



Молодые и красивые

Мода двадцатых годов

О. А. Хорошилова

 ЭТЕРНА

Ольга Хорошилова

**Молодые и красивые.
Мода двадцатых годов**

«Этерна»

2016

УДК 94(47)"18/19"(084/1)
ББК 63.3(2)5я6

Хорошилова О. А.

Молодые и красивые. Мода двадцатых годов /
О. А. Хорошилова — «Этерна», 2016

ISBN 978-5-480-00307-9

Молодые, острые, безумные, ритмичные, джазовые. В таких восторженных эпитетах обычно описывают двадцатые годы. Это объективно красивое время до сих пор популярно и, кажется, никого не оставляет равнодушным. О нем снимают кино, ставят мюзиклы, устраивают выставки и сочиняют романы. Синкопированный ритм двадцатых звучит в современной архитектуре, дизайне, изобразительном искусстве, фотографии, костюме. В своей новой книге Ольга Хорошилова представляет эту красивую и безумную эпоху сквозь призму моды. Автор пишет об иконах стиля и главных кутюрье того времени, о том, как Первая мировая война сформировала стиль *garçonne*, а косметологи – стиль *flapper*. Спорт, джаз, клубы, гангстеры, Уолл-стрит, свободная любовь, травести, африканские пляски, ар-деко, авангард и даже археология – все самые важные явления культуры тех лет описаны в контексте их влияния на моду. Книга Ольги Хорошиловой – это костюмная биография 1920-х годов. Написанная живым языком и богато иллюстрированная, она будет интересна самому широкому кругу читателей.

УДК 94(47)"18/19"(084/1)
ББК 63.3(2)5я6

ISBN 978-5-480-00307-9

© Хорошилова О. А., 2016

© Этерна, 2016

Содержание

Благодарности	7
Вместо предисловия	8
Глава 1	10
Зельда	12
Боу и «это»	16
Безобидный флаппер	19
Девушка в черном шлеме	22
Джоконда ар-деко	26
Джазовая Джози	30
«Помада»	34
«Латинский любовник»	37
«Ярчайший»	41
Мастер Ноэл	45
Певец джаза	50
Аль Капоне	54
Глава 2	59
Модернистки	61
Дамы в моноклях	69
Les Garçonnes	89
Литературные холостячки	96
Тело	99
Стрижки	111
Костюмы	116
Модные занятия	126
Флапперы	132
Конец ознакомительного фрагмента.	133

Ольга Хорошилова

Молодые и красивые: Мода двадцатых годов



Фото на обложке и суперобложке:

– Клара Боу, конец 1920-х годов.

Архив О. А. Хорошиловой

– В 1920-е годы веселились на полную катушку, 1926 год.

Архив О. А. Хорошиловой

Благодарности

Я выражаю благодарность фотографу Ольге Рачковской, предоставившей в мое распоряжение свою обширную библиотеку по истории моды и фотографии 1920-х годов, а также ряд снимков для книги.

Моя глубокая признательность Артему Классену, молодому, но уже весьма опытному коллекционеру, знатоку старинной русской фотографии, который позволил опубликовать интереснейшие снимки В. М. Коваленко из своей коллекции.

Я благодарна сотрудникам «Петербургского центра гендерных проблем», в том числе Ольге Липовской, Марии Ошмянской, Валентине Котогоновой, с которыми я познакомилась в начале 2000-х годов и которые позволили работать с богатой библиотекой центра. Изучение творчества Ромен Брукс и круга Нэтели Барни началось именно с нее.

Сердечно благодарю госпожу Йилдыз Эцевит, профессора кафедры социологии Среднеазиатского Технического университета (Анкара, Турция), и госпожу Асли Даваз, сооснователя Женской библиотеки и информационного центра (Стамбул, Турция), за внимание к моей теме и бесценные материалы, которые они предоставили.

Благодарю историка моды Александра Васильева и художника по костюмам Дмитрия Андреева за предоставленные фотоматериалы, а также доктора исторических наук Галину Ульянову, кандидата исторических наук Олега Чистякова, историка Ирину Жалнину, историка, специалиста по генеалогии Михаила Катина-Ярцева за помощь в атрибуции фотоматериала и прочтении автографов.

Я признательна Яне Милорадовской и Михаилу Стацюку (журнал «Собака. ру»), Марии Кравцовой (журнал «Артгид»), Алексею Минупову (сетевой образовательный проект «Arzamas»), Зинаиде Арсеньевой (газета «Санкт-Петербургские ведомости»), Антону Шевердяеву (Русский музей), Артему Балаеву («ОДА ЕДА») и всем тем, кто оказал информационную поддержку изданию моей книги.

Моя признательность издательству «Этерна» и лично Нине Комаровой, Ирине Кулюкиной и Александру Зарубину за кропотливый труд по подготовке книги к публикации.

Я также благодарна Алисе, Анне, Ольге, Ксении, Ренате, Али и Деборе, невольно вдохновившим меня на эту книгу.

Хочу отдельно выразить большую признательность Дарье Башвиновой, Наталье Белугиной, Асе Домбаян и Андрею Заливако, которые оказали поддержку нашему краудфан-динговому проекту и с чьей помощью стало возможным издание этой книги.

Вместо предисловия

Вы когда-нибудь плакали от красоты? Скажем, от невыразимо трагичного заката, тихого совершенства туманного парка или, совсем банально, от избытка тонких чувств. Признаться, это ощущение было мне незнакомо. Я не понимала, отчего иранские миллионерши плачут на показе моды, провожая глазами девушек-роботов и падших ангелов из стали и кожи. Не могла поверить, что мой знакомый, серьезный историк, разрыдался на пустынной Рокфеллер-плаза, просто наблюдая за грациозной одинокой новогодней парочкой на звонком утреннем катке. И было трудно представить именитую петербургскую даму, рыжую, великолепную, тюдоровскую, плачущей на выставке безвременно ушедшего гения, творца болезненной и жестокой британской красоты.

Но все-таки однажды я чуть не расплакалась. В пустынном вечернем зале дремотной Академии художеств Дебора Турбевилль, всемирно известный фотограф, говорила о моде и стиле двадцатых. Присутствовало три человека, и я среди них была единственной студенткой. Было неловко за Академию и немного обидно за лектора. Размеренно, тихо, с достоинством, но без высокомерия, языком понятным, с мягким щадящим акцентом жителя центрального Нью-Йорка Дебора рассказывала о Ман Рее, Эдварде Стайхене, Нэнси Кунард, Брассае, о левобережном Париже и Верхнем Ист-Сайде. И она медленно, с большим достоинством меняла слайды.

Выпудренная мраморная покатая голова Кики, спящая муза из сна Бранкузи, ее мокро шелковые волосы, отражающие блеск наполированной африканской маски, «черное» и «белое», пойманные в лассо бесконечности. Нэнси Кунард, строгая, лаконичная, тонко породистая, ее месмерические глаза, изысканные запястья и гремящие деревянные первобытные браслеты: флейта и тамтамы. Дамочки в смокингах, неожиданно современные, в макияже, с моноклями и дерзкими ухмылочками завсегдатаев монпарнассских притонов. Такие отлично удавались Брассаю.

Гойнингену-Гюне и Стайхену удавались журнальные красавицы. Все эти ровно загорелые спины, острые плечи, филигранные профили, холодная недвижная грация, изысканные развороты, великолепные позы, эти шелковые волны причесок, переливающиеся атласом вечернего платья и блестками бисера, мерно качающегося на волнах дивной праздничной призрачной ночи, пьяной от шампанского, колких фейерверков, лунного серебра и вечно удивленных фотовспышек.

В этой красоте можно было захлебнуться от слез. Ею захлебывались Фицджеральд и Хемингуэй, Лемпицка и Эйлин Грей, Шанель, Вионне и Ланвен.

Люди двадцатых были чертовски красивы. Они родились в эпоху прекрасных корсетов, их осанку, движения, спины сформировали воронки из каучука и шелка, простеганные правилами светского приличия. Война добавила ароматов – густого сигаретного дыма, терпкого бренди, гашиша, пота и тела. И научила порокам: вдохнула жизнь в красоту. Каучуковые слепки стали людьми двадцатых.

И они были черно-белыми, эти люди. Нереальными, остранными, холодными. В рамках изысканных фотоснимков, в магическом серебре киноэкранов. Они жили на стеклянных негативах Конде Наста и желатиновых пленках Голливуда. Их смутные отражения таяли в неоне модных витрин Парижа.

Они не верили чувствам, они их не знали. Верили только искусству из стали, ломаным ритмам нью-йоркских проспектов, блюзовой грусти джазовых мэтров, счастьем, сверкавшему хромом «паккардов», шелку «Родье» и шкурам гепардов, золоту театров Джорджа и Рэппа, бледным романтикам красного НЭПа, призракам Ланга, Вине и Пабста, глянцево-билдингам офисной касты, железным эпитетам каменной Стайн.

Они не любили любовь.
Они любили дизайн.

Глава 1

Иконы стиля

*«Она никогда не скучала, потому что не была скучной»
Зельда Фицджеральд, «Похвальное слово флапперу»*

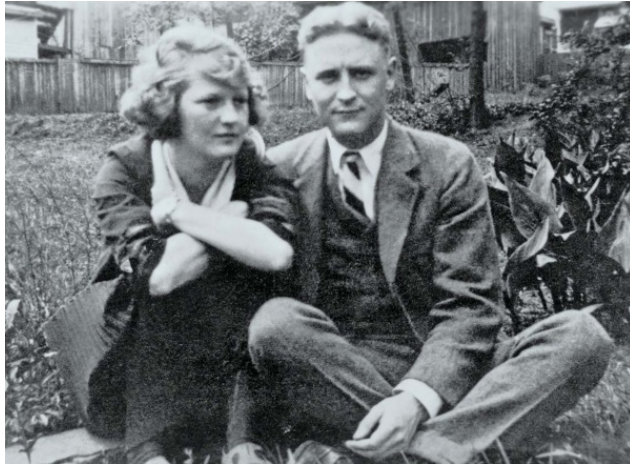
Некоторые заслуженные, трудолюбивые, героические, обществом ославленные люди наделены персонажестостью – сложным сочетанием яркой внешности и необычных культурных обстоятельств.



Луиза Брукс в роли Лулу в фильме «Ящик Пандоры»
1929 год. Пресс-фото.
Архив О. А. Хорошиловой

Что бы такие люди ни делали, какими бы талантами ни обладали, персонажестость все затмит, все сведет к нулю.

И часто так случалось, что в истории они оставались благодаря причудам (гигантским ожерельям, пантере на поводке, ночным пирам с обнаженными рабами), или пестрому порочному кругу общения, или тем хитрым предприимчивым друзьям, которые умыкали для своих авангардных эссе и красиво изданных мемуаров эффектные фразочки, эпатажные выходки, страстные, длиной в одну ночь романы – частицы их харизмы. Персонажестость – зло. Но она и благо. Ведь по прошествии десятков лет, временем опыленная, замусоренная исследовательским тленом, эпоха все еще способна говорить за себя дневниками современников, газетными статьями и вот этими яркими образами, персонажами эпохи, превращенными следующими поколениями в иконы стиля.



Зельда и Фрэнсис Скотт Фицджеральды

Начало 1920-х годов.

Фотоархив National Public Radio media, npr. org

Зельда

Пока проворно вороватый черно-белый офисный люд знаками вопроса разбежался по авеню в поисках места для скорого ланча, красивая парочка, он и она, лениво болтала, сидя на крыше пустого такси. Услужливое нью-йоркское солнце старательно полировало их лица, плечи, руки, золотило каштановые укладки, делало беззвучные комплименты их восхитительной молодости, красоте, беспечности. Они белоснежно улыбались. Они сидели на такси, словно на балюстраде Вулфорд-билдинг. Где-то очень высоко, под самым небом, в тиши славы. Весь мир был у их ног.

Таковыми Скотта и Зельду увидела Дороти Паркер. Даже она, ироничный гностик, сатирик, не могла не остановиться и в полном забытии несколько минут упоенно наблюдала эту волшебную левитацию небожителей. Затем приблизилась. Небожители нервно обсуждали детскую присыпку и чью-то няньку.

Фицджеральды умели казаться. Это качество было свойственно многим интеллектуалам той эпохи. Они казались персонажами со счастливых рекламных плакатов, наполненных солнцем и дорогими брендами. Безупречная фигура, безупречный язык, идеальная одежда, журнальная внешность. Ледяной лоск стеклянных витрин.

Были и другие картинки – из полицейских хроник. Скотски пьяный Скотт, дико хохоча, запускает хрустальные бокалы в стену пригородного особняка своих присмиривших испуганных друзей. Он же в алкоголическом угаре, без причины разъяренный, наотмашь кулаком бьет в лицо лучшего друга.

Многие запомнили пышный гала-вечер в Сент-Поль де Ванс, на который собрались богачи и божественные прожигатели жизни из Ниццы. Там была и шифоновая Айседора Дункан, мгновенно приковавшая внимание Фицджеральда. Писатель повел себя как рыцарь. Подошел к ее столику и, сообразив нежный комплимент, опустился на колени. И она, поддавшись куртуазной игре, пробежала рукой по его атласным волосам, дотронулась до парфюмированного подбородка и прошептала: «Мой центурион». Этого было достаточно. Зельда, взбодренная хорошей порцией бренди, выбежала вон, перевалилась через мраморную балюстраду и рухнула в лестничный проем. К счастью, отделалась только ушибами.

Публика возмущалась и хмельному публичному купанию Зельды в фонтане на Юнион-сквер. Некоторые, правда, не без удовольствия отметили ее ловкую фигурку, тесно охваченную намокшим шелком.

В начале 1920-х Фицджеральды были первыми флапперами, к концу десятилетия превратились в последних алкоголиков. По причинам разным. Писатель, если верить Хемингуэю, послушно опрокидывал один стакан за другим, лишь бы угодить Зельде, которая зловредно ревновала мужа к литературе и никак не могла примириться с его ярким талантом.

Зельда пила потому, что не испытывала ни малейшей потребности пить, и потому, что женский алкоголизм считался в хорошем обществе пороком и, следовательно, был главной добродетелью флапперства. Златокудрая бестия знала о нем все. Флапперство было ее особой, личной, упадочной формой дендизма, ее собственностью. Зельда считала себя первым и единственным аутентичным флаппером Америки. И в общем, имела на то право.

Еще на заре своей персиковой юности, в терпкой и жаркой Алабаме, она возненавидела спокойных самодовольных буржуа, вспылала страстью нежной к мускулистым щеголям в облегающих брюках, научилась красиво пить и курила бесподобно, глубоко затягиваясь, пуская смешные колечки. Парни были от нее без ума. Зельда посещала конфузливые дансинги, в которых батистовые девушки покачивались в робком танце с застенчивыми юношами, шептавшими им хорошо затренированный зефирный комплимент. Она выходила в центр, сексуально поводила плечами, цыганисто вибрировала грудью, трясла бедрами и

выкидывала ноги не хуже девок с Монпарнаса. Вокруг сразу возникал круг молодцеватых поклонников, а батистовые конкурентки разбегались по домам и до позднего вечера в слезах и растекшихся красках описывали «эту пошлую выскочку, эту чертову Сейр». Такую фамилию она носила до замужества.



Фрэнсис Скотт Фицджеральд был известным модником.

Он позирует в шерстяной куртке «Норфолк», весьма популярной в тот период
Пресс-фото.

Архив О. А. Хорошиловой

Замужество. Все было как в кино. Он – лейтенант Ф. Скотт Фицджеральд, с точеным лицом и женскими выразительными глазами, стеснительный и улыбчивый, в новенькой литой форме, построенной у престижных Brooks Brothers. Она – игривая кокетка в атласном платье с пышной воздушной юбкой, которая то и дело вздергивается и приоткрывает пару пикантных полноватых ножек. Июль 1918 года, душный клуб где-то в Алабаме, острая шутка Зельды, пунцовые щеки несмелого Скотта, первое объятие, беззвучный поцелуй, диафрагма дрожит и закрывается.

Потом были муки – любви и творчества. Зельда согласилась выйти замуж, но только когда Скотт разбогатеет – она все и всегда называла своими именами. Еще одно свойство истинного флаппера. Фицджеральд быстро и мучительно сочинял роман – для вечности и для Зельды, починяя в дневное время крыши автомобилей. Гениально убедил издателя Скрибнера опубликовать роман «По ту сторону рая», получил щедрый аванс и сделал мисс Сейр официальное предложение, намекнув на блестящее и безбедное будущее супруги известного писателя. Она все хорошо рассчитала и дала согласие. Это был последний раз, когда Зельда производила расчеты. После пышной свадьбы в Нью-Йорке она бросила мещанские привычки и сделалась настоящим, фактическим, убежденным, отпетым флаппером. Единственным в своем роде.



Зельда и Фрэнсис Скотт Фицджеральды в Париже

Середина 1920-х годов.

Фотоархив National Public Radio: media.npr.org

Настало время безудержного веселья. Зельда блистала в полуночных ресторанах «Карлтона» и «Криллона», в хрустальных барах на баснословных вершинах Вулворта и Крайслера, в гарлемских дансингах и на открытых террасах помпезных загородных особняков. Безудержно болтала, шумно хлопала оркестрантам, кричала и по-мальчишески присвистывала, наполнялась искристым шампанским и золотистой музыкой джаза. Посреди зеркального танцпола, сбросив туфли и спустив чулки, отвязно жарила шимми, сверкая голыми коленками, локтями, жемчужным оскалом, убыстрялся безжалостный тамтам, и, уступая ему, эротично задыхалась полногрудая певица, и лица приятно скользили, и улыбки дрожали, плясали, множились и звенели, и обращались в серебристый млечный путь, и шелковистые смокинги мягко касались и вели куда-то, кружили в легком вихре незнакомого танца, все настойчивей, все быстрее, и дансинг ускользал, и в экстазе Зельда рушилась в шипучий бассейн под истошный рев тромбонов и пенные аплодисменты тысячи залиvistых месяцев, кружившихся в бархатистом океане звездоглазой нью-йоркской ночи.

Зельда упивалась свободой. «Нужно жить сегодняшним днем и не думать о завтра» – этой глубокомысленной фразой она когда-то украсила свой выпускной альбом. Став миссис Фицджеральд, превратила фразу в кредо. Она жила ночами, пела, пила, шутила, возбуждала мужчин гибким телом и гибким умом, порой рождая талантливые афоризмы, любила музыку и шумные компании, изменяла супругу и этим подогревала его творческое воображение. И Скотт остервенело писал, пока Зельда остервенело тратила его гонорары и плясала, плясала.

Днем было тоскливо. Тошнило и звенело в ушах от тишины. Иногда в такие вот пустые часы, пока супруг отлично проводил время среди метафор и литературных красавиц, Зельда тоже писала – невесть какие заметки о светской жизни, рассказы и даже рецепты для домохозяек. Кое-что получалось, кое-что даже публиковали. Но главным ее сочинением (помимо превосходного сценария собственной жизни с зачином, кульминацией и неизбежным печальным финалом) была статья «Похвальное слово флапперу», опубликованная в 1922 году в журнале Metropolitan Magazine. В первом бравурном абзаце Зельда объявила об официальной кончине флаппера – мол, все хотят им быть, и школьницы и продавщицы в

магазинах, и своим неумелым копированием загнали этот образ в гроб. Неплохо для зачина. Впрочем, ниже в менее категоричных фразах, бодро и афористично Зельда объяснила суть феномена – делать что хочется, окружать себя не друзьями, но толпой, желательно мужской и вождедеющей, не связывать себя семейными узами и суметь удержаться на плаву, не потонуть в бытовой пошлости. Автор даже набросала портрет, срисованный, конечно, с себя: «Она флиртowała, потому что это было весело, и носила облегающий купальник потому, что имела хорошую фигуру, она красила лицо, потому что не нуждалась в макияже, и никогда не скучала, потому что не была скучной».

