту, где мы в течение двух недель проводили наш медовый месяц, отдыхая от моей "саперной науки"».

В Ялте молодожены были счастливы, остановившись в гостинице «Марьино» и наслаждаясь в последний раз мирным пейзажем Крымского побережья. Эта идиллия была прервана

возвращением на фронт молодого князя, где он и пережил Февральскую революцию, деградацию и разложение армии. Графиня Лиза увидела своего мужа лишь в ноябре 1917 года, когда он вернулся с фронта в Петроград, в квартиру, снятую на Мойке. Тяжело переживая потерю государства и разруху, князь нашел в конце концов работу переводчика при американской миссии, так как блестяще знал английский язык благодаря своей матери, урожденной Уитьер, американке по происхождению. Отказавшись служить в рядах Красной армии, князь Сергей был вскоре арестован (4 августа 1918 года вместе с другими домочадцами и братом супруги) и посажен в Петропавловскую крепость, а оттуда перевезен в Кронштадт, где ожидал расстрела. Благодаря хлопотам Лизы и друзей семьи через три недели заключения князя и домочадцев чудом удалось, ссылаясь на его «иностранное происхождение», спасти от расстрела по личному приказу Урицкого. А брат Лизы, граф Николай Граббе, вскоре был все же расстрелян большевиками.

Спасаясь, от верной гибели, чета Белосельских-Белозерских бежала в Финляндию, бросив все свое имущество на попечение прислуги. После кратковременной передышки в мирной семейной усадьбе в Финляндии, Лиза и Сергей пытались вернуться в Россию через Таллинн и Псков вместе с армией Юденича. Потерпев неудачу в этом предприятии, они ненадолго приехали в Финляндию, а затем уплыли в Англию, где находилась бабушка Сергея княгиня Надежда Дмитриевна Белосельская-Белозерская. При ней же в Лондоне была ее дочь, тетка князя Сергея, знаменитая петербургская светская львица, знакомая каждому образованному русскому по портрету Валентина Серова – княгиня Ольга Константиновна Орлова. Княгиня Лиза, зная французский лучше английского, предпочла переехать из Лондона в Париж, думая, что оттуда будет проще вызволить из советского рая своих родителей. Сняв небольшую двухкомнатную квартиру в 16-м квартале Парижа, князь Сергей благодаря своему превосходному знанию языков нашел с легкостью работу в банке «Лионский кредит», а княгиня Лиза благодаря своему звонкому титулу и приятной внешности была приглашена на работу на Елисейских полях. Ее фигура соответствовала платьям той эпохи – прямые линии и низкая талия. Парижские модные журналы постоянно печатали ее фотографии, особенно снятые русским фотографом бароном Георгием Гойнингенем-Гюне. Они и теперь являются классикой стильной фотографии. Хорошо знавшая ее манекенщица той же эпохи Кира Александровна Середа вспоминает: «Лиза Граббе была прекрасной манекенщицей. Она была настоящей дамой, и с ней было легко в работе».

Быстро, очень быстро Лиза стала одной из признанных красавиц русской эмиграции. Вот что о ней вспоминала недавно скончавшаяся в Ницце Вера Ипполитовна Покровская: «Когда мы были молоденькими, мы бегали к русской церкви на рю Дарю любоваться двумя русскими красавицами: блондинкой Лизой Граббе (Белосельской-Белозерской) и другой – брюнеткой Татьяной Лищенко, женой зубного врача. Тогда русские манекенщицы были в моде. Лизу приглашали все, но ей это было как-то все равно. У нее были замечательные глаза, глаза прозрачной воды.» По воспоминаниям князя Сергея ясно, что Лиза не только завоевала всеобщую любовь и популярность в мире моды, но и очень хорошо зарабатывала, приносила больше денег, чем сам князь. Он вспоминал: «Мы стали жить гораздо лучше. Лиза любила свою работу, почти все ее родственники жили недалеко от нас, она часто с ними виделась и обожала Париж. А я был несчастен в моей банковской работе». Такое положение привело к семейной драме и разрыву – князь Сергей в 1928 году уехал в Лондон, где поступил на работу в большую пароходную компанию. Лиза осталась работать в Париже. Монна Аверьино, в прошлом известная манекенщица, вспоминала о ней так: «Лиза была элегантною женщиной, всегда в красивых платьях от Шанталь или Молинё. Она всегда имела большой успех. Красивые руки и глаза. В Доме "Шанталь" она была большой ведеттой». (Ведетта – звезда (фр.))

