

БЫТЬ МОЖНО ДЕЛЬНЫМ ЧЕЛОВЕКОМ И ДУМАТЬ О КРАСЕ НОГТЕЙ...

Александр Васильев.
Европейская мода. Три века. –
М. : СЛОВО/SLOVO, 2006. – 440 с. : ил.



Энергии Александра Васильева позавидует любой, кто хоть однажды взял на себя труд проследить за перемещениями этого современного парижского денди. География его путешествий включает весь мир. В этом году он читает лекции и проводит мастер-классы в Барнауле, Владивостоке, Екатеринбурге, Ереване, Москве, Новосибирске, Петербурге и Измире, проводит «Поволжские сезоны» имени себя в Самаре, работает над балетной постановкой в городском театре Сантьяго-де-Чили, к тому же успевает вести собственный сайт, где регулярно отвечает на вопросы восторженных почитателей. В 1998 г. им была опубликована «Красота в изгнании» – книга, которая обесмертила имя автора, открыв миру трагедию русской иммиграции и красоту русских манекенщиц. В принципе после этого издания Васильев вполне мог бы залечь на покрытую роскошным турецким ковром тахту где-нибудь у себя в предместьях Парижа и спокойно поживать на лаврах.

Но у него рождаются новые проекты. То канал «Культура» показывает блокбастеры «Дуновение века» и «Дуновение века-2», то в Москве

открывается дизайн-студия «Интерьеры Александра Васильева», где маэстро представляет «богатую русскую традицию в парижском лоске», то появляется «Школа Александра Васильева» – редкий на нашем туристическом рынке продукт, предлагающий за приемлемую цену отдохнуть где-нибудь в прелестном уголке земного шара, а заодно послушать лекции и насладиться личным общением с изящным и модно одетым Васильевым.

Совершенно непонятно, где он берет время, чтобы читать и писать, но факт остается фактом: в 2004 г. вышел в свет толстенный альбом «Русская мода. 150 лет в фотографиях», а вот сейчас – новая книга, представляющая ни много ни мало три столетия европейской моды.

Взяв книгу в руки, самое главное – избежать соблазна и ни в коем случае не читать аннотацию, составленную издательством, или уж, по крайней мере, не верить в ней ни одному слову. Она не вызывает сомнений лишь в одном: эта книга действительно «адресована всем, кто интересуется историей моды и костюма». Сказать, что она «посвящена развитию моды с 1700-х до 2000-х годов», значит сильно погрешить против истины. Никакого «широкого культурного контекста» в ней тоже не обнаружить даже при самом внимательном разглядывании картинок и самом углубленном чтении небольшой вступительной статьи. Отыскать «увлекательные комментарии коллекционера» тоже возможно лишь с огромным трудом.

Строго говоря, это издание – богато иллюстрированный альбом-каталог уникального собрания автора, не больше. Но и не меньше. А это как-никак 10 000 предметов, причем не только великолепных костюмов, но и модных картинок, вееров, бижутерии, образцов тканей и кружев, обуви и шляп, зонтиков, рекламных объявлений и ярлыков-этикеток. Среди них есть предметы почти совсем забытые, вроде вышитых бисером подчасников для карманных часов или крючка для застегивания перчаток. Есть подлинные раритеты: вещи из коллекции Поля Пуаре, элегантные костюмы 1920-х годов, сделанные из каирских шалей корсажи и жилеты XVIII столетия, модные картинки того же века, созданные, например, знаменитым французским гравером Пьером Адрианом Лебо.

Коллекция также включает многочисленные портреты – живописные, акварельные, выполненные карандашом или пастелью. Сам автор характеризует ее предельно точно – «частная коллекция энтузиаста». Ее история – необычайно трогательная, с упоминанием маминых подруг и точным указанием на происхождение многих вещей, с обширным перечнем выставок, организованных автором по всему миру, – изложена в небольшом тексте «От автора».

Вообще все, что связано с мамой автора, актрисой Татьяной Васильевой-Гулевич, – самая тонкая и милая часть книги. Вот она – на портрете работы папы, художника Александра Васильева, в скромненьком английском костюмчике и капроновом платочке. Костюмчик и платочек – тут же на соседней странице с гордой подписью – «костюм прета-а-порте из джерси. Великобритания. Начало 1960-х гг. Из гардероба Татьяны Ильиничны Васильевой-Гулевич». Здесь же английский плащик из болоньи «под змеиную кожу». Все это – на одном развороте с молодой Мариной Влади и парижской манекенщицей в пальто из сомалийского леопарда – должно подтверждать ту же мысль, что уже была высказана в выдержавшей не одно издание «Красоте в изгнании»: мы, русские, тоже имеем право на место в мировой моде. Между тем именно здесь истоки и коллекционерских пристрастий Александра Васильева и любого другого частного собирательства такого рода: искреннее восхищение мамой, умевшей и любившей одеваться, сохранившиеся дома, пусть по-советски, но все же элегантные вещи.