«Похвальное слово» Фицджеральд стало для молодежи двадцатых тем, чем «Заветы молодому поколению» Уайльда были для эстетов. Она писала о тех, кто смел перечить общественному вкусу, плевал на буржуазные ценности и жил сегодняшним днем. Неважно, как их при этом называли – «детьми джаза», «флапперами» или «яркими молодыми штучками».

Зельда не останавливалась на достигнутом. Она ежегодно увеличивала процент спиртного в крови и, в общем, соревновалась сама с собой – Скотт давно уже проиграл ей в этой безумной алкогольной гонке. Она все чаще и эффектнее пьянела, выходила из себя от неожиданного, беспричинного гнева и вдруг решала покончить жизнь самоубийством непременно в ту минуту, когда ее авто проносилось над живописнейшим средиземноморским обрывом. Зельда резко пристрастилась к танцу и тренировалась по 18 часов в день с бессмысленным упорством сумасброда. А однажды, снисходительно беседуя с Хемингуэем, которого беспричинно ненавидела, наклонилась к нему и влажно прошептала: «Вам не кажется, что Христу далеко до Эла Джолсона, а?», хихикнула и подмигнула со знанием дела. Так Хемингуэй узнал то, что Скотт старательно скрывал, – Зельда потеряла рассудок.



Клара Боу демонстрирует «Лук Купидона», особый рисунок губ, придуманный Максом Фактором специально для нее

Фотооткрытка, конец 1920-х годов.

Архив О. А. Хорошиловой

В тридцатые она еще кое-что помнила – что замужем, что имеет дочь Скотти, что любит джаз и открытые авто. В сороковые забыла и это, а после смерти Фицджеральда ее уже ничто не связывало с реальностью. Она умерла в 1948 году в больнице для умалишенных.

Боу и «это»

1927 году в лексиконе золотой молодежи появился новый термин «it». Им называли все самое модное, соблазнительно сексуальное, все то, чего вождели пресыщенные дети джаза и модернизма, – «it dress», «it guy», «it music». Но вначале была «it girl». Этим прозвищем, вернее титулом, награждали вертявых красоток с точеными фигурками, милыми личиками и внутренней сексуальностью, которую «эти девушки» пускали в ход во время охоты на очередного красавчика с пухлым бумажником и надежной чековой книжкой. Первой it girl была Клара Боу.

Она выдумала себя сама. Говорила, что выросла в трущобах, отец был психом, мать проституткой, все ее братья и сестры умерли во младенчестве, она бросила школу, чтобы помогать родителям, жившим впроголодь, когда же мать узнала, что Клара хочет стать актрисой, она пришла ночью к ее постельке с огромным кухонным ножом и чуть не пустила его в ход. Неплохо для отличной голливудской драмы.

На склоне лет и кинокарьеры Клара страдала шизофренией и жизнь свою описывала в стиле хичкоковского «Психо». Но кое-что все же было правдой. Боу действительно не повезло с семьей, она действительно жила в бедности и мечтала стать актрисой. В семнадцать лет, выиграв киноконкурс, снялась в кинофильме «Над радугой».

Правда, все сцены с ее участием вырезали. Тогда же она сыграла роль Дот Морган в фильме «По морю на кораблях», ее заметили, пригласили в Голливуд и начали предлагать главные роли в любовных комедиях и драмах. Образования у Боу не было никакого, сценарий она читала медленно, по слогам, но так искусно играла лицом, глазами и бедрами, что быстро покорила режиссеров, операторов и зрителей. Ее небрежно-размашистую шевелюру, названную «Боу боб», копировали тогда многие. Макс Фактор придумал игривому рту актрисы новую форму – «Лук Купидона», ловко зашифровав в названии фамилию кинодивы: «Cupid Bow».

В знаменательном для эпохи и судьбоносном для себя 1927 году она снялась в кинофильме «Это» («It»), сыграв роль Бетти Лу Спенс. «Это» был пропагандой в лучших традициях Парамаунта. На протяжении часа зрителей знакомили с новой голливудской иконой стиля – it girl, которую настоятельно рекомендовалось имитировать сразу после просмотра.

Сценарий фильма написала Элинон Глин на основе собственного одноименного эссе, опубликованного в журнале Cosmopolitan. Издание с настойчивостью рекламы несколько раз появляется в кадре. Сейчас эту настойчивость называли бы product placement.



Элино́р Гли́н, светская львица, автор эссе «Это»
1910-е годы. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США)

Бетти Лу Спенс – верткая красотка с мальчишеской острой фигуркой, плоской грудью, милым личиком и чувственно бархатистыми глазами искушенной сердцеедки. Она живет и не знает, что обладает «этим». С «этим» она просыпается в уютной квартирке, которую делит с молодой соседкой, матерью-одиночкой. С «этим» она отправляется на работу в универмаг и без усталости торгует текстилем – корчит улыбочки, жеманится, трясет бедрами, играет с клиентами. «Это» в ней замечает Монти, безработный богач, друг владельца универмага. Он как раз прочел в журнале (обложка *Cosmopolitan* в кадре) об «этом»: «“Это” является своеобразным атрибутом некоторых людей, которым они привлекают противоположный пол. Обладатель “этого” бессознательно владеет непреодолимым сексуальным магнетизмом». Монти озадачен, он как безумный повторяет строки из статьи (обложка *Cosmopolitan* все настойчивее мелькает в кадре) и, отправившись на поиски «этого», находит его у счастливо бессознательной владелицы – продавщицы Бетти Лу Спенс.

Закручивается интрига. Монти влюбляется в Бетти Лу, которая влюблена во владельца универмага. Однако *it girl* принимает ухаживания Монти и отправляется с ним поужинать в «Ритц», самый модный и дорогой ресторан Нью-Йорка, колыбель моды и роскоши эпохи джаза. Туда же приезжает владелец универмага со своей невестой. Бетти Лу раскованна, хохотлива и безразлична к тому, что ее маленькое шелковое черное платье и нелепый букет у лифа не гармонируют со спокойным величием интерьеров. Здесь (еще одна рекламная пауза) мягко, с утиной развалочкой, входит сама автор «It» – Элино́р Гли́н. Некрасивая, с презрительной черной ниточкой глаз и щипаных бровей, полногрудая, тестяная, вылепленная лет тридцать назад, еще в эпоху модерна, она медленно и немо вещает о том, что знает лишь в теории. О сексуальном магнетизме, холодном привлекательном безразличии, о том, что «этим» можно завоевать любую красавицу. Говорит, кланяется и выходит из кадра.

Все, что так педантично описала Глин, сделала Бетти Лу. Своими выразительными бархатными глазами, подернутыми влажной пеленой желания (как писали в романах), она беззастенчиво бурила босса и проделала незаживающие раны в его благородном сердце. Она быстро, в такт кинопроектору, хлопала ресницами, открывала немой ротик, в секунду меняла

гримасы – от глубокого страдания до несусветной радости, хохотала, показывала коленки и неубедительно стыдливо придерживала разлетающуюся юбку, задержавшись на люке вентиляции. Приемчик, который много лет спустя переняла Мэрилин Монро, еще одна it girl.

В итоге – Бетти Лу на красивой яхте, у ее ног – простреленное бархатными глазами сердце босса, а впереди – серебристый экранный закат и «хеппи-энд».



Клара Боу в фильме «Это»

1927 год.

Библиотека Конгресса (Вашингтон, США)

После премьеры фильма Клара Боу проснулась знаменитой. Теперь не старушка Глин, а она вещала об «it» и о правилах его эксплуатации. И ей верили, как безропотно, немо верят красоте, пусть даже глупой и банальной.

Клара Боу, конечно, не была первой it girl. Она представила яркий собирательный образ всех тех именитых и безымянных, говорливых, быстрых, звонких, тонких и элегантных девушек, с преувеличенной скоростью немого фильма дергавшихся в джазовой лихорадке, менявших авто, как перчатки, и мужчин, как авто, но остававшихся верным своему «it», маленькому секрету большой роскошной экранной жизни.

Безобидный флаппер

«У меня нет конкуренток. Возможно, кроме Клары Боу», – признавалась Коллин Мур. В какой-то степени это была правда. Актрисе многие подражали, но повторить ее мимику, пластику и комичные сценки, которые она без усталости разыгрывала перед утомительными жаркими кинолампами, никто не мог. Кроме Клары Боу. Две голливудские звезды не то чтобы открыто враждовали, но остро и зло соперничали за роли и зрительское внимание. В сущности, они играли однотипных персонажей – девушек, склонных к опасным экспериментам с чувствами и чековыми книжками мужчин, любящих приключения и при этом остающихся нежными, невинными созданиями с широко раскрытыми в детском удивлении глазами и пухлыми клубничными губками.



Актриса Коллин Мур

Конец 1910-х годов.

Библиотека Конгресса (Вашингтон, США), номер: LC B2- 5196-10

В Коллин Мур почти не было бульварщины, откровенной, терпкой пошлости, агрессивной сексуальности и ума. Актриса напоминала нарумяненную улыбчивую девушку в шелковых кудряшках с игривой цветной открытки «привет, любимый». Соблазнительная, не более. Возможно, Мур стала бы другой, более порочной, телесной, более парижской, если бы не ее мещанское среднеамериканское происхождение.

Родители, безупречные католики, воспитывали дочь христианскими заповедями и собственным безукоризненным житием. Однако не стали слишком противиться, когда Кэтлин (это ее настоящее имя) решила покорить Голливуд. К счастью, ее дядя, Уолтер Хауи, был известным и очень хитрым журналистом. Первое, что он ей объявил: «Ты, конечно, станешь звездой». И добавил: «Но ты должна преодолеть множество препятствий, суметь привыкнуть к наглым пресс-агентам и нелепым слухам». Дядя внимательно осмотрел Кэтлин и посоветовал избавиться от длинных детских волос («Так уже никто не носит») и простого имени («Такое никто не запомнит»). С родительского благословения имя поменяли на Коллин Мур – ярко, звучно, в модном ирландском стиле. Но волосы решили не трогать – с ними Коллин рассталась только в начале 1920-х.

Уолтер Хауи, прекрасно знавший режиссера Дэвида Гриффита, организовал кино-пробы, которые Коллин прошла вполне успешно и в 1917 году сыграла свою первую роль.

Нельзя сказать, чтобы Голливуд с нетерпением ее ждал. Таких, как Мур, порхало по киноцехам великое множество. Актрисе не хватало профессиональных навыков, и она усердно их формировала. Для вестерна «Руки вверх!» упорно тренировалась в конюшне и вскоре превосходно держалась в седле. Для комедийных ролей, сыпавшихся словно из рупора изобилия, она наняла театрального актера и много часов занималась с ним, пока не научилась быстро менять выражение лица, играть глазами, ртом, оципанными бровями и строить такие мины, от которых приходили в восторг даже малoverы-режиссеры.

В 1923 году она подписала договор со студией First National, которая только что заключила другой контракт – с Семюэлом Хопкинсом Адамсом на экранизацию его популярной повести «Пламенная молодежь» («Flaming Youth»). Мур получила главную роль, рассталась с густыми каштановыми волосами, сделав модную стрижку «боб». Это был ее первый настоящий триумф – кинематографический и светский.

Сюжет скандальный. Патриция растет в неблагополучной с буржуазной точки зрения семье – выпивка, вечеринки, джаз, нескончаемый поток гостей. Она флапперствует вовсю, как, впрочем, и ее родители.



Коллин Мур,
одна из главных икон стиля в США в 1920-е годы

Вниманием девушки завладевает музыкант, на много лет ее старше. Они беспечно болтают, обмениваются игривыми взглядами, затем отправляются на лодочную прогулку, во время которой скрипач делает попытку овладеть Патрицией. Это не входит в ее планы, она бросается в воду, кричит и оказывается в спасительных объятиях отважного мускулистого моряка, в которого по законам голливудского жанра сразу и страстно влюбляется. Молодые люди начинают совместную жизнь – веселую и модно безбрачную.

Публика неистовствовала и голосовала кошельками. Синема были набиты до отказа. Компания First National подсчитывала успех, Мур – количество поклонников и поклонниц. Рецензенты отмечали ее красоту, актерское мастерство и сдержанную пикантность. Она играла роль не падшей девы, но бедного обманутого ребенка с милыми ужимками флаппера. И эта ее безобидность, наивность, ребячество критикам и публике понравились больше

всего. Мур сочли абсолютно безопасной для подрастающего американского поколения и свободно пропустили в мир голливудских превосходно отретушированных звезд.

В 1924 году актриса сыграла главную роль своей жизни – Томми Лу в фильме Джона Диллона «Флаппер без изъянов» («The Perfect Flapper»). Сюжет был схожим. На разухабистой вечеринке наивная дебютантка Томми без остановки поглощает дьявольские коктейли, густой замес из пунша, какого-то ядреного алкоголя и ликеров. Много танцует, теряет ощущение реальности и оказывается в придорожном доме один на один с мужем своей подруги. Ничего не происходит, но разыгрывается целая драма, подруга требует развода, Томми Лу всеми силами пытается ее переубедить и одновременно влюбляется в адвоката подруги, который ведет бракоразводный процесс... Заканчивается фильм хеппи-эндом.

И в этой трагикомедии Коллин Мур смогла понравиться строгим американским родителям. Она опять сыграла не роковую соблазнительницу, а несчастную жертву алкоголя и плохих парней. Она просто любит джаз, она просто слишком юна и теряет голову от крепких напитков. С кем не случается. Название фильма стало прозвищем актрисы. Флаппер без изъянов, Коллин Мур, старательно пропагандировала безобидный, умилительно доверчивый полудетский образ девушки-сорванца, совершавшей первые шаги в сложный, грубый мир взрослых. И пожалуй, это был единственный цензурой одобренный образ флаппера, который безбоязненно копировали послушные девочки Нью-Йорка, Техаса и Джорджии.

Девушка в черном шлеме

Она была из бакелита и стали – холодная, эластичная, легкая, скользяще ровная, словно бы спроектированная архитектором-функционалистом, скупое, без излишков. Мягкий точечный профиль, гладкая шея, отшлифованные плечи, длинные руки, литой стан, не мальчишеский, но и не женский, едва заметные бедра, два компактных кулачка вместо груди. На аккуратной головке – черный, идеально отполированный шлем из остриженных волос – стальные нащечники, челка-забрало. Это самая воинственная деталь стройного лаконичного облика Луизы Брукс, если не считать ее черных бархатистых усмешливых глаз, слишком умных для Голливуда и слишком колких для серебристо-матового экрана. Она была Афиной. Своим умом и стальным челом прекрасно вписалась в олимпийскую стилистику ар-деко, стала неоклассической музой художников. Ее выпады и танцевальные па много раз переводил в бронзу и слоновую кость Деметр Чипарус.

В детстве ее окружали книги, родителей она почти не видела. Книжки были в кабинетах отца-юриста и матери-пианистки, на чердаке вместо исторического хлама и в подвалах вместо столетнего бургундского. Читала она все подряд, начав с авторов на буквы Z, W, T, S – тома на стеллажах были расставлены в алфавитном порядке, и до этих букв было легче всего дотянуться. Позже, однако, она дотянулась до Олдоса Хаксли, пока ее сверстницы, хоровые пташки из «Зигфилд Фоллис», щебетали о бульварных романах.

Она была отлично сложена, и мама отдала ее в канзасскую танцевальную школу, откуда Брукс вскоре с позором выгнали за прогулы и плохое поведение. Затем был Нью-Йорк и престижные танцклассы «Шон и Сент-Денис». Там Луиза познакомилась с Мартой Грэм, которая много позже реформирует танец и станет у истоков данс-модерна. Но тогда, в 1919 году, это была застенчивая верткая мышка, не более.



Луиза Брукс демонстрирует «итонскую» стрижку

Фотооткрытка, 1920-е годы.

Архив О. А. Хорошиловой

Пока ее современницы, Боу к примеру, преодолевали препятствия и размеренно восходили по лестнице успеха, Брукс летела к своей цели со скоростью четырехмоторного «боинга». В 1922 году присоединилась к труппе «Танцоров “Денишона”», в следующем танцевала в бродвейском ревю «Скандалы Джорджа Уайта», в 1925-м выступала в составе «Зигфилд Фоллис», дебютировала в кино, сыграв эпизодическую роль в фильме «Улица забытых людей», привлекла внимание голливудских продюсеров, подписала пятилетний контракт со студией Paramount. И в мгновение стала звездой.

Брукс убедительно играла флапперов, потому что была флаппером в жизни – отлично танцевала, много пила, оставаясь восхитительно трезвой, гениально соблазняла мужчин и никак не могла вспомнить, сколько же любовников у нее было в те годы: «Кажется, 390 или 430».

Канзасское происхождение не давало ей покоя. Актриса взялась за себя. Сначала мучительно избавлялась от раскатистого пейзажного акцента, который ньюйоркцы презрительно именовали «подсолнуховым». Она наняла продавщицу газированной воды, хорошо разбиравшуюся в столичных диалектальных тонкостях, умевшую объяснить просто, без ужимок. И эти уроки напоминали муки Элизы в кабинете профессора Хиггинса. Через год Брукс уже изъяснялась как коренная жительница северо-востока. Она четко и красиво произносила шипящие, растягивала гласные на британский манер (это было тогда модно), избегала плебейского «р» и свой любимый город называла не иначе как «Нью-Йоок». Она брала уроки хороших манер у ресторанного официанта, у него же узнала премудрости обращения со столовыми приборами. Знакомая, работавшая в универмаге, просвещала ее на предмет модных новинок и советовала, какие наряды по каким случаям надевать. Брукс потом будет очень гордиться этими своими «университетами»: «Меня учили люди из низов, обеспечивавшие благополучие людей на верхах».

Пик ее карьеры – роль Лулу в фильме «Ящик Пандоры» Георга Вильгельма Пабста. Наивная, но талантливо срежиссированная история о современной Олимпии, куртизанки, драматично опустившейся до уличной проститутки, которую окружают гротескные маскироны с полотен Дикса, Гросса и Бекмана. Она с легкостью (вероятно, как в жизни) отдается всем этим персонажам и с нежной поволокой смотрит на расфранченную графиню Гешвитц, как в жизни смотрела на Грету Гарбо, вписавшую Брукс в свой громкий и длинный список любовных побед.

В какой-то степени актриса была диктатором моды. Ее лаконичное тело копировали голливудские старлетки и читательницы журналов *Vogue* и *Harper's Bazaar*. Ее грудь тщательно перерисовывали иллюстраторы для рекламы волшебных диетических снадобий и нежно-розовых каучуковых поясов для уплощения груди и бедер. Ее внешностью женщины грезили и мучили себя. Вглядываясь в принесенные крупноформатные студийные снимки, парикмахеры кроили модницам черные атласные «бобы в стиле Брукс» и густо лакировали их. К концу 1920-х возникла настоящая армия поклонниц в резиновых бандажах и черных хромированных шлемах. Эти верные легионеры весьма забавляли ироничную и умную Лулу.



Луиза Брукс (Лулу) и Алиса Робертс (графиня Гешвитц) в фильме «Ящик Пандоры», 1929



Луиза Брукс в модном джазовом платье, манто и шляпке «клош»
Конец 1920-х годов.
Библиотека Конгресса (Вашингтон, США)



Рекламный плакат фильма «Ящик Пандоры», 1929

Джоконда ар-деко

Нэнси Кунард ненавидела двадцатые: «К черту это время, к черту это глупое десятилетие. Оно было не таким уж великолепным». Ее можно понять. Кунард увлекалась героикой. Считала себя борцом. В юношеские годы отрицала английскую спесь и тот особый тип аристократической morality, золотом вышитый на подоле парадной мантии Вестминстеров, который свел в могилу Оскара Уайльда. Она нарушила все до одного законы приличного европейского общества, вступив в любовную связь с негром и в дружеские отношения с левыми авангардистами Парижа. В 1930-е боролась с испано-итальянским фашизмом, в 1940-е – с германским нацизмом. И до конца дней с переменным успехом сражалась с собственным сумасшествием.