После Дома «Шанталь» графиня Лиза Граббе, разойдясь с мужем, поступила в Дом ирландца Эдварда Молинё в Париже, существовавший с 1919 по 1950 год, имевший огромный

успех и роскошную клиентуру, которая любила его за строгость стиля и элегантность расцветок. У Молинё начинал также и Пьер Бальмен. В каталоге его выставки в парижском дворце Галлиера в 1986 году хранитель Музея костюма Гийом Гарнье писал: «В 20-е годы Париж был переполнен молодыми русскими аристократами, эмигрантками, пытавшимися заработать на хлеб насущный: многие из них выбрали карьеру манекенщиц, поскольку обладали грацией, благодаря хорошему воспитанию. Наиболее ярким примером тому явилась личность Елизаветы Граббе, ведущей манекенщицы, которую Пьер Бальмен встретил у "Молинё". Приехав из России, она сохранила обычай склоняться в глубоком реверсе, прерывая показ моделей, перед Великой княгиней Еленой Владимировной Романовой, вторая при этом целовала манекенщицу в лоб, следуя традиции придворного этикета Санкт-Петербурга».

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

## Бантики на корсете

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

«Чтобы быть красивой – надо родиться красивой, а чтобы казаться красивой – надо страдать!» – гласит старинная французская пословица. Слишком тонкая талия от природы – явление редкое, а вот мода на ее утягивание широкими поясами из кожи со шнуровкой наблюдалась впервые на Крите в VI веке до нашей эры. Это была местная мода острова, где царил матриархат, и мужчинам отводилась чисто декоративная функция. В Древней Греции моды на корсет не было, носили драпированные хитоны, и талию часто отмечали поясом или лентой под грудью, то есть делали завышенной. Мода собственно на корсеты в нашем понимании пришла в эпоху Крестовых походов, когда множество мужчин уехало на Ближний Восток для участия в религиозных войнах. Женщины остались одни, и неизбежно среди них обострилось соперничество. Естественно, побеждала та, что была с более привлекательной фигурой. Первые корсеты напоминали двухслойные корсажи, или «брасьеры», которые главным образом поднимали грудь и утягивались шнуровкой. Их родиной французы считают Англию, а временем возникновения – вторую половину XIV века. Кстати сказать, в ту пору талию еще не утягивали узко, так как средние века были знамениты своей модой на беременных женщин и их округлый живот не только очень котировался, но даже имитировался подложными под платья «коттарди», на костях из китового уса. Мода на поднятую грудь и высокую талию продержалась весь XV век, и лишь после открытия Америки Колумбом в 1492 году стала «спускаться ниже».

Зато в XVI столетии, когда эпоха Возрождения вступила в свои права повсюду в Европе, а не только в Италии, появилась мода на классические формы тела – интерес к сексуальной жизни, любовным романам очень повысился. Так в моду вошли корсеты, которые стягивали

талию и поднимали грудь, благодаря вшитому в них сплошь китовому усу. Те корсеты напоминали панцири и каркасы, и в эпоху конквистадоров делались порой из железа! Прибавьте к ним еще и железный, запираемый на ключ пояс верности – и вот перед вами картина женского «исподнего» времен инквизиции.

Правительница Фландрии, эрцгерцогиня Изабелла Клара Евгения, инфанта Испании, потеряв своего супруга, дала обет носить многолетний траур и не менять корсета и нижнего белья, отчего оно у нее стало грязно-желтым (откуда и пошло название цвета «изабелла»). Но это уже было в начале 1600-х годов...