Если «Красота в изгнании» прельщала новизной материала, романтическими женскими образами и удивительными судьбами, то «Три века европейской моды» – количеством представленных артефактов. Автор вводит в оборот материал из «модных окраин» – из Сирии, Константинополя, СССР, настойчиво проводя идею реабилитации отечественной моды. Советские платища из набивных тканей, искусственные цветы, которые еще позавчера грудями валялись в шкафах у наших бабушек и мам, шляпки и туфли 1930–1950-х годов смотрятся в альбоме совсем неплохо, особенно когда их сопровождают чарующие слова «в стиле Шанель» или «в стиле ар-деко».

Все предметы в книге расположены строго в хронологическом порядке, каждое изображение снабжено подробным описанием. В конце помещены указатели и словарь терминов¹, а альбомную часть предваряет статья самого Васильева «Три века европейской моды». Главная идея статьи – прямая связь между костюмом прошлого и тенденциями современной моды. «Минимализм» конца XX столетия, к примеру, производится от «стремления к комфорту и экономии на тканях» у голландской буржуазии XVII века. Сам текст, по сути, – дайджест по истории костюма «всех времен и народов» европейского континента. Однако блистательный рассказчик, каковым, несомненно, является Васильев, вовсе не обязан быть столь же блестящим ученым и писателем. При чтении текста то и дело обнаруживаются досадные неточности и вопиющие ошибки, как фактические, так и языковые.

Вообще говоря, текст этот лучше даже не читать, поскольку в нем чуть ли не на каждой странице встречаются фразы, которые попросту

ставят в тупик. Нужны примеры? Пожалуйста! «Главным завоеванием крестоносцев был готический стиль». «Сменившая Ренессанс эпоха барокко считалась „странной и неправильной“» (с. 14). «Связь с природой стала главным модным увлечением тех лет, великолепно отраженным в портретах Густава Климта и Валентина Серова» (с. 22). «Революционный террор спровоцировал появление белокурых женских париков из волос погибших на гильотине роялистов и мужских кюлотов из кожи казненных аристократов» (с. 19). Последнее предложение выглядит столь кровожадно, что трудно понять, идет ли здесь речь о модниках XVIII столетия или о садистах из нацистских концлагерей.

Общий культурный контекст смешался в одну невообразимую кашу. Дрезденский тяжеловесный дворцовый ансамбль Цвингер, построенный в 1711–1722 годах, все же принято относить к памятникам позднего барокко, нежели к рококо. К последнему гораздо ближе напоминающий бонбоньерку комплекс Сан-Суси. Голландская торговая компания называлась, извините, не Дальневосточная, а Ост-Индская. «Китайская деревня» была построена в Царском Селе не в эпоху Елизаветы Петровны, а в царствование Екатерины II в 1782–1796 гг. архитекторами Чарльзом Камероном и Василием Нееловым. Шелковые ткани совершенно точно не были новшеством эпохи рококо. Шелк появился четыре тысячи лет назад в Китае. По Великому шелковому пути через горы, пустыни и оазисы Средней Азии еще до Рождества Христова его ввозили в Рим, а оттуда – в жаждавшую восточной неги и роскоши варварскую Европу. А уже к III веку н.э. китайский шелк завоевал весь мир – его можно было встретить в Японии, на Алтае и даже в Северной Европе, у балтийских берегов. Об этом вполне определенно говорят археологические находки. Начало рассказа про Ренессанс: «В XIV–XV веках Италия превратилась в центр европейской культуры, на ее земле были сооружены такие города-шедевры, как Флоренция, Венеция, Верона и Генуя, ставшие также и центрами мировой моды» – ставит сразу несколько вопросов. Во-первых, что же творилось в самом сердце Италии до XIV века? Неужели величественная Арена ди Верона, рассчитанная на 16 000 зрителей, веками возвышалась посреди пустыни? Неужели история Флоренции началась прямо с сооружения Джотто знаменитой кампанилы? Во-вторых, была ли в XIV веке уже мировая мода и точно ли центром ее являлась, к примеру, Генуя?