Она боролась громко, яро, всерьез. А стала иконой моды, куклой-актеркой, девушкой с большими браслетами. Ей, конечно, было за что ненавидеть ту эпоху.



Нэнси Кунард, 1930-е годы

Фото с сайта: fashioncityinsider.com

Всеми виной была ее персонажность. Кунард считали одной из самых ярких красавиц ар-деко. Высокий рост аристократки, утонченное лицо, длинные пальцы, неспешные слегка высокомерные движения, безупречный английский язык и в придачу еще четыре, которыми владела в совершенстве, великолепное чувство вкуса, острый ум и фотогеничность. Все задатки иконы стиля.

Но она вряд ли бы стала персонажем, если бы не круг общения. В 1920 году Кунард пересекла Ла-Манш и оказалась в расхлябанном, пахнущем луком и красками Париже. Обзавелась знакомцами и друзьями из мира левобережного искусства и литературы. Ее записная книжка – солидная энциклопедия международного авангарда, осевшего в свободолюбивой столице Франции. И сложно даже сказать, с кем она не дружила в тот период. Харольд Эктон выразился весьма точно: «Она вдохновила (и, возможно, спала) с половиной поэтов и писателей двадцатых».

Кунард связал пылкий роман с Олдосом Хаксли, и писатель сделал ее прообразом Миры из «Шутовского хоровода» и Люси из «Контрапункта». Под разными, порой экзотическими именами Нэнси фигурирует в романах Майкла Арлена, Ивлина Во, Эзры Паунда, Тристана Тцары, Луи Арагона. Ее живописали Оскар Кокошка, Уиндем Льюис, Альваро Гевара.

Ман Рей превратил Кунард в fashion-икону. Он довершил то, что набросала отлично наточенным карандашом природа и расцвелили живописцы Левого берега. На его многочисленных снимках, выполненных в двадцатые, Нэнси позирует словно маститая модель – непринужденно и собранно, мягко подчиняясь командам фотографа, с явным интересом участвуя в игре, придуманной мастером. Но Ман Рей лишь конструировал мизансцены, наполнял ателье необходимым антуражем – зеркалами, целлофаном, бархатными драпировками, – вписывал в него модель. Все остальное делала Нэнси – принимала горделивые позы, эротично раскидывалась на диване, опутывала лицо своими лианоподобными руками и бросала в сторону огненный взгляд, которым воспламеняла сердца парижских творцов, работавшие, как известно, на бензине. Вполне естественно жила в бутафорских условиях ателье. И таким же естественным образом оказалась на страницах модных журналов. И стала fashion-иконкой.



Нэнси Кунард демонстрирует африканские браслеты, неотъемлемые элементы ее декадентского образа

Конец 1920-х – начало 1930-х годов.

Библиотека Конгресса (Вашингтон, США), номер: LC-USZ62-112986

Она была одной из первых в Париже, остригших волосы в «итонский» кружок. И была первой белой, отважившейся примерить стиль «negro». Кунард драпировалась в немыслимые южноафриканские текстили и такой выходила к гостям. Ей шили пальто из шкуры леопарда, которые она накидывала на голое тело и так ходила по улицам. Она обожала тюрбаны

из золотистого люрекса, которые украшала брошами и высокими эгретами. И ее трудно было представить без массивных африканских браслетов из слоновой кости, серебра, бакелита и дерева, которые Кунард нанизывала на жилистые запястья, словно цветные кольца на кегли. При любом ее движении браслеты ворковали, переливались плотными звуками, а когда она билась в припадках джаза – стрекотали, гремели трещотками. Ее гигантские серьги, ошейники и первобытные кулоны усердно копировали дизайнеры компании Boucheron. Так Кунард невольно стала автором новой тенденции в ювелирном искусстве ар-деко.

Кунард научила белых любить стиль «негро» и показала, как его следует носить. Но своей главной заслугой в «чертовы двадцатые» она считала пропаганду африканской культуры, музыки, мифологии, стиля жизни. В 1928 году, переехав в Нормандию, основала и возглавила издательство Hours Press, опубликовала памфлет «Чернокожий мужчина и белая леди», описав, между прочим, свой роман с негритянским джазменом Генри Кроудером, а также выпустила антологию африканского искусства и литературы, первую в своем роде в Европе.



Нэнси Кунард за печатным станком. Она обожала стиль *garçonne* и часто носила строгие жакеты и бабочки
flieh, com

Но «глупому десятилетию» до этих героических заслуг не было дела. Ему нравились тигровые шкуры, гремящие браслеты и выразительные жирно обведенные глаза Нэнси Кунард, которыми она соблазняла великих современников.

Джазовая Джози

Ее называли «Черной жемчужиной», «Кофейной королевой», «иконой гарлемского Возрождения», а некоторые – «мартышкой». Ко всем эпитетам Джози Бейкер относилась с холодным безразличием звезды. В Америке она научилась не обижаться на глупцов и расистов, расплываться в улыбке перед белолицыми снобами в партере и плясать, не думая о правилах, не зная правил. Бейкер изорвала в клочья рисунок классического танца и показала публике новые приемы – ломаные па, трясую голую грудь, сумасшедшее верчение каучуковых бедер. Кубизм и порнографию одновременно.



Рекламный плакат мюзикла «Ревю Нэгр». 1925

Частная коллекция

Она была из богом и полицией забытого Сент-Луиса. Туда в 1915–1917 годах часто наведывались привидения в белых колпаках с огненными крестами в руках, кукуклуксклановцы. Боролись за расовую чистоту, устраивали провокации, жестоко калечили и убивали негров, считая, что лишь так можно избавить великую белую американскую нацию от цветных пятен. Бейкер отлично помнила их одежды, безупречно белоснежные, щегольски накрахмаленные.

С родителями у нее не сложилось. Со школой тоже. В тринадцать лет ее исключили, и Джози оказалась на улице, а вскоре – еще и замужем за каким-то утлым африканским работягой. Потом она вышла замуж во второй раз, чуть более удачно, так как обзавелась простой и звучной фамилией – Бейкер. И с ней уже не расставалась. А с супругом распрощалась в мгновение ока. И вновь оказалась в трущобах, правда ненадолго. Познакомившись с нужными людьми, Джозефина переехала в Нью-Йорк и начала работать в клубе «Плантация» – танцевала, кривлялась, смешила публику и приносила заведению хорошую прибыль. В 1921 году перешла в бродвейское ревю «Shuffle Alone», а в 1924-м устроилась в ревю «The Chocolate Dandies». Уже тогда она выбивалась из общего стройного ритма, ломала танцевальный рисунок, обезьянничала. Бейкер определили в конец хорового хвоста, где она могла дать волю импульсам. Тогда появились ее знаменитые движения – резкий выпад назад

ягодицами, присядка разведенными ногами и сумасшедшая пляска зрачков вокруг глазных орбит. В общем, был успех.

А потом была слава. Летом 1925 года она получила приглашение от американки Каролин Дадли Рейган присоединиться к негритянской труппе, спешно собранной для специального парижского «Ревю Нэгр». Взвесив все за и против («за» – платили хорошо, Париж был центром моды и расистов там недолюбливали, «против» – Франция где-то далеко, через океан), она дала согласие. И вскоре уже стояла на пустой и пыльной сцене «Театра Елисейских Полей», слушая четкие и медленные, на ломаном английском, наставления худрука Андре Давена: «Нужно так, нужно вууух, нужно скандал, vous comprenez». И был скандал.



Джозефина Бейкер в сценическом костюме

2-я половина 1920-х годов. Пресс-фото.

Архив О. А. Хорошиловой

В первый же вечер Джози выпорхнула на сцену в новом костюме – пурпурные страусовые перья, загар и больше ничего. В оркестровой яме музыканты надували резиновые щеки, гоготали кларнеты, дрожали ударные, Бейкер раскручивалась им в такт, сводила и разводила руки, резко выбрасывала тело, трясла накачанными ягодицами, пружинила ногами, ходила ходуном по кругу, строила умопомрачительные жабы гримасы, и каждому движению вторила ее обнаженная прыткая грудь. Пела Бейкер посредственно – иногда давала петуха, переходила на речитатив и жестоко коверкала все французские слова (за исключением «oui»). Но это было неважно. Публика забыла о бренди и коктейлях, в партере один за другим открывались рты, у кого-то вылетела вставная челюсть, все глазели на Бейкер, ее литые формы и прыгучие соски. Это было откровение даже для переставшего удивляться Парижа. Он уже видел эротический экстаз «Шахеразады» и Нижинского в просвечивающем трико, но то было эстетическое полуобнажение, а это – голая правда, каучуковое тело, лоснящееся, гогочущее, звонкое, призывающее ущипнуть себя, хлопнуть по стальному крупу.

С этим шоу Бейкер отправилась в турне, заехала в Берлин, где познакомилась с Максом Райнхардом, объяснившимся ей в любви, предложившим свою режиссерскую руку и выгодный контракт. Но она не изменила Парижу, хотя оказалась неверна Андре Давену. В 1926 году Бейкер подписала договор с Полем Дервалем из «Фоли Бержер» и придумала новый скандальный номер – «Танец с бананами». Собственно, было все то же – верчение вокруг оси, выпячивание обнаженной груди и ягодиц, дерганье ногами, шпагаты, элементы дикой пляски вуду и глаза, аккуратно собранные в кучку. Но вместо перьев, прикрывавших небольшие части тела, на талии повисла жирная связка эрегированных бананов, которая аппетитно тряслась во время танцев. Парижане, искушенные в любви и эротике, прекрасно поняли этот грубый намек и отвечали грохотом аплодисментов, щедрыми чаевыми.

Публика обожала Бейкер и ее подвижное тело. Она прощала ей ломаный французский, хулиганство и пятнистую Чикиту, плохо воспитанного леопарда, с которым Джози иногда выступала на сцене «Фоли Бержер», и каждый раз он срывался с цепочки, прыгал в оркестровую яму, устраивал жуткий переполох. С Чикитой актриса иногда гуляла по Елисейским Полям, и парижане верно подмечали: «Непонятно, кто из этих двух диких животных ведет другого на поводке».

В 1927 году Бейкер открыла клуб «У Джозефины», куда текли сливки светского общества и модная джазовая молодежь. Тогда же попробовала свои силы в кино и писательстве, сочиняла колонки для модного журнала.



Джозефина Бейкер в фантастическом сценическом костюме
Конец 1920-х годов, *flickr.com*

Удивительно, с какой легкостью чернокожая Бейкер стала иконой стиля в спесивом белокожем мире, любившем пудриться и вспоминать сомнительные колониальные подвиги предков. Многие восхищались приятным оттенком кофейного тела певицы и пытались воспроизводить его с помощью волшебных тональных кремов. В 1926 году, когда Бейкер гастролировала в Берлине, ее пригласили возглавить жюри в конкурсе, устроенном клубом «Карнавал». В течение безумной ночи певица выбирала из немецких участниц ту, которая была лучше всех раскрашена «под негритянку». Парадокс – пока чернокожие актеры в Нью-Йорке, Париже и Берлине тщательно скрывали свое происхождение под пудрой и тальком, европейские поклонницы Бейкер и джаза старательно имитировали загар, преображаясь в эффектных мулаток. И к их услугам были Поль Пуаре, Макс Фактор, Vivodou и многие другие производители волшебных снадобий.

Подражали не только цвету кожи. Флапперы усердно копировали стрижку Бейкер, ее неповторимый «итонский боб» – твердую корочку из волос и застывшего геля. Некоторые, кому это не удавалось, утверждали, что она бреется налысо и носит искусный парик.

И еще подражали ее сценическому костюму, то есть наготe. В парижских кабаре и берлинских закрытых клубах поклонницы Бейкер устраивали неистовые вуду-пляски – трясли умасленными телесами, поводили ягодицами и грудью, раскидывали ноги под одобрителный гул падшего дворянства и уродцев Новой вещественности.

Негромания не была придумана Бейкер, но, благодаря ей, стала одной из главных тенденций сумасшедших двадцатых. Впрочем, мода так и не смогла перебороть условности общества и закономерности истории. В черный вторник 1929-го родилась белая эпоха тридцатых – время мраморных тиранов, олимпийской неоклассики и каннелированных платьев.



Джозефина Бейкер исполняет свой знаменитый «Танец с бананами»

Фототипия.

2-я половина 1920-х годов. *Архив О. А. Хорошиловой*

В середине 1930-х певица вернулась в США и оказалась ненужной. Здесь цвет кожи все еще определял судьбу человека. Зрители «Зигфилд Фоллис» встретили Бейкер с прохладным презрением, и вскоре ее место заняла безупречно бледнолицая Джипси Роуз Ли. Джози вновь покинула Соединенные Штаты – на сей раз навсегда. Франция стала ее второй родиной.

Егозливая хулиганка изменилась вместе с эпохой, словно бы разом повзрослела. В тридцатые фанатично боролась за права чернокожих. В сороковые присоединилась к Сопротивлению. С удовольствием носила строго элегантную форму офицера французских ВВС. В ней выступала и позировала с солдатами для памятных фронтовых снимков – совсем как Дитрих. Бейкер вполне заслуженно получила Военный крест и орден Почетного легиона. Вертлявая джазовая кукла стала героиней в мундире, при петлицах, звездочках и наградах.

Но все же кофейная нагота шла ей больше.

«Помада»

Эдвард Стайхен прекрасно помнил ту съемку. Он режиссировал мизансцену, пока безымянную модель красили и причесывали под Belle Époque, а мисс Лонг, с короткой мальчишеской стрижкой, в ловком черном платье, корчила рожицы, щебетала и пробовала отбивать чечетку в отзывчивых интерьерах его громадной фотостудии. Много смеялись, дурачились, меняли антураж, Стайхен хотел больше выразительности, теплого света, теплого юмора, Лоис Лонг настаивала на иронии, на жестком карикатурном контрасте и успевала меж делом рассказать два-три скабрёзных анекдота из жизни разжиревших горожан.



Обложка журнала New Yorker, для которого писала Лоис Лонг
1928 год.

Архив журнала: newyorker.com

Она обожала мещанскую пошлость, вонзала в ее расхоложенный жирок острые паркерские перья. Колко иронизировала. Эффект проверяла на приятелях. Стайхен смеялся от души. Эффект удался.

Мизансцену выстроили. Лоис приняла несколько развязную позу, встав возле лаконичного столика с печатной машинкой. Игриво прикусила резиновый кончик карандаша и нагло улыбнулась безымянной модели, изображавшей писательницу-пуританку за унылым столом перед ворохом пыльных сочинений. Получилась карикатура – журналистика вчера и журналистика сегодня, мещане и флапперы, снобизм и скандал. Мисс Лонг осталась очень довольна. Она успела влюбить в себя талантливого фотографа, проверить на нем свое остролюбие и получила великолепный фотопортрет, черно-белый синопсис ее мыслей и жизни, между которыми мисс Лонг всегда ставила знак равенства. Жила, как думала.

Летом 1925 года ее, недавнюю выпускницу колледжа, начинающего светского хроникера, пригласили на интервью к Харольду Россу, главному редактору журнала New Yorker. Харольд Росс недоверчиво осмотрел мисс Лонг, по-мужски – с ног до головы и обратно, –

разочарованно вздохнул, бросил на столик несколько номеров, пробурчал: «Посмотрите. Что вы можете предложить нашему изданию?» Его издание было на грани закрытия, и лишь благодаря жесткой манере убеждать он смог выбить из спонсора, хлебобулочного магната, еще немного денег. Росс искал гениев. Нужно было спасать журнал. «Попробую что-нибудь с этим сделать», – ухмыльнулась мисс Лонг. Они холодно расстались. Но уже через несколько месяцев Харольд Росс грубовато по-свойски хлопал мисс Лонг по спине и усиленно тряс ее хрупкую руку – так выражал свою признательность. «Помада» спасла журнал.

Это был ее псевдоним. Луис Лонг подписывала так еженедельные авторские колонки «Когда ночи дерзки» (позже – «Столик на двоих»), лаконичные отчеты о диких нью-йоркских флапперских ночах в ресторанах, кабаре, чайных клубах и «спикизи». Она в совершенстве владела пером, обладала острым зрением критика, но главное, ее было трудно удивить. Врожденный скептицизм и чувство юмора помогли Лонг стать одним из лучших и самых модных авторов американской светской хроники.

Она умела тусоваться, пить, курить, сохраняя холодный рассудок. «Помада» побывала во всех пафосных местах возле Пятой авеню, отлично проводила время за порцией средиземноморских устриц и русской осетрины, успевая подметить ханжество спесивой публики и ловкие обманы улыбчивых официантов. Она знала все до одного кабаре и закрытые клубы, где валандали ночи пропащие любители виски. Приходилось вызубривать все явки и запоминать все пароли, что не спасало клубы от полицейских рейдов, свидетелем которых «Помаде» посчастливилось быть. «Мы постоянно тренировали память, заучивая новые названия и адреса, новые пароли, потому что некто мистер Бакнер стремился прикрыть все до одного ночные заведения. Частенько этот самый раздраженный мистер Бакнер врывается в шумное привлекательное логово мисс Гинан и увозил ее в полицейском фургоне вместе с другими работавшими здесь людьми <...>. Но она открывала новый клуб и в первую же ночь являлась с ожерельем из амбарных замков (символизировавших количество закрытых полицией заведений. – О. Х), говоря, что она наконец-то у себя дома. Она только что подписала новый, 19-летний договор аренды. Эти полицейские рейды были такими забавными. Некоторые напоминали сцены из кино: копы выбивали двери, женщины падали в обморок, а официанты, крича что есть сил, выкидывали бутылки с запрещенным алкоголем в окна».

Ее читали взахлеб, иногда как детектив, иногда как любовную новеллу. Ее шутки были нарасхват, рекомендациям верили безоговорочно. Стоило обмолвиться парой строк, что вот этот новенький бар весьма неплох, а тот ресторан заслуживает особого внимания гурманов, как этот бар и тот ресторан одолевали толпы посетителей. Харольд Росс, конечно, этим пользовался. Иногда он позволял «Помаде» легкую «джинсу», безобидную рекламу заведения, легко закамуфлированную под текст. Впрочем, он в полной мере отражал мнение Лонг. Обманывать читателей никто не хотел.



Актер Рудольф Валентино

Конец 1920-х годов.

Архив О. А. Хорошиловой

Чуть позже в New Yorker появилась рубрика «На авеню и вокруг». Ее вела Лоис Лонг, скрываясь под псевдонимом «L. L.». Объясняла смысл происходящего в мире американской и французской моды, советовала, куда отправиться за покупками, где лучшие чулки и запонки, куда завезли новую коллекцию вечерних платьев. Информировала читателей, подспудно рекламируя магазины. В 1927 году ее назначили редактором моды. Лонг проработала в New Yorker до 1970 года. Стала звездой светской журналистики, основательницей американской школы ресторанной и fashion-критики. Но главное, сумела воспитать вкус целого поколения американцев, детей джазовой эпохи.

«Латинский любовник»

Рудольф Валентино не был хорошим актером. Он был хорошим кинолюбовником с шаблонными приемчиками экранного соблазнения – щелчки прицелившихся глаз, дрожащие дуги ноздрей, чуть приоткрытые губы, немного женственные, бантиком, и вот начинает мягко приближаться, пританцовывать вокруг героини, и потом выпад, железные объятия и злые, знойные поцелуи, заставлявшие партнерш двусмысленно выгибать спины и полностью отдаваться чувству. И так много раз, пока режиссер не скамандует «снято».

Он не был красавцем. Невыразительные глаза, длинноватый нос, смуглая кожа, выдававшая его южноитальянское происхождение, какая-то особенная немужская утонченность и вкрадчивые кошачьи движения, и эти странные неамериканские побрякушки – варварские браслеты, легкомысленные цепочки и изысканные восточной работы перстни. Все это провоцировало обидные слухи, но лишь подогревало интерес к экзотическому актеру.