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

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

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

В эпоху королевы Виктории девочек приучали носить корсеты с трехлетнего возраста, но здравомыслящие медики воспротивились этому в печати. Постепенно корсеты старались делать «гуманнее», хотя кокетки сплошь мечтали об осиной талии. Тогда же популярностью начали пользоваться и мужские корсеты. Франты и денди часто носили их для подчеркивания стройности стана, и корсеты даже были частью военной формы офицеров армии.

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

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

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

Может быть, корсеты и продержались бы дольше, но разразившаяся Первая мировая война поставила дам в очень трудное положение. Лишившись помощи мужей и прислуги, большинство из них перестало шнуроваться и постепенно перешло на лифчики, появившиеся уже в 1903 году.

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

моды «Лор Белен», который прославился своими корректирующими фигуру каучуковыми корсетами для несравненной Марлен Дитрих.

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

## **Куда пропали дамские шляпки?**

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

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

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

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

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

В период с 1900 до 1950-х годов частая смена женского силуэта, продиктованная большими геополитическими потрясениями, заставила шляпниц и модисток мира проявить немалую фантазию. Время стиля модерн, или «Прекрасная эпоха» начала XX века, – это время

широких, затянутых муслином и тюлем огромных шляп, над которыми парили морские птицы, увядали осенние цветы, окутанные густой дымкой утреннего тумана. Великий реформатор парижской моды Поль Пуаре предложил дамам в 1911 году укороченные стрижки и восточные тюрбаны с эгретами из цапли, созданные под влиянием «Русских балетов» Сергея Дягилева. Первая мировая война (1914–1918 годы) ускорила женскую эмансипацию и заставила обратиться к более практичным, повседневным и менее экзотичным моделям шляп. Короткие стрижки «буби-копф» эпохи чарльстона 1920-х годов и мода на маленькие головки сопровождаются шляпками «клош» в стиле ар-деко, а «гретагарбизм» 1930-х годов требует от дам приоткрыть диагонально лоб, но закрыть один глаз. Такие фетровые шляпки назвали у нас в стране «фик-фок-на-один-бок». Предвоенная эпоха со свойственным ей «неовикторианским стилем» вновь вернула в обиход модниц шляпки в стиле XIX века, украшенные шелковыми цветами, перьями и вуалетками.

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

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

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

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

Как ни прекрасны дамские шляпки и все другие головные уборы, глобализм, царящий в моде сегодня, свел их на нет. Россия, что удивительно, дольше других в Европе сохраняла шляпные производства в силу климатических условий: в мороз ведь без меховой шапки не

обойтись. Вдобавок желание сравняться с боярынями заставляет наших дам строить на головах целые башни из крашеной или щипаной норки и соболя.

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

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

Как мило все это звучит, и как далеко все это от нашей повседневной жизни. Сказать по правде – шляпы и ввели в моду, и вывели из нее сами женщины. Для начала дамы остриглись коротко в эпоху Первой мировой войны и тем самым лишили себя возможности носить шляпы, приколотые шляпными булавами к прическам. Потом сели за руль автомобиля и упразднили поля шляп, мешавшие им на дорогах, а потом, в 1968 году, «захипповали» и предпочли длинные волосы традиционным шляпкам их мам. Ну а дальше, как ни пытались великие шляпницы и шляпники, начиная от русской Виолетты Литвиновой и кончая англичанином Филиппом Трейси в конце XX века, ввести их в моду, увы, пока не удалось.

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

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

## **Язык вееров и опахал**

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

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

По форме древние веера чаще всего бывают двух видов – опахала на ручке и складные веера древнекитайского происхождения. Последние напоминают раковину гребешка – она и дала, несомненно, толчок к их созданию. Веера-опахала – как перьевые, так и бумажные – бытовали в Европе, первыми же складными веерами стали так называемые кокарды, «родственники» зонтика. Самый старинный образец веера такого типа хранится в резном футляре из слоновой кости во дворце Баргелло во Флоренции и датируется IX веком. Очевидно, либо с Марко Поло, либо по Великому шелковому пути складные китайские веера стали проникать в Европу уже в Средние века, хотя время их популярности приходится на эпоху Возрождения.