Вообще с европейской модой все не просто в книге Васильева. Анекдоты из жизни версальского двора и выдержки из модных журналов не составляют, увы, ни истории костюма, ни тем более истории моды, для которых необходимо внимательное изучение самих предметов. «Другая неуязвимая тенденция Древнего мира – страсть к дорогим

золотым украшениям и вышивкам жемчугом,» – пишет Васильев. Но где они, эти древние вышивки жемчугом, видел их хоть кто-нибудь когда-нибудь? Или сведения эти попросту позаимствованы в одном из популярных изданий? «После IV века по всей Европе распространилась одежда, скроенная по фигуре,» – утверждает автор. Увы, всякий, кто всерьез обращался к этому периоду, знает, что одежда была скроена лишь в той мере, чтобы в ней можно было двигаться. Штаны, к примеру, представляли собой всего лишь два прямых полотнища. Кроеная и некроеная одежда – этот вопрос не стоял уже в период Римской империи. Сама римская тога была выкроена в форме сегмента круга, а далматика с длинным рукавом предусматривала не только крой, но и шитье. Недостатки кроя и в Средние века, и в эпоху Возрождения компенсировались широким распространением шнуровок и завязок. История кроя, которая когда-нибудь, несомненно, найдет своего глубокого и вдумчивого исследователя, покажет еще немало интересного. «Готический стиль в одежде утвердил в Европе S-образный силуэт, моду на базедову болезнь и подкладной живот, имитирующий беременность» (с. 13). То, что беременные женщины пользовались почетом, известно из косвенных письменных свидетельств, что складки платья драпировались на животе – из живописных полотен и гравюр. Более того, из различных фаблио известно даже, что хитроумные итальянские красавицы и впрямь время от времени подкладывали себе что-нибудь под платье, чтобы ввести в заблуждение доверчивого кавалера. Но хочется увидеть где-нибудь тот самый «подкладной живот», о котором пишет Васильев. Хочется понять, как красавицам тех лет удавалось обрести «модную» базедову болезнь? Живопись не фотография, а живописцы, обитавшие в XV веке в Северной Европе, и вовсе не ставили перед собой задачи копировать природу. Хрупкие северные «мадонны», не соответствующие представлениям об идеальной красоте, не столько говорят о распространенности такого типа женщин, сколько ставят вопрос – когда и почему художники начали питать к нему повышенный интерес. И ответ на этот вопрос может оказаться куда интереснее, чем медицинский диагноз, вынесенный целому столетию.

В основе подобных огрехов – принцип весьма приблизительного и произвольного описания живописи, хорошо известный и по другим отечественным изданиям по истории моды. В подписи к живописному портрету можно смело указывать на «английский костюм из джерси», когда он сам – рядом на фотографии. Увидеть в подвеске керамических бус «портрет актрисы Татьяны Гулевич» позволяет то, что бусы делала подруга мамы, скульптор Тамара Гусева, об этом есть семейное предание. Но вот угадать в крохотных и условных дамских головках

черепехового испанского веера XVIII века «профиль хозяйки», к тому же неизвестной нам, уже труднее (с. 37).

Точно так же трудно увидеть в типичной для XVIII века вышивке вышивку «в стиле работ мастерской Розы Бертен» (с. 56–57). Для подобного утверждения требуется точно знать, что под руководством модистки Марии Антуанетты трудились вышивальщицы, а также досконально разбираться в особенностях их кропотливой работы и ее отличиях от работ других вышивальных мастерских. Здесь и в других местах авторитетное имя Розы Бертен просто служит Васильеву для обозначения всех рафинированных предметов XVIII столетия.

Как нередко бывает с изданиями «про моду», плохую службу автору сослужило само издательство. Вложив, вероятно, немалые средства в то, чтобы отпечатать книгу в Италии на отличной бумаге и с неплохого качества иллюстрациями (чего не скажешь о макете), оно не озаботилось главным – работой с текстом. Вся чепуха вступительной статьи может иметь только одно объяснение – книга представляет собой не слишком добросовестную расшифровку одной из публичных лекций Васильева. Но устная речь – одно, а письменная – совсем другое. В принципе издательству стоило бы попросту нанять «литературного раба», либо предложить Васильеву кропотливую работу с профессиональным редактором, который не дал бы обожаемому российскими женщинами лектору выглядеть смешным.

Этот редактор, как минимум, должен был бы проделать самую простую работу – унифицировать подписи к иллюстрациям. «Модные гравюры» в книге Васильева чередуются с «модными иллюстрациями», «бальная записная книжка» с «бальным корнетом». Последнее слово вообще не имеет право на существование в русском языке, подобное выражение еще можно простить шармеру и шоумену Васильеву, бравирующему и в устной речи «галлицизмами», но любой работник издательства должен был бы вымарать его беспощадной рукой. Редактор должен был бы объяснить автору, что «гемма» и «каменя» – не техники, а результат работы в технике резьбы по камню или раковине; что живописная миниатюра может быть только «на», а не «из» кости; что сообщать читателю, будто мужские жилеты XVIII века «ручной работы», а женский корсаж XVIII столетия «сшит вручную» – явно лишнее, поскольку ни швейной, ни вышивальной машин еще не было и в помине... Что после фразы «веера различались по назначению: бальные и траурные, повседневные и нарядные, девичьи и женские» должно, как минимум, последовать объяснение, чем же девичий веер отличался от женского. Что не было никакого смысла патентовать каучук в 1939 г., поскольку каучук – это природный материал, известный человечеству

со времен открытия Америки, а вот искусственный каучук и в самом деле появился только в XX веке, причем патентов на разные способы его получения существует великое множество, а одним из первых открыл весьма экономичный способ промышленного производства искусственного каучука химик С.В. Лебедев, наш соотечественник и муж художницы А.П. Остроумовой-Лебедевой, и было это в 1932 году...