В эдвардианские десятилетия его сочли бы декадентом, в железобетонные тридцатые не заметили бы вовсе. Валентино повезло оказаться в нужное время в нужном месте. В двадцатые годы публика увлекалась Востоком, солнечными процедурами и женственными мужчинами, компенсируя дефицит мачо обилием резких девушек-*garçonnes*. Впрочем, уже тогда в Голливуде предпочитали геометрические подбородки и внешность строго элегантную, без причуд. И потому Валентино позволили играть лишь знойных красавцев, пустынных и пустых. В кино «Четыре всадника Апокалипсиса» он чувственно танцевал аргентинское танго и лихо галопировал в костюме гаучо. В фильме «Шейх» предстал в облике сказочно богатого Ахмеда Бен Хассана, влюбленного в белолицую леди Диану. В 1925 году сыграл роль Владимира Дубровского в ленте «Орел», ослепив зрителей царственными бешметами, черкесками, газырями и меховыми шапками в стиле русского императорского конвоя.

Этими ролями он одинаково вдохновлял мужчин и женщин. После «Четырех всадников» денди по обе стороны океана обзавелись смелыми широкими брюками-«гаучо», которые доселе считались признаком гомосексуалов. Ахмед Бен Хассан спровоцировал моду на загорелую кожу и тональные кремы. Макс Фактор, готовя Валентино к этой роли, придумал специальную кинопудру для смягчения слишком яркого южного загара артиста и этим открыл новую страницу в истории косметики. Дубровский, безусловно, добавил популярности казачьему костюму.



Рекламный плакат фильма «Шейх»

1921 год.

Частная коллекция

Но и реальный Рудольф Валентино, шопоголик и щеголь, владелец внушительного гардероба, влиял на внешность современников. Он снял табу на мужские браслеты и аккуратные наручные часики, которыми до «Латинского любовника» баловались в основном подчеркнута женственные юноши. Его зализанные, густо умащенные вазелином стрижки копировали «Вазелиносы» – последователи стиля актера.



Рудольф Валентино в образе Дубровского в фильме «Орел»

1925 год. Рекламный плакат

Фетровые шляпы-«хомбурги» итальянец носил без шелковой ленты, и такие в середине 1920-х стали популярны среди американских фанатов Голливуда. Валентино любил шик – меховые пальто, кожаные плащи-тренчи, увесистые браслеты (один из них, «рабский», подарила ему Наташа Рамбова) и драгоценные острые мелочи, которыми нашпиговывал себя с фанатичностью истинного южанина.



Рудольф Валентино в роли Ахмеда в фильме «Сын шейха»

1926 год.

Частная коллекция

Валентино был родом из двадцатых. В двадцатых и скончался. Когда производили опись имущества, насчитали 30 костюмов, 10 пальто, 60 пар перчаток, 150 пар носков, 100 галстуков, 60 пар обуви и 109 крахмальных воротничков. Все это в 1926 году ушло с молотка и разошлось на цитаты.



Рудольф Валентино в элегантном дневном костюме

Середина 1920-х годов.

Библиотека Конгресса (Вашингтон, США), номер: LC-USZ62-90327

«Ярчайший»

Британская модная пресса двадцатых годов часто и с каким-то патологическим наслаждением описывала сумасшедшие балы и причуды молодых людей, большей частью аристократов, именовавших себя Bright Young Things. Это был своего рода закрытый клуб, в который принимали лишь тех, кто прошел несколько уровней жесткой фильтрации. Проверяли происхождение, генетические и социальные связи, наличие вкуса и чувства юмора, оценивали внешность и придавали большое значение умению перевоплощаться – смело, сразу, в кого угодно. Счастливики, прошедшие отбор, становились полноправными членами общества и строго соблюдали устав, предписывавший еженощное участие в пьяных поэтических тусовках, театрализованных шоу, фантастических костюмированных балах и десятках других шумных мероприятий, на которые проникали (иногда по предварительной договоренности) любопытные светские хроникеры, тайные снимки которых теперь с наслаждением изучают в музеях и художественных институтах по обе стороны Атлантики.

Bright Young Things обожали декаданс, окружали себя произведениями искусства и сами были произведениями искусства. Так завещал их кумир, Оскар Уайльд.

Одной из самых экстравагантных фигур этого общества был Стивен Теннант, которого за его великолепную жизнь и эпатажную внешность называли «the Brightest», «Ярчайший». Это был отпрыск британского породистого семейства, рафинированный, изящный, тоненький, с золотистыми аккуратно уложенными волосами и кожей оттенка слоновой кости, сквозь которую просвечивали сизые венки, единственное, что отличало его от мраморного эфеба.

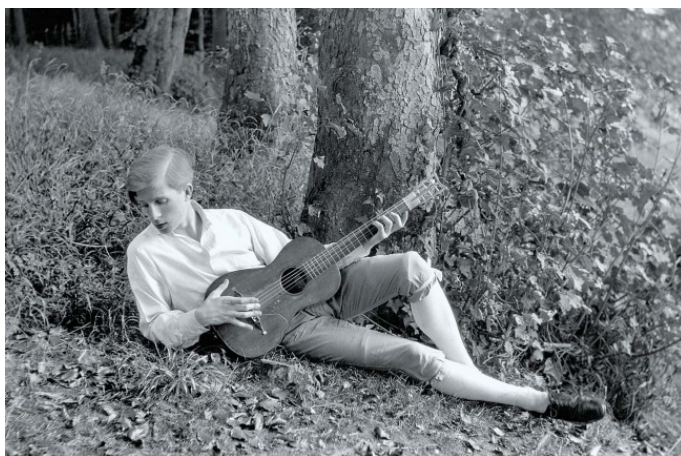
Он был бесплотным и бесполом, и эти два аристократических свойства помогали менять маски, убедительно играть роли – Ганнимеда, румынской королевы Марии, вампира полуночной Трансильвании, Очаровательного Принца, паж, маркизу фарфорового осьмнадцатого века. Но лучше всего Теннанту удавалась роль произведения искусства – идеальной, безупречной, филигранной, хрисоэлефантинной статуэтки. Статуэт ка красиво и многозначительно безмолвствовала, растянувшись на благородной парче старинного резного ложа. Статуэтка позировала. Все остальные, приглашенные Теннантом в его музеефицированный особняк, должны были приветственно шаркать, кланяться, влажно вздыхать (как это обыкновенно делают коллекционеры на выставках) и сыпать, сыпать комплименты этой ювелирной, искусной, невыразимой, восхитительной, несравненной статуэтке, произведению богов, принцу всех принцев, Стивену Теннанту, «Ярчайшему».



Стивен Теннант 1920-е годы.

Архив музея Школы Дизайна Род-Айленда (RISD)

На этих странных, в кэрролловском стиле смотринах разрешалось хранить молчание лишь Сесилу Битону, фотографу и близкому другу. За него потом со страниц именитых светских журналов говорили эстетские черно-белые снимки, пожалуй, лучшие комплименты, когда-либо высказанные Теннанту. На одних он хрупок и бестелесен – полуобнаженное тело, болезненная худоба, впалая чахоточная грудь, рельефные ключицы, тонкая талия, пикантно приспущенные брюки с обмякшими подтяжками. Гламурная гомоэротика. На других одет с иголочки и застегнут на все пуговицы, неприступен, прекрасен, закрыт и величественен в ладно скроенных, мягко облегающих шерстяных костюмах, шелковых сорочках, при запонках и галстучной булавке. От шаблонного благовоспитанного юноши с лондонской Сэвил-Роу его отличают позолоченные волосы и яркий женский макияж, которым Теннант эпатировал баронетов и соблазнял британских поэтов.



Стивен Теннант в образе прекрасного пастушка.

Позирует в свободной блузе, шелковых кюлотах и чулках в стиле XVIII века, волосы слегка припудрены

pinterest.com

«Ярчайший» был воплощением уайльдианства – саркастичный, любивший афоризмы, в основном собственные, красиво изыскавшийся, утомленный и порочный, восхитительно молодой, но главное – никогда и ничего не делавший. И это не преувеличение. Теннант буквально ничего не делал. Статуэткой лежал на диване, наблюдая на безупречно белых стенах спальни представление театра теней, срежиссированное Сири Моэм, супругой писателя. Тихонько прогуливался по саду с воркующей стайкой жеманников и забавлялся с ними в маскарадах до чрезвычайности. Правда, кажется, еще он сочинял колонки для светского журнала и состоял в переписке со знатнейшими бонвиванами Британии и континента. Это единственное, что он позволял себе делать.

Когда наивные газетчики спрашивали о планах на весну или лето, «Ярчайший» манерно закатывал глаза и монотонно, в подражание поэтам, декламировал: «Мои планы на эту весну – стать самой красивой райской птицей». Иногда манерники-друзья брали его на автопрогулку. И тогда Теннант просил завязать ему глаза (указывая на кусочек припасенной драгоценной парчи), объясняя желание в типичном для себя стиле: «Вокруг так много красоты, что мое сердце не выдержит. Ах, скорее же, завяжите мне глаза». Следующая картина была достойна пера Ивлина Во – по сельской дороге, поднимая клубы пыли и ревом мотора пробуждая гейнсборовский «ландшафт от серебристого сна, в открытом кабриолете

Изотта-Фраскини» мчат четверо молодых тонких красавцев во фланелевых пиджаках. Громко споря с двигателем и друг с другом, трое описывают сельские красоты (и врут, конечно) вдохновенному четвертому, самому молодому и самому тонкому, с блестящей материей на глазах. Это продолжается, пока четвертый не скамандует: «Довольно». Так же громко, споря и хохоча, четверка выруливает обратно в Уилсфорд Мэнор, родовое имение Теннанта, в башню из слоновой кости.

Будь жив король эстетов, он, безусловно, оценил бы костюмы «Ярчайшего» – шелковые свободные блузы немного в стиле XVII века, двубортные пиджаки и широкие брюки, скроенные на матросский манер, сорочки с жабо, жилеты и тесные шелковые кюлоты. Но юноша мог ходить и запросто – в футбольных пуловерах и фланелевых брюках, но непременно с несколькими массивными серьгами в ушах, в жирном дамском макияже и с алым «луком Купидона» на губах. Он носил «локоны Марселя», ловко подвитые раскаленными щипцами, как завещал Марсель Грато, и покрывал их золотой краской или сбрызгивал сусальной пылью, от чего становился похожим на прекрасного принца из сказочных грез Оскара Уайльда. Впрочем, сейчас он легко сошел бы за модель Эдн Слимана. Современный рекламный юноша от Dior Homme – это верный снимок с «Ярчайшего» в исполнении талантливого Сесиля Битона.



Стивен Теннант (первый слева) и другие представители Bright Young Things в маскарадных костюмах во вкусе XVIII века
artblart.com

Мастер Ноэл

Его блистательная карьера началась с носка. Когда Ноэл был маленьким, мама Виолета посетила лондонское представление экзальтированной ясновидящей, которая предсказывала будущее человека по любой его вещи. Мама взяла с собой носок Ноэла и, терпеливо дождавшись своей очереди, передала вещунье. Та начала вдохновенно раскачиваться, потом закатила глаза и затряслась: «Я чувствую, я чувствую, это будет великий, очень великий человек. У него необычайная энергетика». Этих слов Виолете было достаточно, чтобы отдать сына в лондонскую танцевальную академию, откуда, по расчетам мамы, он должен был выйти без пяти минут звездой. Виолета часто, словно молитву, повторяла предсказание ясновидящей. Однако юноша оставался к ее словам равнодушен. Ноэл и так считал себя гением и давно уже разработал план восхитительного блицкрига, стремительного завоевания мирового шоу-бизнеса.



Ноэл Ковард

Конец 1920-х – начало 1930-х годов. *Фотоархив: bris.ac.uk*

Слава пришла к нему в 1924 году. Ноэл, тогда начинающий актер и драматург, автор нескольких пьес, ласково и спокойно принятых критиками, одетый со вкусом, но без шика, хороший парень, каких в Лондоне много, написал пьесу «Водоворот» и сыграл в ней главную роль. И критика, панибратски хлопавшая Коварда по плечу, дружески и с толикой высокомерия трепавшая по щеке, застыла в том самом немом широкогоротом удивлении, которое так хорошо удавалось художникам британского «Панча». Она безмолвствовала, пока публика, ветреная и гибкая, аплодировала «новому гению, новому Уайльду».

В «Водовороте» было много уайльдианства – лондонская high life в дородных дорогах интерьеров, длинные, отточенные монологи с блестящими колкими афоризмами, декаданс, опиум, дым сигарет и живописно умирающая красота. Но было много нового, что в конце 1920-х назовут «ноэлизмами» – лихо заверченная психологическая драма, слова, полные тайного смысла, откровенные диалоги с интимными подробностями и пороки, все виды пороков

современного общества: мать-нимфоманка, ее молодые любовники-жиголо, ищущие удовольствий и быстрых денег, сын-наркоман с neodолимым влечением к юношам. Блистательный скандал, ловко рассчитанный успех, затмивший литературные достоинства пьесы.

Не успела критика опомниться, как Ноэл представил две другие постановки, в которых также сыграл главные роли, – «Падшие ангелы» и «Сенная лихорадка». Обе про жизнь высшего света, далекую от христианских добродетелей, о продажной любви, алкоголизме, наркотиках и застенчивом, ловко замаскированном шуточками, обожании представителей собственного пола. В 1925 году Ковард написал мюзикл «On with the Dance» и представил его в Манчестере и Лондоне. В постановке, между прочим, участвовал Леонид Мясин. И это был колоссальный успех – Ноэла Коварда и продюсера мюзикла, Чарльза Кохрана. Заглавная песня «Бедная маленькая богатая девочка» стала главным хитом двадцатых, гимном флапперов, и бедных и богатых.



Ноэл Ковард и Гертруда Лоуренс в пьесе «Измученное сердце»
1930-е годы. *Фотоархив: bris.ac.uk*

Первый триумф драматург встретил как должное. Прошел испытание медными трубами без особых психологических проблем и нервных срывов. Но было другое испытание, посложнее, – фотовспышками. Они заставили перекроить гардероб. Если до «Водоворота» Ноэл обожал красиво одеваться, то после – научился одеваться с лондонским щегольством, с легкой вест-эндовской сумасшедшинкой. До 1924-го он щепетильно подбирал сорочку к костюму, пошетку – к галстуку, галстук – к пиджаку. За два триумфальных года понял наивную нелепость попыток и сделал правилом (ставшим законом целого поколения) надевать что-то, выбивавшееся из общей гаммы и дополнявшее ее одновременно.



Нозл Ковард и Гертруда Лоуренс в пьесе «Частные жизни»
1930 год. *theredlist.com*

Щегольская карьера Коварда тоже началась с носков – ярких, цветастых, нагло торчавших из-под классических брюк. Он сделал им отличную рекламу, и такими вскоре обзавелись экстравагантные модники Челси и Сохо.

Фотоувпышки преследовали его повсюду, и приходилось с маниакальной тщательностью подбирать костюм и аксессуары, не забывая шокировать папарацци, как этого требовали законы шоу-бизнеса. В 1924 году он совершил ошибку, о которой жалел, кажется, всю жизнь. Для обложки журнала «The Sketch» он решил позировать в шелковой пижаме, одной из тех, которые приобрел сразу после успеха «Водоворота», сделав их весьма популярными в артистических кругах. Уселся на кровати, взял в руку трубку «Эриксона» и непринужденно болтал, пока фотограф наводил объектив. И потом как-то забыл про эту сессию, доверился редактору. И с ужасом обнаружил свой снимок на обложке – на кровати, в пижаме, с телефонной трубкой у накрашенного лица, с шелками вместо глаз (Ковард неудачно моргнул, и это фото сочли лучшим). «Я был похож на китайского фокусника, любителя чувственных наслаждений, находящегося на последней стадии физической и моральной деградации» – так, почти научным языком, драматург отозвался о себе на снимке. Это была первая и, пожалуй, единственная его имиджевая ошибка.

Разносторонне одаренный драматург, «Мастер», как его теперь величали, ввел в моду пестрые шелковые халаты. В одном из них дебютировал в «Водовороте» и потом еще много раз появлялся, атласный и подпоясанный, на сцене и на вечеринках перед гостями. «Эти халаты такие забавные, в них так удобно играть. И эта их мягкость, этот свинг», – Ковард мягко переливал невидимый струящийся шелк из одной руки в другую.

Халат, с шалевым воротником, кушаком, широкими рукавами, он носил с бабочкой из того же материала, поверх белой сорочки для смокинга. Изнеженно-салонный облик дополняли длинный костяной мундштук (еще один «ноэлизм») и гляцевые дорожки на черных, жестко уложенных волосах.



Ноэл Ковард и Лилиана Брейтуэйт

1930-е годы. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США), номер: LC-DIG-ggbain-38534

Еще в начале двадцатых, съездив в рациональную спортивную Америку, Ноэл полюбил яркие водолазки из джерси. И носил их со светлыми фланелевыми брюками и теннисками, а также, в более формальных случаях, с классическими двубортными пиджаками, украшенными бутоньерками. Получалось демократично, но в британском стиле. «Из вечерних газет я узнал, что начал новую моду», – вспоминал Ковард. Отныне все, и денди, и мальчишки из хора, носили именно такие водолазки из джерси, иногда весьма смелых цветов.

Ковард никогда не перебарщивал с «ноэлизмами» и не злоупотреблял яркими штучками – помогали его развитое чувство вкуса и врожденный британский common sense. Он тихо любил сдержанные безукоризненные костюмы от Hawes&Curtis и других закройщиков с лондонской Сэвил-Роу, на раутах появлялся в классических смокингах и, в общем, почти не хулиганил и не эпатировал публику, как это делали его друзья, представители Bright Young Things.



Ноэл Ковард

1972 год. *en.wikipedia.org*

Один из главных «ноэлизмов» Коварда – произношение. Драматург выработал особый, весьма примечательный стиль речи – торопливый, немного в нос, мягкий, как будто слегка смазанный, с твердыми негрубыми «р». Слова «волшебный» и «дорогуша» (русский перевод не передает певучего очарования «marvelous» и «darling»), часто звучавшие в монологах и песенках Коварда, переключались в словарь модников, ими бросались прожженные эстеты, американские брокеры и даже школьники. «Я был группой “Битлз” своего времени», – говорил журналистам стареющий драматург, красиво затягивался сигареткой, скрывал насмешку в толстых складках губ. Иронизировал. Знал, что юмор – лучший комплимент уму. А Ковард был чертовски умным.

Певец джаза



Эл Джолсон

Конец 1920-х – начало 1930-х годов. *flickr.com*

Эла Джолсона любили не только за яркие номера и кинороли, но и за то, что он великолепно вписался в голливудский сценарий американской мечты, пройдя все испытания и став звездой. Он родился в Лифляндии, в семье ортодоксальных иудеев, нуждался, пережил унижения и страх погромов, эмигрировал вместе со своим многочисленным семейством в страну больших возможностей, которыми воспользовался вполне и превратился в «лучшего шоумена планеты», по версии американской прессы.



Эл Джолсон в роли Яши Рафаэльсона в фильме «Певец джаза»
1927 год. *Частная коллекция*



Эл Джолсон в фильме «Певец джаза»

1927 год. Частная коллекция



Рекламный плакат фильма «Певец джаза», 1927

reghardt. ca

А начинал, как многие прославившиеся, на улице – танцевал, пел, обезьянничал, собирая звонкие, но редкие аплодисменты в кепку. От отца, впрочем, получал звонкие и частые затрещины. Папа, суровый бородатый раввин и кантор, смыслом жизни своей и детей считал служение богу. Но бог был глух к его звучным драматичным молитвам – сыновья Харри и Эл изучали не Тору, а глянцево-журнальные грезилки о звездной бродвейской карьере. Случались скандалы, и чем больше настаивал отец, тем злее сыновья отстаивали свою мечту. И они не сдались – сначала из семьи ушел Харри, потом Эл. В 1890-е они вместе выступали в Нью-Йорке в театриках и цирках. Затем поссорились и расстались. Выступление Эла увидел продюсер Джейкоб Шуберт и в 1911 году пригласил выступать в нью-йоркском театре «Зимний Сад». Так началась карьера Эла Джолсона.