В XVI веке, после того как португальцы захватили китайский город Макао, массу вееров из Поднебесной империи морем завезли в Лиссабон и потом в Барселону, откуда и началось их триумфальное шествие по Европе. Поначалу веера модно было делать из вырезанного из бумаги кружева, потом задачу усложнили и появились живописные расписные веера. Париж в XVII веке лидировал в области предметов роскоши. В моей коллекции хранится очень старинный веер в технике «верни мартен», сделанный около 1700 года в Париже. Судя по сохра-

нившемся письму, это был подарок госпожи Томас своей внучке, госпоже М. ван Вольсен, в день свадьбы в Брюсселе.

Самым большим подарком Европе из Китая в XVIII веке стал стиль шинуазри. Асимметричные композиции орнамента, решетки в рисунке и изгибы ножек у кресел и столиков – все пришло из Китая. В эпоху галантного века пудрились китайской рисовой пудрой, ели китайский фрукт «мандарин», носили маленькие китайские туфельки, обмахивались складными китайскими шелковыми веерами, рисовали на китайский рисовой бумаге. Это увлечение всем китайским длилось в XVIII веке около 35 лет, что и объясняет безумный успех вееров в то время. Этот китайский бум был вытеснен турецким влиянием, а потом модой на античность.

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

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

В XIX веке веера делились по категориям. Бывали детские, девичьи, дамские, будничные и бальные веера. Девичий веер, например, в эпоху романтизма делали из ажурной слоновой кости, расписанной букетиками незабудок. А будничный, повседневный веер заказывали с расписным деревянным остовом и литографией на поле, изображающей радостный хоровод, рыцарей или руины замка. В 1840-е годы в моду возвращается рокайль. К середине века на поле веера появляются цветочные букеты, а их остовы делают из перламутра или кости. Особенно много было тогда вееров с литографиями, изображающими галантные сцены из жизни титулованных особ – как правило, все сюжеты разворачивались в парке.

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

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

Журнал «Модный свет» писал в 1883 году: «Дорогие кружевные веера, служившие так долго предметом роскоши, вышли в настоящее время совсем из моды; вместо них появились красивые веера из белых страусовых перьев, а также из перьев марабу с большими цветами посередине и с золотой или слоновой кости ручкой самой тонкой работы. Очень изящны также веера с бабочками, цветами и птицами из разноцветных перьев, украшенные темной черепа-

ховой оправой, веера из белой и черной кисеи с разными рисунками и веера из пальмовых листьев с живыми цветами и с атласной лентой. Последние часто посылались дамам нынешней зимой перед балом вместо обыкновенных букетов». Новинкой второй половины XIX века была круглая форма плиссированного веера «кокарда», часто с остовом из оливкового или кипарисового дерева – такие веера продавались на крымском побережье. В 1887 году в моду вошли веера в форме палитры или трилистника, на проволочном каркасе, с легкой газовой крышкой, с живописной росписью и точеной ручкой, отделанной атласными бантами.

В конце десятилетия мода на веера меняется. «Новейшие моды» писали об этих переменах в 1889 году: «В веерах самое большое значение придается теперь станку. Его делают во вкусе рококо или времен Возрождения и нередко украшают драгоценными камнями. Напротив того, на крышку хотя и берется ценный материал, но украшается мало. Наоборот, роскошные кружева, вышивки, блестки и живопись применяются при совершенно простых деревянных станках, которые отличаются узостью и тонкостью. Самыми нарядными веерами считаются сделанные из перьев, особенно в круглой, не складывающейся форме. Те, которые не любят позолоченных или серебряных цепочек для ношения веера, заменяют их шелковой лентой, завязанную на концах бантом с длинными петлями и концами».

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

Знаменитый в Петербурге в 1890-е годы магазин вееров Alexandre на Невском проспекте принадлежал Александру Ивановичу Трейнбергу (он существовал с 1863 года). Там торговали не только веерами, но и зонтиками, а в Москве царствовал по-прежнему Moret на Кузнецком мосту.

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

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

## **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.