Вопросы не оставляют внимательного читателя и дальше, при обращении собственно к каталогу, т.е. к подписям к иллюстрациям. Что позволяет отнести туфли без задников (с. 31) к стилю пиннуазри? Отчего местом изготовления лорнета (с. 60) значится Петербург? Если на вещи есть марка, то отчего не приведена ни она, ни название мастерской или имя мастера? Так ли уж необходимо именовать дореволюционную портновскую мастерскую Семашко Домом моды? Персонажи, запечатленные неизвестными живописцами, без особых на то оснований именуется «дворянками», «аристократками» (портрет работы Луи Кармонтеля на с. 35 или миниатюры «швейцарской школы» на с. 43) и даже «придворными дамами». Однако дает ли основания костюм изображенных называть их таким образом? Да, неизвестная дама (с. 30) имеет чепец, пудреную прическу и декольте. Но ведь и небезызвестный Казанова, будучи в Петербурге, далеко не самом светском и модном городе Европы, наряжал свою подружку, взятую им из крестьянской избы, в фижмы и парчу! А супруга Франсуа Буше, кстати, автора многих модных картинок того времени, запечатленная им в прелестной работе «Туалет» (1742, собрание барона Тиссен-Борнемиса), выглядит просто маркизой Помпадур по сравнению со многими портретами из собрания Васильева.

Частная коллекция Васильева, несомненно, имеющего отличный «глаз» и «нюх» на хорошие вещи, страдает неизбежными для частных коллекций бедами. Как и все собиратели, он невольно «старит» вещи, приписывая им более ранние датировки, он любит громкие имена и титулы, он доверяет семейным преданиям и сопровождающим вещи легендам. Любой профессионал, любой музейщик или серьезный историк костюма сто раз проверил бы и датировки, и авторство, уточнил бы другие вещи. Прежде чем указывать, что труакары балерины Гельцер созданы «по рис. Бакста», попытался бы найти эти самые рисунки или хотя бы поставил в скобочках знак вопроса, ведь эти сведения основаны исключительно на семейной легенде, переданной коллекционеру внучкой покойной этуали. Объяснение, помещенное под вышитыми выкроенными частями мужского жилета XVIII столетия (с. 58), кажется вполне логичным: «подобные жилеты «а-ля диспозисьен» <...> характерны для революционной Франции 1789 г., когда из-за

гибели аристократов заказы так и не были востребованы у портных и вышивальщиц». Все бы хорошо, но, к сожалению, подобные вышитые «патронки» хорошо известны и за пределами Франции, они имеются во многих музеях Италии, Германии, даже России... Трудно требовать от театрального художника грамотных музейных описаний вещей, да и не нужно. Честно говоря, вообще непонятно, зачем Васильеву было браться за этот неблагодарный труд.

Объяснение может быть только одно – «без паблисити нет просперити». Деятельность Александра Васильева, хотя и связана со столь эфемерной вещью, как мода, представляет собой крайне удачный бизнес-проект современного делового или, выражаясь языком XIX столетия, «дельного» человека. Ничего не имею против. В конечном итоге именно практицизм и деловитость коллекционера, подкрепленные вполне грамотным и эффективным пиаром, обеспечивают регулярное пополнение коллекции.

Однако, как признается сам Васильев, конечной целью его собирательства является создание Музея костюма. Кроме того, коллекционер вполне готов возглавить Научно-исследовательский институт костюма и моды. А вот для этого помимо энтузиазма и коллекций понадобятся еще опыт и знания профессионалов. Именно тогда настанет время для работы над загадочными «рисунками Бакста», над стилем мастерской Розы Бертен и над историей тех многочисленных портновских мастерских и Домов мод, которые впервые оказались упомянуты именно в книге Васильева...

Кстати, чуть-чуть могу помочь уже сейчас. «Две броши из металла со стилизованными изображениями женских лиц. Восточная Европа. Середина 1960-х» (с. 388) сделаны из серебра в Советской Латвии или Эстонии в 1961–62 гг.

Примечание

1. К сожалению, словарь далеко не полон, в нем можно найти множество терминов, вроде названий тканей – брокар, фай, или отдельных деталей одежды, хорошо знакомых даже любителям, но нет целого ряда слов и выражений, встречающихся в изданиях значительно реже: «кипрская нить», криарда и т.п.