К началу 1920-х годов он был уже знаменитым бродвейским артистом, звездой мюзиклов «Робинзон Крузо» и «Синдбад», исполнителем душещипательных хитов «Swanee» и «My Mammy», в его честь антрепренер Шуберт назвал свой новый театр у Центрального парка. Все это обеспечило Джолсону почетное место в академических энциклопедиях по киноискусству. Место в моде ему обеспечили необычный грим и роль в триумфальном «Певце джаза».

Идея выкрасить лицо в черный цвет пришла Джолсону в 1904 году. Есть мнение, что этим он как бы сделал реверанс в сторону старого комедианта Джеймса Дудли. Выпудрившись порошком из жженой пробки, он, сам того не ожидая, изменился – стал наглее, ехиднее, пластичнее, смелее. Стал другим. Не случайно потом он изобрел свое alter ego – чернокожего хитреца Гаса, слугу-негра, который ловко водил за нос белолицых господ под одобрительный хохот бродвейской публики, идеально-безупречно белолицей. В таком амплуа со сцены лучших американских театров Джолсон пропагандировал гарлемскую культуру, язык, поэзию, джаз и блюз. Хотя в его слишком хорошо поставленном голосе не было того сугубо негритянского расслабленного аппетитного драйва, густоты, влажной чувственности. «Я – чернолицый с голосом Гранд-опера», – шутил о себе Джолсон. Выступая в таком гриме, исполняя такую музыку, он приобщил нью-йоркских снобов к негритянской культуре, пропуская ее через спасительный европейский фильтр, через себя. Он научил многих молодых белолицых музыкантов красить лица и расцвечивать выступления гарлемскими нотками.

В 1927 году Эл Джолсон сыграл главную роль в фильме «Певец джаза». Его автор, именитый режиссер Алан Кросланд (снявший, между прочим, кинофильм «Флаппер», еще один бесспорный хит двадцатых), сделал ставку на новые технологии и не прогадал. В своей ленте впервые в истории кинематографа он использовал озвученные синхронные реплики, потому «Певца джаза» называют первым полнозвучным фильмом. Главный его герой – одаренный малый, Яша Рабинович, обожающий музыку, танцы, девушек и Бродвей, бегающий в театры, небезуспешно пробует выступать в ресторанах и «спикизи». Но его отец, строгий хазан, против такого недостойного поведения, ибо считает, что мальчик должен стать примерным раввином. Мальчик убегает из семьи, а возвращается много лет спустя известным на всю Америку джазовым исполнителем.

«Певец джаза» – фильм революционный. Он не только про извечный избитый конфликт отцов и детей, он про интеграцию национальных меньшинств, иудеев и африканцев, в американскую культуру. Канторы красиво выводят плаксивые ноты в синагоге, а на сцене Бродвея им подражают их блудные сыновья, и зал сопереживает, зал рыдает. Африканцы в смокингах и смешных моноклях виляют бедрами, экстаично трясутся в припадках священного танца, подражая своим предкам-шаманам. И вместе с ними в первых рядах колышутся волны дородных женских тел, и грузно перекатываются драгоценные сотуары, увесистые капли пота, а девки на галерке визжат, и плещут, и шлют шоколадным танцорам воздушные поцелуи.

Главный герой фильма, выходец из иудейской семьи, красит лицо сажей и убедительно изображает на сцене негритянского певца. Это не только часть биографии Джолсона, скопированная в сценарий, это прекрасная метафора всей джазовой культуры, созданной и сыгранной эмигрантами, с легкостью талантливых артистов менявшими расписные национальные маски.

Аль Капоне



Мафиози Альфонс (Аль) Капоне

Около 1930 года. *flickr.com*

По всем писаным уголовным и неписаным человеческим законам Альфонс Капоне был плохим парнем. Очень плохим. Подделывал и продавал спиртное, владел сетью подпольных баров «спикизи», занимался сутенерством, соблазнял полицию щедрыми взятками, безжалостно истреблял конкурентов, устраивая им эффектные кровавые бани, держал в страхе честных бизнесменов, а некоторых недовольных отправлял к праотцам, стоял у истоков чикагской мафии и американской организованной преступности. Но моде на это наплевать. Моде претят возвышенные гуманистические категории. Ее интересуют персонажи. Аль Капоне был ярким персонажем, колоритным, страшным, страшно привлекательным, со своим особым элегантным стилем, который позже назовут «гангстерским».





Аль Капоне. Полицейская фотография 1931 год.

Библиотека Конгресса (Вашингтон, США), номер: LC-USZ62-123223

Грузный, с плюхающим животом и ногами-тумбами, с детским пухлым лицом и жирными алыми губами, будто вымазанными томатным соусом спагетти, Аль Капоне не умещался в модные силуэты. Он начертил свой собственный – не слишком широкие с мягким покатом плечи, полукруглый абрис костюма, коконом облегавший дородное тело, прямые широковатые брюки и тяжелые Оксфорды с фетровыми гетрами. Капоне, делец и преступник, любил комфорт. Ничто не должно было мешать, когда он, уютно закинув ногу и раскуривая сигару, обсуждал дела с партнерами и когда в сыром тусклом подвале, одетый в безупречный костюм и широкое драповое пальто, методично, один за другим, срезал пальцы приговоренным конкурентам. «Гангстерский» стиль – прежде всего комфорт. Аль Капоне научил своих псов и своих восприимчивых, «волков» с Уолл-стрит, одеваться максимально удобно. Современный деловой стиль многим обязан чикагскому мафиози.



Аль Капоне в мягком драповом пальто и шляпе, получившей название «борсалино»

Фототипия

Капоне умел носить костюмы. И умел объяснить закройщикам, сдержанно, без агрессии, что он от них хотел. И закройщики, все до одного короли мужской моды, американцы Brooks Brothers и десяток уважаемых неаполитанских стариков, шили ему шикарные шерстяные тройки в тонкую полоску – брюки, жилеты, непременно тесноватые, с атласной спинкой, и двубортные пиджаки с широкими лацканами и пошкетом, который Аль непременно украшал пестрым шелковым язычком. С такими костюмами носил галстуки, широкополые фетровые шляпы-«федоры» (предпочитал заказывать их у Borsalino), а также драповые двубортные пальто нараспашку, в том числе и светло-коричневые «поло», моду на которые Капоне нечаянно начал.

И были, конечно, аксессуары, сотни дивных драгоценностей – запонки и бриллиантовые перстни, галстучные зажимы и булавки и знаменитые сигарные гильотинки.

Впрочем, его главный деловой аксессуар, визитная карточка, был подчеркнуто лаконичным и ничего не говорил о вкусах и делах своего хозяина. С скромная надпись гласила: «Альфонс Габриэл Капоне, купля-продажа подержанной мебели».

Глава 2

Модернистки, «мальчишки», флапперы

После войны дышалось особенно легко.

Хотелось развлекаться. Танцевать, выпивать, шалить, ни о чем не думать. Хотелось позировать и вставать в позу, нарушать правила, возмущать моралистов.



Известная американская теннисистка Хелен Уиллс позирует в элегантной шляпке «клош»

Нью-Йорк, 1928 год.

Архив О. А. Хорошиловой

Черное, к примеру, называть белым. Черный джазовый Гарлем превратили в центр модной тусовки.

Съезжались туда в шикарных «турбо», шелестели шелковыми комплиментами, подмигивали бижутерией, гоготали жирными мехами. И, приняв дозу «нигро мьюзик», мчались на Пятую авеню или в Гринвич, в «Криллон» и «Кафе де Пари», в сумасшедшие клубы на крышах отелей под звонким зеркальным поднебесьем, и там купались в пене шампанского, аплодировали фейерверкам, трясли жемчужной бахромой бедер и атласными локонами дорогой укладки, обжимались с наполированными чернокожими, курили, глотали коктейли, разбрасывали себя на танцполе, растворялись в музыке. И ночь становилась днем.



Во время Первой мировой войны многие женщины встали за станки.

Эта барышня в простом рабочем халате трудится на оружейном заводе 1916–1917 годы.

Архив О. А. Хорошиловой

Годы перестали быть цифрами в личном деле. Они стали проклятием времени. Все хотели быть молодыми. «Всем сделалось от роду двадцать шесть. Для тогдашней эпохи и места это был самый правильный возраст», – писала Гертруда Стайн. Двадцать шесть – уже не юность, но еще не молодость. Девственная красавица, граничащая с откровенной сексуальностью, протест – с вульгарностью.

Тогда все было на грани. Девушки гениально перевоплощались в мальчиков, оксфордские юноши, те самые, «яркие молодые штучки», примеряли французские платья с фижмами и седые парики сумасшедших марвейез. Люди двадцатых были половинчатыми. Легко меняли пол. Играли на грани. Пограничье было их местом жительства. «Яркие молодые штучки», «гарсонки» и флапперы, вся эта шумливая дурашливая золотая молодежь кривлялась и дергалась меж вонючих окопов и колючей проволоки, зажатая стальными торсами сверхчеловеков – героев Вердена и героев блицкрига. Серебристый шлейф конфетти обозначил границу между Первой Великой и Второй мировыми. Мир длился всего двадцать лет. И за эти двадцать лет сформировалась новая женщина и новая красота.

Модернистки

Великая война в каком-то очень негуманном смысле была творцом. Одаренным и безумным. Она отнимала – не только лишнее, но и то, что в мирном, буржуазном обществе считали признаками красоты. Она отнимала, и калечила, и создавала невероятные по своей апокалипсической эстетике картины. Оскопленные башни замученных готических соборов в запекшейся бурой магме пожарищ. Немая от ужаса, седая от пепла «ничейная земля», черные остовы жилищ, лунные кратеры гигантских воронок, пустые глазницы войны. Застывшие в позе атаки, в атаке сраженные солдаты с окоченевшим оскалом на восковых лицах и мягко колышущимися волосами, страшными признаками недавно ушедшей жизни.

Война создавала нового человека, отнимая у него данное природой, отпарывала руки, выкорчевывала суставы, крошила кости, разносила черепные коробки, вырывала глаза, взрешала животы, выворачивала совершенное творение Всевышнего наизнанку.



**Девушка, пользуясь тем, что мужчины на фронте, безбоязненно курит папиросу
1916–1917 годы.**

Архив О. А. Хорошиловой

С войны редко приходили. Счастливики с войны ковыляли и прихрамывали, менее везучие волочили то, что осталось от ног: осторожно костыляли, слепо ерзали тростями по брусчатке, надсадно скрипели в колясках, громыхали на кое-как сбитых низеньких тележках. Истерзанные, разбитые, совершенно безумные.

Таковыми с войны возвращались мужчины.

С женщинами война расправилась столь же грубо – лишила их мирной привилегии: легкомысленности. Дамы перестали носить переливающиеся стеклярусом туники, глупые кушачки и рюши, баснословные шляпы с молочными каскадами перьев. Они запретили себе строить дурочку и надувать щечки, кривляться и привередничать, носить грузный макияж и драгоценности. Они стали жесткими, расчетливыми, сухими, легкими – превратились в «femme moderne», в модернисток.

Война усилила *ratio*, ограничила рацион. Дамы резко сбросили вес. Война отобрала свободное время – женщины остригли волосы, на уход за которыми тратили когда-то часы, встали у заводских станков, сели на мотоциклы вспомогательных армейских частей, чинили авто, возили уголь, тушили пожары, обилечивали пассажиров и в трамвайной сутолоке молодежки давали мужчинам сдачу в обоих смыслах.



Военные вещи, в том числе френчи, гетры и обмотки, стали элементами женского костюма. На этом снимке часть девушек позируют в военных галифе с крагами, одна – в британском офицерском кителе

Линкольн (Великобритания). 1918–1919 годы. *Архив О. А. Хорошиловой*



Элегантные молодые люди в форме были весьма популярными образами военной эпохи

Открытка, 1917–1918 годы. *Архив О. А. Хорошиловой*



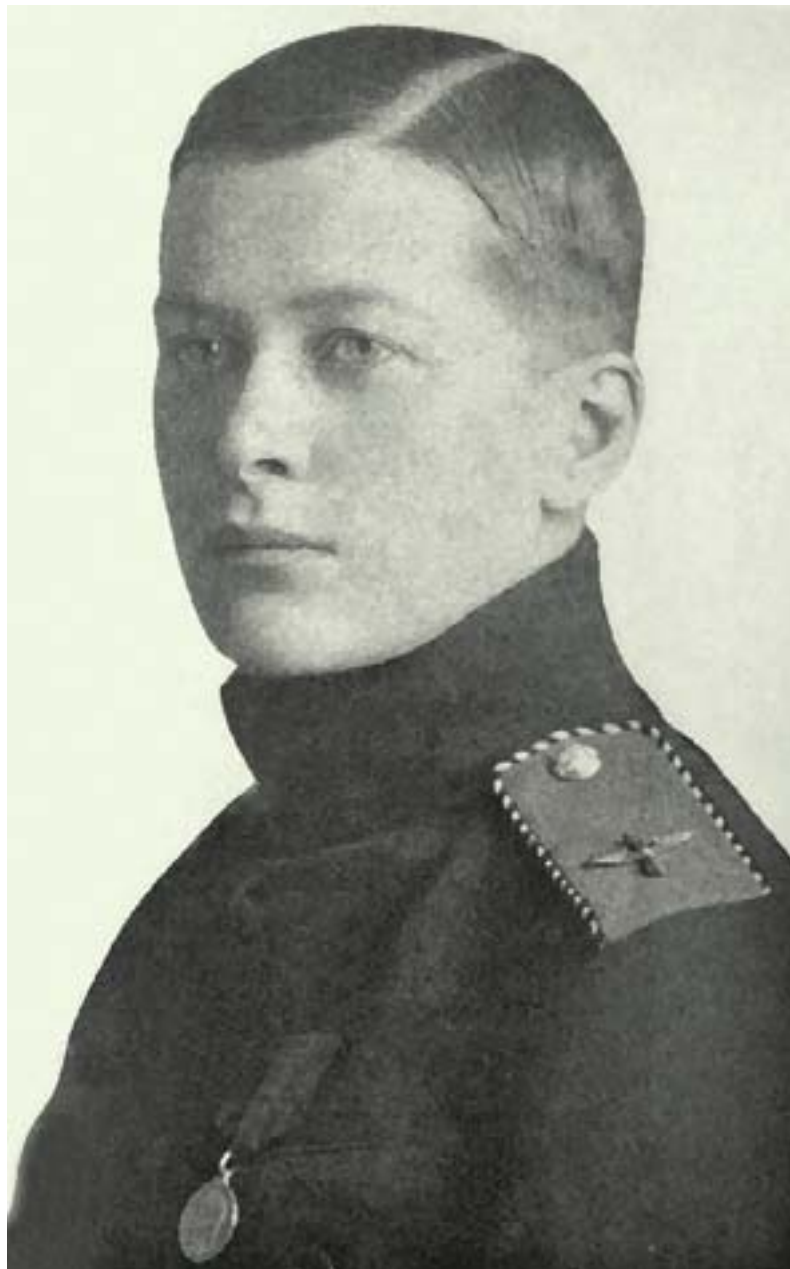
В России во время Первой мировой войны тоже были дамы, носившие солдатскую и офицерскую форму. Одна из них – Мария Леонтьевна Бочкарёва, основательница 1-го женского батальона смерти

Фототипия с факсимиле, 1918. Архив О. А. Хорошиловой



Карикатура, высмеивающая женщин, эмансипированных войной. Все они курят, а некоторые одеты в мужские полувоенные френчи

Журнал Vogue (London), 1918. *Архив О. А. Хорошиловой*



Вольноопределяющаяся Мария Станиславовна Борх (псевдоним – Владимир Борх), участница Первой мировой и Гражданской войн, кавалер Георгиевской медали 4-й степени. Одна из тех, кто своей внешностью предвосхитил стиль *garçonne* 1920-х годов

Фототипия, 1919. *Архив О. А. Хорошиловой*

Зеркала считали старомодными, красились редко. Курили много, заправски, глубоко затягиваясь, а потом молодецки прибивали окурки в асфальт носком кованого ботинка. Ночей не боялись. Одевшись фривольно, летели на острый призывный свет кафешантанов и кабаков. Там их встречали пышнотелые дамы в жирных свалявшихся мехах, золотых перстнях на красных пальцах и, облизывая маслястыми растушеванными глазами, препровождали истощенных тружениц тыла в стальные требовательные объятия незнакомцев. И порок, умноженный зеркалами, бережливо скрывал плотный бархат сигаретного дыма.

Так забывали о мужьях и войне.



Сабиха Гёкчен, первая турецкая женщина-летчик, любила военные вещи и носила брючные костюмы

Раскрашенная фотография начала 1930-х годов. *flickr.com*



Мэри Аллен, начальник лондонской Женской вспомогательной полицейской службы. Она предпочитала военные вещи и разбиралась в тонкостях офицерского шика

Фототипия, середина 1920-х годов. *Архив О. А. Хорошиловой*

Дамы находили своеобразную прелесть в грубых френчах и шинелях, не могли расстаться с удобными бриджами-галифе и эффектными кожаными крагами. Иногда, чтобы развеяться, устраивали костюмированные вечеринки, на которые являлись мужчинами – в брюках, кепках, мешковатых пиджаках. Шутили, конечно. И этими шутками приближали время перемен – эпоху смокингов и твидовых троек. Обрюченные берлинские фрау, эмансипированные американские спортсменки, стамбульские таксистки, освобожденные Ататюрком, – все они родом из военной травести.

Модернистки полюбили униформу и тяжело маршировали вдоль пустозвонких улиц. В Англии в начале войны была создана организация «Полиция женщин волонтеров», позже переименованная в «Женскую полицейскую службу». Все ее чины носили настоящую форму: синие мундиры, шинели, фуражки, черные кожанные сапоги, и своей британской офицерской холеностью эпатировали мирных жителей. Женщин в униформе часто путали с мужчинами. Эти конфузы стали темами карикатур. В «Панче», к примеру, опубликовали рисунок – молодые офицеры обсуждают парочку в форменных костюмах, стоящую поодаль. «Слушай, а кто этот хромающий офицер рядом с твоей сестрой?» – «Это моя вторая сестра».



Поэтесса и светская львица Нэтели Клиффорд Барни

1890-е годы. Библиотека Конгресса (Вашингтон, США), номер: LC-USZ62-77334

Война серьезно покалечила дам. Она лишила их пола. Худые, бледные, безгрудые, коротковолосые и огрубевшие, они бесспорно возглавили бы список жертв Первой мировой, если бы не их независимость патологического характера. За пять лет дамы научились обходиться без мужчин. Они работали ради себя, одевались ради себя и отпустили на волю те прихоти, которые осуждало чопорное довоенное общество. Женщины находили женщин и счастливо жили, забыв о мужчинах. И когда те возвращались с фронта, они не узнавали своих подруг. Их встречали не любовницы, но «камерады», товарищи по оружию, и сдержанно протягивали в приветствии натруженные шершавые руки. «Без груди, без бедер, курят, работают, ругаются и дерутся, как мальчишки», – возмущался современник. «Это *femme modern*, это главное творение Великой войны!» – объясняли журналы.

Но время лечит. Возможно, и эта рана зарубцевалась бы. И модернистки стали бы довоенными дамами с повадками изнеженных самок. Но вмешались светские обстоятельства и мода. Светские обстоятельства – это опасные и потому столь притягательные клубы, о которых после войны громко шептала лондонская пресса, курлыкали в Латинском квартале

и которые навязчиво рекламировали берлинские клубные буклеты. Мода на мальчиковый образ сделала эти затхлые салоны доступными, а их обитательницы, известные интеллектуалки, оказали ему светскую поддержку. «Мальчишки» проникли в литературу, театр, живопись. Вскоре ими заинтересовались в Бабельсберге, Голливуде и мире Высокой моды, увлекавшемся опасной экзотикой. И модернистки стали частью шумного общества флапперов.

Дамы в моноклях

Перед смертью Оскар Уайльд в полубреде умолял привезти ему *poison de Paris*, парижского яду. Король эстетизма знал о нем все. *Poison de Paris* – тот особый вид свободы и раскованности Левого берега, который за дорого, порой ценой чьего-то вдохновения или жизни, предлагали местные интеллектуалы заезжим любителям опасных наслаждений. *Poison de Paris* был гремучей смесью самых высоких философских материй и самых низменных плотских пороков. И трудно было решить, что же из них слаще.

Парижским ядом торговали в Латинском квартале, в сумрачных салонах и закрытых клубах, где бесполое тень свободно входила в духовный и физический контакт, подменяя любовь эффектным маскарадом, травестией высоких чувств. Любить здесь было не модно, но было модно желать.

Об Оскаре Уайльде, травестии и сотне пороков часто поминали в салоне Нэтели Барни, на рю Жакоб. Его завсегда, торговцы парижским ядом, бледные дамы в смокингах и крахмальных воротничках, мужественные и бесстыже безмужние, непринужденно говорили о новых женщинах, военных ранах, о *ЮНbixgarçonnes*, которым посвящали себя и свои тихие таланты. В салоне Барни осмыслили произошедшие перемены, сделали новому женскому идеалу красоты рекламу в среде европейских интеллектуалов. И тем возвели собственную маргинальность в культ.

Нэтели Клиффорд Барни, богатая американка и поэтесса, была известна своими произведениями гораздо меньше, чем интимными похождениями. Впоследствии она признавалась друзьям: «Я не хотела создавать искусство, я хотела превратить собственную жизнь в произведение искусства». И это ей вполне удалось.

На грани веков она открыла салон в парижском предместье Нейи-сюр-Сен, который сразу же стал центром притяжения творческой богемы и ненасытных софисток. Здесь читал свои стихи Кокто, кружилась в экстазе Мата Хари, миниатюрная Колетт и круглый оптимист Поль Пуаре разыгрывали сценки из «Бродяги». Лиана де Пужи, баронесса Клермон-Тоннер, графиня де Ноай танцевали обнаженными, и пухлый десятилетний амур, подвешенный к люстре, разбрасывал красные лепестки роз под чувственные стоны контрактенора. «Прекратите это безобразие!» – требовал возмущенный рантье. Он пригрозил полицией. Музы разлетелись испуганными мотыльками. Барни пришлось покинуть Нейи, но уже через несколько месяцев, в апреле 1909 года, она с радостью сообщала подругам: «Я искала и, наконец, нашла жилище между двором и садом, там я стану весталкой маленького Храма дружбы». Ее новый салон на рю Жакоб, 20, просуществовал с 1909 по 1968 год.



Дом № 20 на улице Жакоб.

Здесь с 1909 по 1968 год Нэтели Барни принимала гостей в своем литературном салоне

2014 год. *Фотография О. А. Хорошиловой*

Здесь было всегда сумрачно. Темные портьеры, темная разностильная антикварная мебель, оттоманские кушетки и ковры, тусклые обои с мерцающими восточными орнаментами и сотни случайных предметов, от хумидоров до надкушенной плитки шоколада, в небрежном художественном беспорядке, повсюду в комнатах. Пахло турецкими сигаретами, интеллектуальной пылью, подгнившими фруктами и сладко надушенной старостью. Вечером, когда собирались гости, хозяйка опускала портьеры, зажигала свечи, ставила опиумные лампы, зеленоватый тягучий дым которых мерно восходил к расписному потолку, змеисто извиваясь, играя удушливыми кольцами в такт шипящих стихов увядавших софисток. Медленно, волнуясь и дрожа, они читали о вздохах таинственных, девах воинственных, страсти и что-то там про лепестки и розы. Словом, про запретную любовь. К ней на рю Жакоб, 20, относились трепетно, считая даром не бога, но богов. И потому иногда шли в Храм дружбы, небольшой аккуратный неоклассический дом с фронтоном и четырьмя ионическими колоннами (его Барни тоже арендовала), и возносили там хвалу небесной любви совсем в стиле греческих жриц. Но там же по соседству, в расхристанном и наглом Латинском квартале о ней ревели другие, бульварные песни, и мяли друг друга в стальных объятьях короткостриженные особы, работницы доков, лавок, парижских издательств. Сафизм уже был достоянием уличной культуры, музыки и полицейских хроник. Но об этом Нэтели Барни ничего не хотела знать. Она ревниво оберегала свою башню из слоновой кости и ее бесплотных и бесполох обитательниц.

Двадцатые были осенью Барни. Далеко то время, когда она, с распущенными волосами, распущенно позировала в мужской сорочке, банте и кюлотах, по-кошачьи развалившись на плюшевой кушетке. Когда она, в ампирных драпировках, рисовой пудре и прическе «Ниппон», обжималась с поэтессой Рене Вивьен для студийного фото, а безымянный автор сни-

мал ее на «кодак» в парке, прекрасно обнаженную, тонкую, сквозящую солнцем и утренним золотом свежего осеннего парка.

В 1926 году Барни исполнилось пятьдесят. Она остригла пегие волосы, почти не носила макияжа и не мучила брови, позволив им вольно и кустисто расти. Впрочем, они добавляли ей привлекательности. Снобизм и привычка говорить через губу легли легкими презрительными морщинами в уголки рта. Возраст заставил скрывать шею и носить сорочки с высоким стоячим воротничком, а либеральные двадцатые позволили открыто заигрывать с мужским стилем, время от времени щеголять слишком правильными костюмами и моноклем на широкой репсовой ленте. Во всем же остальном Барни оставалась самой собой – Амазонкой с отличной фигурой, прямой и упрямой спиной превосходного наездника, лучистыми глазами умной соблазнительницы и вытянутым, немного британским лицом высокомерной викторианки.

Барни была викторианкой. Это выдавали ее слишком плавные движения, размеренность речи, сдержанность безупречно составленных фраз, даже если они касались самых интимных подробностей ее общения с юными любовниками. А их было немало.

Под стать Амазонке были завсегдатаи ее салона – дамы за сорок, леди породистые и леди-полукровки, обладательницы того особого качества, которое англичане именуют «breed» – нечто среднее между безупречной лошадиной красотой и аристократической статью. И все они были чистыми викторианками, высокими, полуживыми, монументальными. Такими их увидела рыжая подвижная Колетт, выглядевшая среди них сомнительной лотрековской клоунессой. Но миссис Барни великодушно открыла ей двери салона, открыв ей ссохшиеся створки собственного сердца.

Эти дамы за сорок носили темные мужеподобные костюмы, вестоны, сюртуки или смокинги, сорочки с жестко накрахмаленными слишком высокими воротниками, отлично скроенные брюки в тонкую полоску или менее опасные на парижских улицах кюлоты. В глазах некоторых поблескивали монокли, символы сексуального раскрепощения и крепкой солидарности с мужчинами. Седые волосы многих были коротко острижены и подбриты на затылке, лица бледны и аскетичны. Они казались тусклыми портретами круга Энгра, по ошибке вынесенными на свет божий из запасников Лувра. Такой облик и стиль, необычный для видавшего разные виды Парижа, иногда привлекал внимание полиции – французские законы с наполеоновских времен запрещали дамам носить брюки, и в двадцатые их никто не отменял. Потому на вечера к Барни приходили (вернее, шмыгали тенями по боковым улицам) в длинных черных мантиях, скрывая под ними презрение к местным законам и стеснительную любовь к собственному полу. Эти благородные байронические тени приводили с собой подружек, иногда настоящих парижских флапперов – живых, объемных, шумных, непоседливых, раскрывавших глазки и надувавших губки совсем как Луиза Брукс и Клара Боу. К ним картинные тени проявляли влажную, почти материнскую заботу, смакуя их терпеливую и отнюдь не бескорыстную благодарность как предсмертный глоток свежего воздуха.

Викторианская благородная красота тихо умирала вместе с салоном Барни. И чтобы сделать этот процесс невидимым и безболезненным, Амазонка приглашала завсегдатаев с того, то есть мирского, света. Сюда, на рю Жакоб, 20, в уютные старинные апартаменты со скрипучими половицами (танцевать не разрешали из-за риска обрушения перекрытий) приходили лучшие из «потерянных». Жан Кокто, вихрастый, в бархате, с женскими ужимками, вслух наслаждался собственными виршами, считая их гениальными. Эзра Паунд и Барни в два голоса исполняли написанные совместно стихи, много смеялись. Похожий на гигантскую моль Поль Валери зачитывал кое-что из новой прозы, плохо скрывая академическую высокомерность. Марсель Пруст ничего не читал. Придя к Барни за полночь, тихий, прозрачный, выпудренный до смертельной бледности, он несколько часов подряд нашепты-

вал последние светские сплетни, много ломался и посмеивался сухим кашлем в костлявый кулачок.



Гертруда Стайн и Элис Б. Токлас часто навещали к Нэтели Барни на улице Жакоб

Пресс-фото, 1920—1930-е годы, *pinterest.com*

На рю Жакоб бывали Сомерсет Моэм, Скотт Фицджеральд, Андре Жид, Луис Арагон, Тамара Лемпицка, Мари Лорансен, Джанет Фланнер, Сильвия Бич. Несколько раз здесь тепло принимали Джеймса Джойса. В салон навещали Гертруда Стайн и Элис Б. Токлас, гора Сезанна и птичка Пикассо. Стайн, уютно по-хозяйски развалившись на диване, много говорила, много слушала и молодецки гоготала над стеснительно оброненной пошлой шуткой, такой редкой в этом пристанище весталок. Она единственная, кому Амазонка разрешала столь неприлично громкую реакцию.



Писатель, светский хроникер Джанет Флайнер. Дама отличалась любовью к экстравагантностям

Конец 1920-х – начало 1930-х годов.

Библиотека Конгресса (Вашингтон, США), номер: LC-DIG-ppmsca-23769

О салоне Барни знала и, возможно, его посещала поэт Вита Секвилл-Уэст, автор незатейливых стихов и фантастических по дерзости любовных треугольников. Она гениально отбила Виолетту Трефузис у ее сконфуженного супруга, а в конце двадцатых закрутила интригу с замужней Вирджинией Вулф, результатом чего стал роман «Орландо», посвященный Вите. Подобно либертинкам Левого берега, Секвилл-Уэст разбавляла женственный гардероб мужскими вещами. Вулф запомнила ее, высокую и острую, в широкополом сомбреро, твидовом Норфолке, галифе и высоких кожаных гетрах, тесно облежавших ее длинные стройные ноги. Этому стилю поэт оставалась верной до своей смерти.



Уильям Странг. Портрет Виты Секвилл-Уэст, 1918

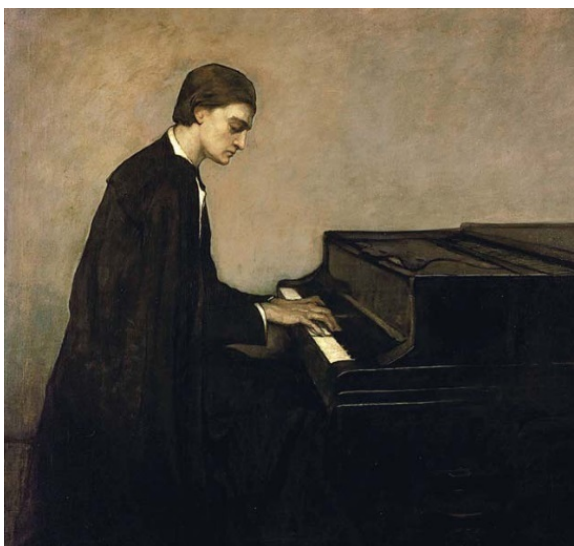
Музей Келвингроув (Глазго)



Вирджиния Вулф, автор романа «Орландо», посвященного Вите Секвилл-Уэст 1928 год.

Библиотека Конгресса (Вашингтон, США), номер: LC-USZ62-111438

Салон Барни с ее опыленными тенями и редкими вспышками гениальной литературы преодолел границы маргинальной культуры благодаря визуальной рекламе, автором которой была Ромен Брукс. Она присутствовала на вечерах номинально, этикета ради, из-за Нэтели Барни, с которой тщетно пыталась создать нечто вроде семьи. Брукс забивалась в какой-нибудь плюшевый дальний угол и оттуда нацеливала на гостей две пугающе светящиеся вампирические точки, которые в быту называли глазами. Ими она, по выражению Робераде Монтескью, «похищала человеческие души». Вполне возможно.



Ромен Брукс. Рената Боргатти за фортепиано

1920 год. Смитсоновский музей американского искусства (Вашингтон)

Брукс выбирала для своих портретов самых странных, эксцентричных и тем притягательных персонажей. В 1920 году для нее позировала пианистка Рената Боргатти, диковин-

ный цветок салона Барни. Это был совершеннейший андрогин, высокий, статный, басовитый, с развитыми мужскими плечами, большими, но по-женски гибкими руками, с копной черных рассыпчатых волос. Боргатти нравилось, когда ее сравнивали с Листом.



Ромен Брукс. Автопортрет 1914 год.

Смитсоновский музей американского искусства (Вашингтон)

Ей нравились мужские костюмы. Она носила белые сорочки, черные сюртуки и галстуки, брюки и шелковые манти в стиле XIX века. И еще монокль.

Брукс была без ума от Боргатти. И чувства свои передала на портрете в своеобразной манере – превратила пианистку в готическую летучую мышь, запустившую когти в черно-белую податливую плоть рояля.



Ромен Брукс.

Автопортрет (в амазонке)

1923 год. *Смитсоновский музей американского искусства (Вашингтон)*

В 1923 году был написан «Автопортрет». Ромен изобразила себя в амазонке, сделав легкий реверанс в сторону Барни. Костюм слишком мужской – сорочка со свободным «байроническим» воротником, черный сюртук строго по фигуре без признаков груди (впрочем, тогда грудь стремительно покидала женскую моду), серые лайковые перчатки с отворотами, черный затянутый атласом цилиндр с вуалеткой, яркая красная точка в петлице – лента ордена Почетного легиона, полученного в 1920 году. И две mesmerические точки глаз в тени цилиндра. Демонический автопортрет. Формула андро-гинности. Икона стиля Левого берега, которую начали копировать многие дамы в моноклях.



Ромен Брукс. Питер (молодая англичанка)

1923–1924 годы. Фототипия 1940–1950-х гг. с оригинального портрета, хранящегося в Смитсоновском музее американского искусства (Вашингтон)

Потом был Питер. Или Пит. Так ее звали близкие друзья. Свое официальное имя Ханна Глюкштайн ненавидела. Фамилию сократила до музыкального «Глюк» и так подписывала работы. Она была известным художником, талантливым, декоративным. Вкусно, в деликатных полутонах описала дивную стерильно геометрическую эпоху британского ар-деко. И одновременно писала портретики, трогательные, с особым, генетическим, мелодичным надрывом. Она понравилась Брукс и близко сошлась с гостеприимной Барни. Питер носила исключительно мужские костюмы, слишком хорошо сшитые, с таким женским щегольством. Обожала широкополые шляпы и макферлейны, норфолки и кожаные гетры. Много курила и стриглась коротко – на итонский манер. Ее неизбежно путали с юношей. И это ей льстило. Но в интерпретации Брукс Питер получилась утонченно женственной в мужской одежде не по размеру, хрупкая фигурка, тонкая шея, ахматовский профиль. «Tres garçonne», – был общий вердикт. Да, это был очень «гарсонистый» образ, который вошел в моду всего через несколько лет. А через пол века портрет «Питер, молодая англичанка» стал элегантной визитной карточкой двадцатых.



Писатель Маргерит Редклиф Холл («Джон»)

Фототипия. Конец 1920-х – начало 1930-х годов.

Архив О. А. Хорошиловой

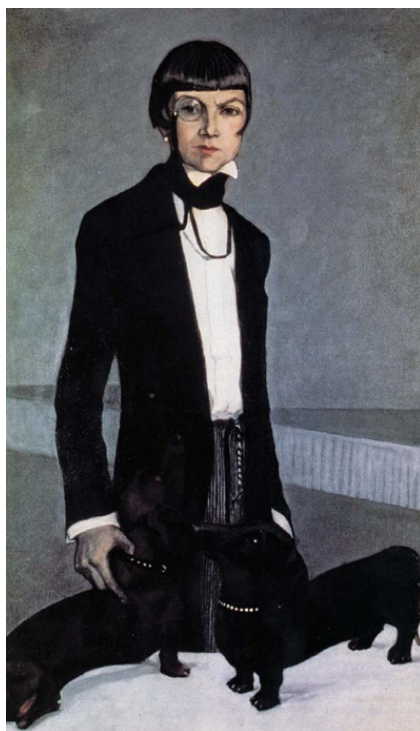
Пожалуй, самым странным цветком в этой дикой салонной оранжерее был Джон. Вернее, Маргерит Редклиф Холл, английская писательница с яркими способностями, не переросшими в талант. Это был, в общем-то, несчастный человек, не сумевший примирить пол внешний, женский, с полом внутренним, абсолютно мужским. Джон одевалась с эдвардианским шиком фешенебельной Сэвил-Роу – белоснежные сорочки с накрахмаленной грудью, безупречные галстуки и шейные платки, вестоны, сюртуки, муаровые смокинги, брюки, иногда юбки. Она носила старинные перстни и монокль на шелковой ленте.



Редклиф Холл эпатировала чопорных британцев своими мужскими костюмами и чрезвычайно короткой «итонской» стрижкой

Фототипия. 1935 год. Архив *О. А. Хорошиловой*

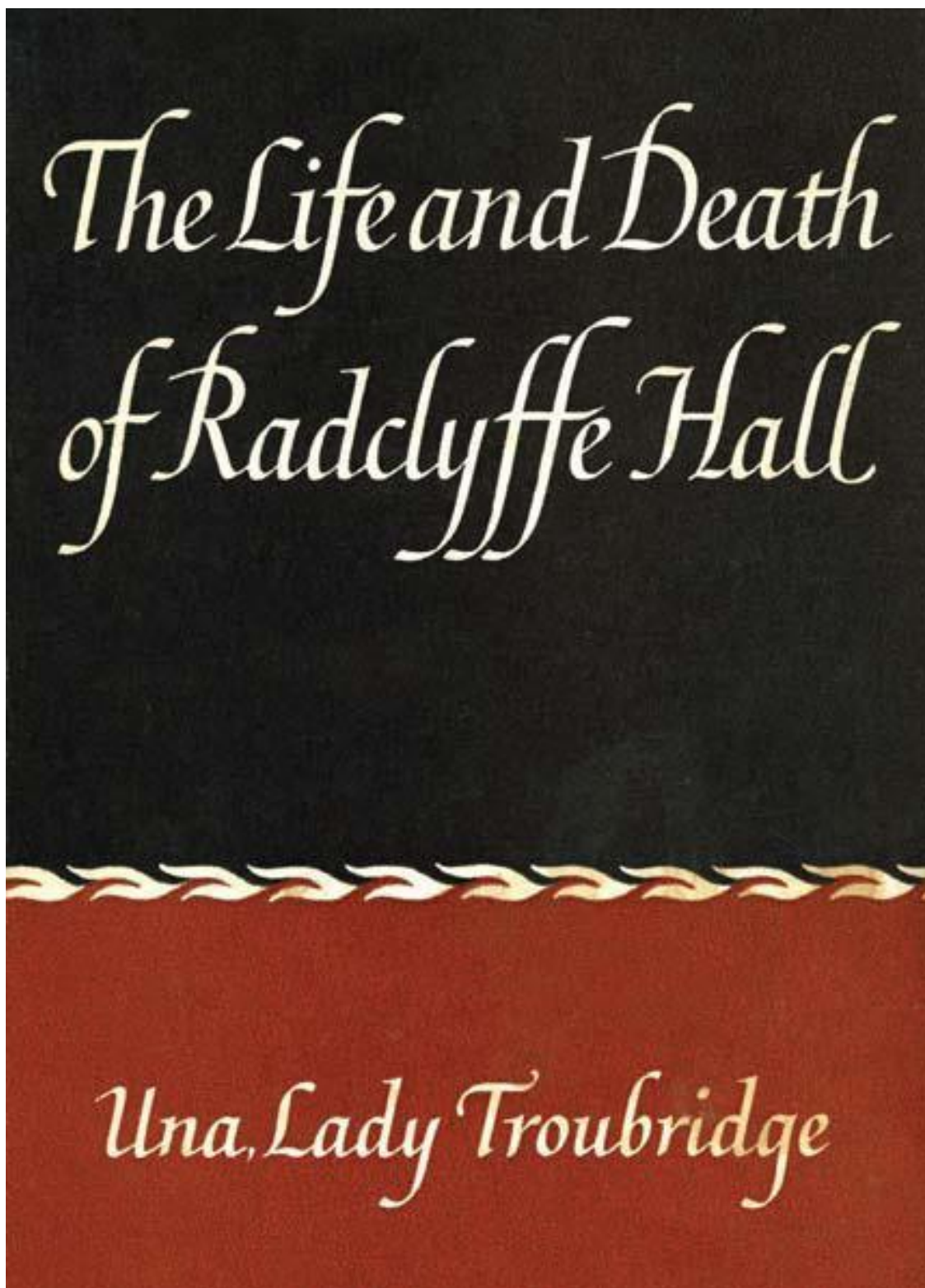
В салоне Барни ее бесстыже осматривали с ног до головы, поблескивая лорнетками и колкой иронией глаз. Джон мужественно терпела, как делала это всегда. Печальный андрогин, пугающе откровенный, без театральной пудры и ужимок, смущал даже прожженных подруг Барни. Ее исповедальный роман «Колодец одиночества» сочли в салоне слишком честным и потому надуманным. И молча, по-английски, Джона отлучили. Но Брукс продолжала поддерживать связь, не с Редклиф Холл, которую не понимала, а с ее подругой, эксцентричной, немного взъерошенной аристократкой леди Уной Трубридж.



Ромен Брукс. Портрет леди Уны Трубридж 1924 год.

Фототипия 1940—1950-х гг. с оригинального портрета, хранящегося в Смитсоновском музее американского искусства (Вашингтон)

Леди Уна стремительно вышла замуж за орденоносного адмирала, и так же стремительно с ним развелась, и в мгновение ока превратилась в заядлую сафистку, познакомившись с Редклиф Холл, в которую тут же и без памяти влюбилась. В 1924 году Ромен ненадолго приехала в Лондон, чтобы ее запечатлеть.



Обложка мемуаров Уны Трубридж «Жизнь и смерть Редклиф Холл».

Первое издание, Лондон, 1961

Архив О. А. Хорошиловой

Мне всегда нравился этот портрет, хотя современники Брукс называли его карикатурой. В нем есть какая-то особенная холодно-острая поза, лоск и холеная стать, которой славились женщины двадцатых. И еще британская ирония. Сухая мордочка злой мартышки – не карикатура Брукс. Это карикатура самой Трубридж на чопорное общество. Именно

так, кривя лицо, сквозь презрительный монокль, рассматривали Джона на улицах и в театрах, и даже в либеральном салоне Нэтели Барни. В то время Трубридж частенько баловалась травестией, чтобы уравновесить слишком мужской стиль Джона. Она с легкостью перевоплощалась в изящного мальчика, надев белую сорочку, черный сюртук, визиточные брюки в полоску, высокий викторианский крават. В глаз ввинчивала тот самый презрительный монокль в золотой оправе. Считала это забавным. Иронизировала – над окружением и немного над собой.



Уна Трубридж

Фототипия. Конец 1920-х годов.

Архив О. А. Хорошиловой

Но портретом осталась категорически недовольна. Брукс всегда усиливала скрытые качества моделей. Иронию Трубридж обратила в злую карикатуру и этим выдала свое личное отношение к этой во всех смыслах странной парочке, Уне и Джону.

Либертинок Левого берега изображала не только Ромен Брукс. Их рисовали Кис ван Донген и Мари Лорансен. Им посвящали колкие литературные эззерсисы именитые современники двадцатых. Комптон Макензи, гость салона Барни и других тайных парижских пещер наслаждения, издал повесть «Необычные женщины», едко высмеяв порочных весталок и печальных андрогинов. Книга пользовалась успехом. В 1927 году маргиналы зачитывались сочинением «Третий пол» о квир-культуре Парижа и дамах в моноклях. Его автор (возможно, муж Колетт) скрылся под игривым, несколько пикантным псевдонимом Вилли. Настоящий скандал разразился, когда в Британии издали роман «Колодец одиночества» Редклиф Холл. Дело дошло до суда. И не менее бурную реакцию вызвал роман «Ночной лес» Джуны Барнс, вышедший в 1930-е. Он был про сложные, почти фронтовые отношения писательницы с Тельмой Вуд, американским скульптором. Автор откровенно обо всем рассказывала, но запуталась в эпитетах и захлебнулась в эмоциональном словопотоке.



Джуна Барнс, автор романа «Ночной лес»

1930-е годы, *wdiy.org*

О Барни и Ромен Брукс писали в глянцевых изданиях. В 1923 году о них упоминает влиятельный парижский *Vogue*, превознося чувство вкуса миссис Брукс, восхваляя ее уис-тлерианские интерьеры и необычный гардероб. В 1926 году журнал опубликовал большую статью о художнице, признав ее талант и влияние на моду.

Но даже такая смелая светская реклама и судебные разбирательства не могли превратить «необычных женщин» в икон стиля. Шумной, яркой, по-голливудски размашистой моде двадцатых нужна была массовость, бульварный гротеск, скандал самого низкого, бульварного свойства. Все это обеспечили подпольные бары Парижа и Берлина. Барни и ее весталки их презирали, сквозь зубы цедили: «Шуаны, сборище плебеев». Но туда со всей Европы валом валил изголодавшийся послевоенный люд – поглазеть на необычных «фриков природы».

* * *

В сердце вольной ночной левобережной жизни, на бульваре Эдгара Кине, 60, находилось известное заведение «*Monocle*», на дверях и визитках которого осторожно значилось: «Парижское женское кабаре». Мужчин туда не пускали. В начале двадцатых его открыла знаменитая Лулу де Монпарнасе, кряжистая, коротко стриженная, с грубым лицом рыночной торговки. Нравы здесь были тоже грубые, уличные. Крепко пили, крепко матерились, цикали сквозь зубы на пол, курили, зажав сигарку зубами, ржали, тискали дородных подруг и звонко били мозолистыми ладонями по их терпеливым литым крупам. Барни здесь действительно было нечего делать.

В «*Monocle*» существовал особый дресс-код – белые сорочки, галстуки, черные смокинги с брюками, лоснящиеся бриолином итонские стрижки, белая гвоздика в петлице и монокли в черной или роговой оправе, на широкой репсовой ленте. Позволяли и менее официальные наряды – к примеру, твидовые тройки. Название и главный атрибут кабаре выбрали умышленно. Если верить писательнице Колетт, в Париже, да и в Берлине тоже, монокль, крепко вставленный в женский глаз, стал главным признаком сексуального раскрепощения и тайным знаком, по которому «необычные дамы» определяли себе подобных

на улицах и в кафе. Впрочем, часто узнавали друг друга по взгляду, особому, пронзительно колкому, с искорками злой иронии и острого желания.



Завсегдатаи парижского клуба «Monocle»

Фотография начала 1930-х годов. *Частная коллекция*

В «Monocle» и других барах, «La Vie Parisienne», основанном известной моделью Сюзи Солидор, в фешенебельном «Le Boef sur le toit», в берлинских «Chez ma belle-soeur», «Dorian Grey», «Toppkeller» любили устраивать костюмированные вечеринки. И ни в чем себе не отказывали. Приходили на маскарады в подчеркнуто мужских нарядах – засаленных рубашках и комбинезонах работников доков, строгих френчах и фуражках полисменов, черных фуфайках трубочистов, твидовых куртках и кепках разносчиков газет. Были и такие, кто являлся во фраках и глянцеvitых цилиндрах викторианских лордов. Но самой любимой была униформа – матросов и солдат. Ее считали очень сексуальной. Она раскрепощала. Крепко сбитые дамы обожали мятые белые морские брюки с пикантным откидным клапаном. Они носили их с матросками и сорочками, закатав рукава и показывая недюжие мускулы со сложной вязью баснословных татуировок. Дополнял мужественный облик французский берет. Так, к примеру, одевались Тельма Вуд и яхтсменка Марион «Джо» Кастеарс.



Тамара Лемпицка. Портрет Сьюзи Солидор
1932 год. Фрагмент

У этих шумных и эпатажных клубных образов была удивительно крепкая связь с театральной травестией. Полисмены и королевские гвардейцы, солдаты и матросы, и викторианские снобы – всех их комично, а порой и весьма талантливо, изображали актрисы-имперсона-торы на сценах варьете и мюзик-холлов по обе стороны Атлантики. Они были настоящими звездами. Британка Веста Тилли играла пажей, юных щеголей и женатых джентльменов. Американке Элле Шилдс удавались роли глупо влюбленных и несчастных светских львов. Хетти Кинг, наиболее талантливая из них, блистательно перевоплощалась в рубаха-парней Ист-Энда, ковбоев, солдат, матросов и джентльменов с неизбежным моноклем в глазу. Она прекрасно копировала мужские ухватки и владела десятком способов вынимать сигарету изо рта.



Дом № 28 по улице Буасси-Дангла. Здесь в 1927–1928 годах располагался знаменитый ночной клуб «Le Boef sur le toit»

2014 год. Фотография О. А. Хорошиловой



Элла Шилдс, актриса-имперсонатор, прообраз Эми Джолли в фильме «Марокко»
Фотооткрытка с автографом. Архив О. А. Хорошиловой



Веста Тилли, знаменитая актриса-травести, игравшая мужские роли
Фотооткрытка, 1910-е годы. *Архив О. А. Хорошиловой*



В 1920-е годы в мужчин перевоплощались не только актрисы-травести, но и звезды джаза. Джозефина Бейкер иногда выступала во фрачной тройке и цилиндре. Надпись у фотографии гласит: «Смокинг или пиджак? Джозефина Бейкер демонстрирует новую моду»

Фототипия из французского журнала. Конец 1920-х годов. *Архив О. А. Хорошиловой*



Марлен Дитрих в роли Эми Джолли в фильме «Марокко»
1930 год.

Помимо яркого таланта, было что-то в самой их одежде – идеально скроенной, рафинированной, с тонким портновским шиком. Она смотрелась сексуально, особенно на женственных актрисах. И Кинг это, конечно, понимала. Как понимал это Йозеф Штернберг, переодевший в 1930 году Марлен Дитрих во фракную тройку и превративший ее в секс-символ всего XX века.

В актрис-травести влюблялись поголовно – мальчики, девочки, мужчины, даже их жены. Сара Уотерс в романе «Бархатные ножки» элегантно описала интригу между устричной торговкой и дамой-травести. Но это лишь плод ее воображения. Все актрисы-имперсонаторы были безупречно, подчеркнуто замужними и громко изменяли супругам с красавцами-актерами и маститыми продюсерами.



Модный образ *garçonne* в смокинге, с неизменными атрибутами – моноклем и мундштуком

Открытка, Франция, 2-я половина 1920-х годов. *Архив О. А. Хорошиловой*

Популярность и сексуальная привлекательность дам-травести, особенно после Первой мировой войны, повлияли и на отношение к маргиналкам розовых баров. О них мягче отзывались в прессе, карикатуристы высмеивали их не столь жестоко. Отто Дикс, Тамара Лемпицка, Додо (Дерте Клара Вольф), Ханна Глюкштайн с наслаждением живописали грубую красоту «фриков природы». Гениальный Брассай скользил по влажному ночному Парижу и просачивался в его дурно пахнущие норы, где порок и поза были неразлучны. Он создал первый фотопортрет розового дна, обессмертив клуб «*Monocle*». Минуя все мыслимые цензурные запреты, Георг Вильгельм Пабст вывел на мировой экран образ печальной графини Августы Гешвитц, безнадежно влюбленной в Лулу (Луиза Брукс). Она одета в сорочку, бабочку и смокинг. В конце 1920-х публика прекрасно понимала, что значил этот наряд, запонки и этот золотой монокль на черной шелковой ленте.

Les Garçonnes

Независимые модницы, упрощенные и уплощенные войной, не хотели быть мужчинами. Пиджаки и брюки с манжетами, ботинки-оксфорды, галстуки и тяжелые перстни, ровные проборы и выбритые затылки – были не для них. Мужское начало «фриков природы» привлекало и пугало одновременно. Открыто имитировать их стиль, о котором во второй половине 1920-х уже много писали и говорили, никто не желал.



Тамара Лемпицка.

Портрет герцогини де ла Салль

1925 год. *Частная коллекция. Фрагмент*

Светская мода заимствовала позу, горделивую аристократическую осанку, но мужскую внешность «дам с моноклями» подвергла жесткой ретуши, смягчила, вылессировала, залила густым журнальным глянцем. Кое-что выбрала из их гардероба – к примеру, куртки-ноρφолки и бриджи с кожаными гетрами, галстуки-бабочки и смокинги, которые пришли в моду в 1924 году, и носили их исключительно с юбками. В 1925–1926 годах стали популярны женские монокли, отличавшиеся от мужских лишь ловко инкрустированными драгоценными камнями.



Дамские монокли вошли в моду в середине десятилетия. Особенным шиком считались монокли, украшенные драгоценными камнями.

**Такой демонстрирует эффектная дама на снимке
Нью-Йорк, 1927. Архив О. А. Хорошиловой**



Реклама прогулочных костюмов в мужском стиле
Журнал Femina, 1924. Архив О. А. Хорошиловой



Модель, демонстрирующая ансамбль с элементами мужского стиля – блузой-сорочкой, галстуком и вязаным жилетом

Журнал Femina, 1925. Архив О. А. Хорошиловой



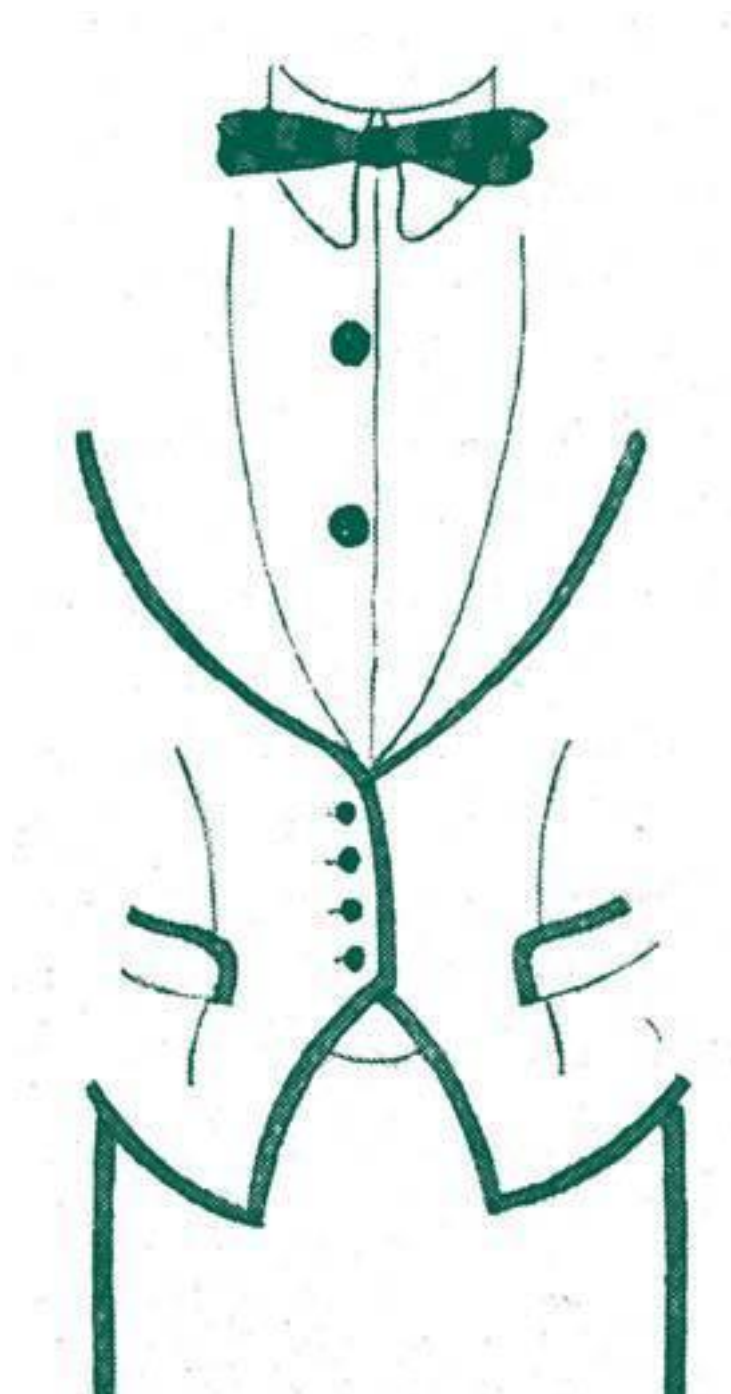
Дамские монокли.

В центре – монокль из бакелита. Вверху – чрезвычайно модный джазовый монокль, сделанный из зеленого целлулоида.

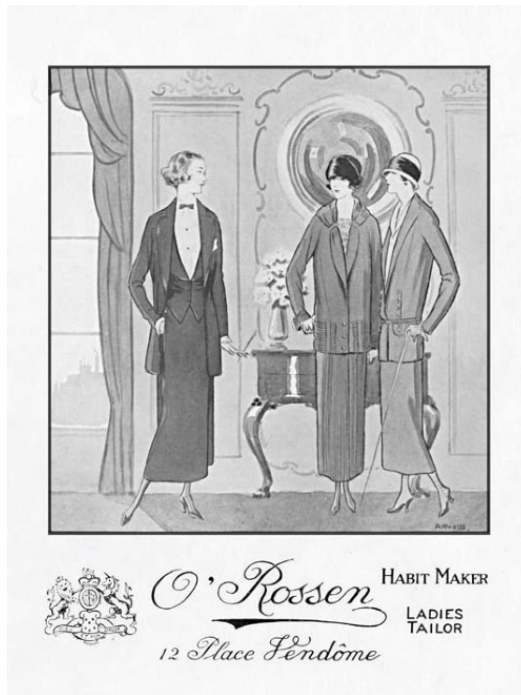
На его футляре (внизу) отчетливо видна надпись по-немецки: «Небьющийся танцевальный монокль».

Такие предлагали специально фанатам джазовых танцев

1-я половина 1920-х годов. Коллекция О. А. Хорошиловой



Компания O’Rossen предлагала модницам жилеты в «квазимаскулинном стиле».
Журнал Femina, 1924. Архив О. А. Хорошиловой



Компания О'Россен одной из первых предложила женские смокинги. Их рекламировали самые престижные издания

Журнал Vogue (Paris), 1924. Архив О. А. Хорошиловой



Модельеры Парижа предлагали дамам костюмы, напоминающие смокинги, а также блузы с воротничком стоечкой

Журнал Femina, 1925. *Архив О. А. Хорошиловой*



Реклама женского смокинга Дома моды Amy Linker

Журнал Vogue (Paris), 1926. *Архив О. А. Хорошиловой*

Аккуратно, подобно талантливому ретушеру, мода совместила получившийся образ с грубоватым военным *femme moderne*. Прodelано это было столь успешно и ловко, что возник любопытный феномен – *la garçonne*, «мальчишка», асексуальный и притягательный своей бестелесностью, смелый до брутальной агрессии, женственный и живописно утонченный, восхитительный андрогин, пожалуй, лучшее творение моды XX века.

Литературные холостячки

Термин *garçonne* придумал, как говорят, Жорис-Карл Гюисманс, скромный министерский чиновник с бородкой добропорядочного буржуа и одновременно – нелегальный торговец декадентским парижским ядом, писавший о самых чувственных и опасных наслаждениях. В нескольких своих сочинениях, самое раннее из которых – «Парижские наброски» 1886 года, он упомянул, как бы невзначай, вскользь, девушек, кокетливых и длинноволосых «с юными, еще почти детскими телами». Почти мальчишек.

В 1922 году французский писатель Виктор Маргерит, тоже специалист по части изъяснов городского общества и тонкий ценитель прекрасных пороков, издал роман «*La Garçonne*», который у нас перевели как «Холостячка».



«Холостячка», первое русское издание романа Виктора Маргерита «La Garçonne»
1924 год. Архив О. А. Хорошиловой



Благодаря роману Виктора Маргерита образ девушки-garçonne обрел пикантность, чем воспользовались издатели.

В Париже начал выходить «Альманах гарсон», весьма фривольного содержания 1926 год. *Архив О. А. Хорошиловой*

Это был скандал. Пресса ревела, члены Французской академии брызгали слюной и обидными эпитетами, из которых «безнравственный» был самым мягким. Члены Совета ордена Почетного легиона торжественно лишили писателя заслуженной награды. И все потому, что Виктор Маргерит подробно, со вкусом и неизбежными сахарными виньетками описал горестную жизнь Моники Лербье, девушки-garçonne.

Моника живет в каком-то странном безвоздушном пространстве, куда изредка просачиваются отголоски Великой войны, хлопки шрапнелей и гудки паровозных составов. Но больше звуков приятных – джазовые синкопы дансингов, уютный смех разомлевшей публики, холодная искристая трель сдвинутых бокалов шампанского, переливчатый шелест шелковых в бисерной росе платьев и еще чьи-то лица, довольные и ласковые, размытые улыбки, полутона поцелуев. В вакуум Моники проскальзывает угреподобный господин Лербье, и она оказывается его женой. И потом начинаются его измены, но тихую полудрему Моники ничто не тревожит. Она беззвучно разочаровывается в супруге и во всех вообще мужчинах, сознание и нравственные устои которых расшатаны войной. Не потерявшая своей чистоты и юности, она увлекается Никеттой, дородной актрисой с гортанным голосом, безупречными ногами и острым языком. Этот холодный и странный роман глухонемой с безразличной длится недолго. Никетта таскает «мальчишку» в дансинги и там мотает ее безвольное обмякшее тело в волнах джазовых пьес. Сладостный дурман девушки испаряется только после встречи с двумя ветеранами Великой войны, один из которых становится ее супругом. «Garçonne» превращается в женщину. Моника просыпается.

Писатель был первым, кто ощутил тонкую связь между независимыми *femme moderne* и «необычными женщинами» Левого берега Парижа. Моника, своенравная и острая, превращается в *garçonne* именно во время романа с Никеттой. Она коротко остригает волосы и провоцирует пересуды. «Но как ее меняет эта прическа! – восклицает ее знакомый, критик. – Она теперь стала символом женской независимости – если не силы. В древности Далила, сняв волосы Самсона, лишила его силы. Сегодня же, чтобы сделаться мужественной, она стрижет свои волосы!»

Худая, почти бесплотная, безразличная ко мнению общества, открыто презиравшая мужчин и прохладно отвечающая на флирт женщин, Моника Лербье превратилась в литературную икону стиля. Ей стали подражать. К чему писателю были эмалевый орден и муаровая лента, если за его роман публика голосовала кошельками. В июле 1922-го, как только вышла книга, за четыре дня продано 20 тысяч копий. В течение лета – 150 тысяч, к концу 1922 года – 300 тысяч и к концу десятилетия – более миллиона экземпляров¹. В 1923 году на основе романа Арман дю Плесси снял фильм «*La Garçonne*», мгновенно запрещенный к показу как несоответствующий моральным нормам. Одним словом, успех книге и новому образу был обеспечен.

«Мальчишки» начали проникать в моду сразу после скандальной публикации романа и к 1926 году прочно в ней укрепились. Тогда же началось массовое переиздание книги Виктора Маргерита.

Тело

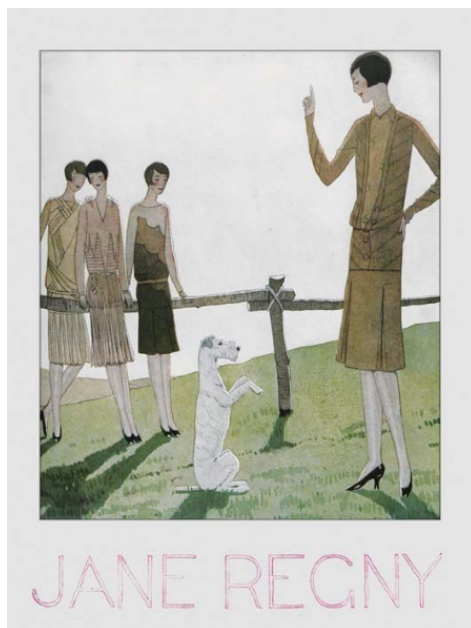
Образ *garçonne* появился в результате гармоничного соединения стиля военной *femme moderne*, элементов одежды и внешности «дам с моноклями», неоклассики ар-деко, спорта и гламура самой высокой голливудской пробы. Его главные признаки – лаконичность, геометризм, динамика, инфантильная раскованность, молоджавость и та особая, бесполовая асексуальность, соблазнительнее которой, пожалуй, в двадцатые ничего и не было.

От *femme moderne* «мальчишки» унаследовали патологическую, туберкулезную худобу. Она молодила, раскрепощала, позволяла чувствовать себя уместной в холодно-стальных, угластных модернистских интерьерах, в строгих бензином пахнущих салонах авто и в авангардном лучизме безжалостного тувильского солнца. Мягких модерном взлелеянных округлостей не существовало. Ни груди, ни бедер, ни покатых плеч. А вместо – выпирающие ключицы, острые локти, треугольники лопаток и едва намеченные теннисом мышцы. И все это – на безупречных картинках *Vogue*. Жизнь, как обычно, не поспевала. Те лаконичные фигуры, которые Ириб и Бенито выкраивали острыми карандашами за несколько минут, жизнь лепила мучительно долго. Худощавых и тонкокостных было среди женщин начала 1920-х еще совсем немного. Большинство страдало от лишнего веса.

Дамы двигались медленно, осторожно принарамливались к спортивным играм, разглядывали фотографии Сюзанны Ленглен, зависшей между кортом и небом в позе грозного выпада, завидовали ей и усердно искали способы сбросить хотя бы пару-тройку килограммов. В журналах моды появился новый сквозной персонаж: скажем, Франсуаза. Румяная, сдобная, с губками сердечком. Регулярно, раз в квартал, она узнавала, что ее возлюбленный, скажем Пьер, неверен ей и главным образом потому, что она располнела. Франсуаза, расстроенная, плачущая, бежала к подругам за советами. И они щедро ими делились (а читательницы аккуратно их переписывали): «На завтрак – только чашка чая и бутербродик», «Никаких булочек, только черный хлеб», «Баня, милочка, только баня – турецкая, но лучше

¹ Roberts, Mare Louise. Civilization without sexes. Reconstructing Gender in postwar France, 1917–1927. – University of Chicago Press, Chicago&London. – P. 47–48.

русская», «Электрическая диета, дорогуша, – электрическая ванна, электрические тренажеры, все электрическое».



Образ бесполой худой гарсон начал проникать в рекламу.

На этом постере модного дома Jane Regny девушки-мальчики демонстрируют шерстяные костюмы для загородных прогулок

Журнал Vogue (Paris), 1928. Архив О. А. Хорошиловой

Так можно было лишиться жизни. Франсуаза в разбитых чувствах мчалась на прием к врачу, месье «Прекрасное здоровье» (так он поименован в Vogue). Месье решителен и прямодушен: «Ванны – да, упражнения – да, но главное – режим. Ваш рот, мадемуазель, вот корень всех бед». Он красноречиво убеждал ее меньше есть, а лучше вообще держать рот на замке, тренироваться, заниматься спортом и делать все то, чего не хочет мадемуазель, но чего требует природа (приравненная Vogue к моде). В конце таких историй бедняжка Франсуаза оказывается в кафе и горько съедает несколько плиток горького шоколада, бутерброды, пару пирожных, запивая их слезами и кофе.



Мисс Рита Пишель, американская танцовщица, упражняется на электрическом тренажере в гимнастическом зале, который открыла Маржори Рорк в Нью-Йорке 1929. *Архив О. А. Хорошиловой*

Если дамы и господа хотели сбросить вес, но ленились заниматься спортом и гулять, журналы советовали пить волшебные пилюли для похудения
Реклама из журнала *La Mode Illustree*, 1923. *Архив О. А. Хорошиловой*

Буте де Монвель, Сесил Битон и некоторые другие светские львы сочиняли подобные истории на злобу дня и сопровождали их дельными рецептами. Тренажерные залы – да, массажные салоны – бесспорно, бани и парные – конечно! И после всех этих процедур – порция таблеток для похудения: «Иодгирин» от профессора Дюшана, таблетки Гальтона от двойного подбородка, «Мексиканский чай» доктора Жаваса, пилюли Танагрские и пилюли Средиземноморские и еще сотня других препаратов на основе небезопасных тиреоидных гормонов.





Реклама корсетов компании Gaine

Журнал Die Dame, 1926.

Архив О. А. Хорошиловой

В начале десятилетия вошли в моду электрические процедуры. Открывались салоны красоты, в которых дам умащали и хорошенько пропаривали – считалось, что это «сжигает жиры». Оздоровительные курорты Швейцарии, Италии и Австрии предлагали сложные курсы для похудения – контрастный душ, массаж простой и массаж с истязаниями, занятия на электротренажерах, банные процедуры, а в качестве приятного бонуса – гул коровьих колокольцев и волшебный вид из окна. На страницах Vogue и Femina публиковали рекламы этих центров и зарисовки из жизни курортников – покорную мадемуазель (в купальном

костюме и шапочке) ополаскивают струей холодной воды, втирают в ее размякшее тело целебные масла, под команды грозного инструктора она гнет спину готическим мостиком, а потом самозабвенно покоряет горные склоны, и надпись объясняет ее упорство: «Перед ланчем нужно пройти несколько километров, чтобы сбросить вес».

Когда же диеты и процедуры не помогали, женщины прибегали к средствам более действенным – корсетам, поясам и бандажам из каучука.

Удивительная вещь. Двадцатые годы нам кажутся такими независимыми,военравными, свободными, раскованными, антимодерновыми. Такими иными. Такими новыми. Это миф. Двадцатые повторяли предшествующие десятилетия, по крайней мере, в вопросах нравственности (гомосексуальные темы, к примеру, были полностью запрещены в кинематографе и подвергались жесткой цензуре в литературе), в отношении к женщине (ее свобода – лишь видимость, непринужденное движение рук, механическое вращение гибкого тела) и даже в области нижнего белья. Корсет? Его носили в 1900-е, но постарались забыть в 1910-е. И он, лоснящийся и каучуковый, воскрес в 1920-е, а вместе с ним и прочие приспособления для истязания плоти человеческой – бандажи и бюстодержатели с каучуковыми вставками. В журналах моды и каталогах нижнего белья стали широко рекламировать чудеса резиновой промышленности, гибриды корсета и пояса для чулок. Назывались они «gubber girdles» (каучуковые пояса). Они крепко охватывали нижнюю часть тела, нивелируя приятно женский, поэтами воспетый переход от талии к волнующим бедрам. Женщины были уже не те. Они не желали волновать.



Каталоги Au Bon Marche предлагали корсеты и пояса на любой вкус
1921 год. *Архив О. А. Хорошиловой*

В 1921 году модные журналы констатировали: «Теперь каждая корсетная компания производит около сотни разнообразных моделей и каждая – во множестве размеров»². Были пояса «малые» – для миниатюрных девушек (такие легче всего перевоплощались в «гарсонов»), «средние» и «большие» для крупногабаритных дам (их, к примеру, производила с 1921 года американская компания Elastowear). Warner Brothers Corset Company предлагала множество вариантов для разных типов фигур.



Реклама корсетов американской компании Warner
Журнал Die Woche, 1927. Архив О. А. Хорошиловой



Реклама каучуковых поясов Madame X.
1920-е годы. Архив О. А. Хорошиловой

² Fields, J. An Intimate Affair: Women, Lingerie and Sexuality. – University of California Press, 2007. – P. 65.

Если в самом начале двадцатых производили пояса с каучуковыми вставками, то примерно в 1924 году, когда вошел в моду стиль «garçonne», появились цельнорезиновые корсеты. Самым востребованным в США был «Madame X» – каучуковый пояс, который не только преображал фигуру, но и помогал женщинам избавиться от лишнего веса. Так, по крайней мере, утверждала реклама. Во Франции аналогичную разработку предлагали под брендом «Доктор Монтей». Стоила она 150 франков. За 40 франков у того же заботливого «доктора» можно было приобрести каучуковые обмотки для ног, которые предлагалось носить один час в день, чтобы подтянуть икры. Существовали даже каучуковые маски для лица и шеи, которые дамы терпеливо носили ради избавления от двойного подбородка.



Миссис Чонси Вудворт идет в пестрой шелковой пижаме на закрытый пижамный завтрак в ресторан «Фламинко». Она не могла не привлечь внимания папарацци
Флорида, 1929. *Архив О. А. Хорошиловой*

Похожи они были на мартышек в намордниках. Были и резиновые бюсто-держатели – широкие полосы с каучуковыми жилами, которые сдавливали грудь до идеальных мальчишеских пропорций. Их еще называли «бандо» и «улучшителями груди». Большинство бюстодержателей имели штрипки для крепления к корсетному поясу, к которому снизу пристегивались чулки.



Пижамы постепенно превратились в экстравагантный вечерний наряд. Светская львица миссис Варбург на показе моды в универмаге Бонвигт-Теллер
Нью-Йорк, 1926. *Архив О. А. Хорошиловой*

Такую вот даму, запеленутую в пояса с эффектными прорезиненными стропами, затянутую в маски, перемотанную бандажами, безгрудую и безбедрую, невозможно не сравнить с «пацанкой» Лилу из «Пятого элемента». Кто знает, быть может, Жан Поль Готье, автор этого фантастического костюма, вдохновлялся «гарсонами» эпохи джаза.

Впрочем, те, кто считал штрипки неудобными, имели альтернативу – «корселет», комбинацию из корсета и бюстодержателя с плечевыми лямками и застежками для чулок. В 1921 году его запатентовала американская компания Warner Brothers и успешно продавала по всему миру. В 1926–1927 годах мадам Ферреро изобрела «корзинку Рекамье» для ношения под вечерними смело декольтированными платьями – бюстодержатель с двумя аккуратными чашечками и тонкими сатиновыми лямочками, охватывавшими спину низко и легко. Они были практически незаметны.



Пижама от Марии Новицкой

Журнал Vogue (Paris), 1926. *Архив О. А. Хорошиловой*

Помимо корректирующего нижнего белья, модницы обзавелись «гарсонистыми» пижамами. Они тоже были придуманы не в двадцатые. Французские, американские и даже консервативные русские журналы писали о «пижама» (именно так, с фасонистым ударением на последний слог) в начале 1910-х годов. Тогда же изобретательный революционер Поль Пуаре представил дневной и вечерний туалеты, созданные по образу и подобию этих костюмов. Во время Первой мировой *femme moderne* убедительно оправдали их присутствие в своих гардеробах страхом перед ночными бомбежками и риском оказаться на разрушенной улице в неприличном (то есть женском) ночном белье.



Роскошная пижама из золотого ламе от парижского Дома моды Molynieux
Фотография Поля Одойе. Журнал Vogue (Paris), 1925. Архив О. А. Хорошиловой

В начале двадцатых Шанель, Пуаре и Пату создавали соблазнительные «пижама» из лоснящегося шелка с широченными зуавскими панталонами, собранными у щиколоток, и глянцевыми блузами самых свирепых оттенков, перехваченными змеистыми кушаками. Такие тогда осмеливались надевать лишь избранные *garçonnes*, «странные персонажи, не

мужчины и не женщины»³, как писал Vogue. Но уже в конце десятилетия у каждой «мальчишки» была как минимум пара пижамных костюмов – вполне строгих, удобных, вполне мужских.

Стрижки

Жесткой редукции «мальчишки» подвергли не только тело, но и волосы. Уже во время Первой мировой дамы придумали разные способы избавиться от длинных волос, отнимавших уйму времени, мешавших работать, а главное, не соответствовавших моде на высокие воротники а-ля Директория и а-ля Бонапарт. Экстремистки, к числу которых относились Коко Шанель и Ирэн Касл, волосы просто остригли, чем, конечно, позабавили мужчин и сильно смутили подружек.



Актриса Барбара Стэнвик рекламирует модную стрижку «боб»
1920-е годы. *Архив О. А. Хорошиловой*

³ On recoit a toute heure du jour/ Vogue, Paris. – 1923, 1 января. – Р. 43.



Актриса и разведчица Ольга Чехова в костюме стиля *garçonne* и причёске «шингл»

Фотооткрытка с автографом актрисы, 2-я половина 1920-х годов. *Архив О. А. Хорошиловой*



Парикмахер Джон Армстронг безжалостно купирует волосы юной модницы, чтобы создать «боб»

Лос-Анджелес, 1926. *Архив О. А. Хорошиловой*

Прочие *femme moderne* прибегли к хитрости военного времени – «греческой» ленте, с чьей помощью создавали аккуратные прически, казавшиеся короткими стрижками. Но время шло, женщины менялись, их нравы «портились». Военная необходимость стала необходимостью модной. И все чаще, в столицах и даже захолустных сереньких городишках, появлялись девушки с коротко остриженными волосами, ставшими символом нового времени, новой, сильной женщины. «Длинные волосы символизируют эру тотальной женской беспомощности. Короткая стрижка является символом эры свободы, искренности и прогресса» – так пафосно, типично по-американски, выразилась певица Мери Гарден, объясняя журналистам суть того, что произошло у нее на голове.

Стрижки укорачивались от года к году. В самом начале двадцатых появился «боб», авторами которого, помимо революционерки Шанель, считаются два великих мастера женских преобразений – французские парикмахеры Антуан и Рене Рамбо. «Боб» – завивающиеся или подвитые, а иногда хорошенько взбитые локоны чуть ниже мочек ушей, игривая челка и лента в качестве приятного дополнения. Эта почти детская стрижка молодила и усиливала инфантильность тех, кто ее носил. Одним из ранних типов считается «Касл боб», придуманный в 1915 году танцовщицей Ирэн Касл. С 1918 года в прессе публиковали описания «бобов» в стиле Жанны д'Арк (весьма популярной в послевоенный период) и а-ля дети Эдварда.

Модные хроникеры с моноклями в глазу и остро наточенными карандашами устроили настоящую охоту за теми, кто решался появиться с новой стрижкой в светском обществе. Из тихого уголка мягко освещенной ресторанной залы они пристально следили за входящими дамами, участницами раута, и шуршали карандашами в записных книжках. И потом выходили статьи: «Смелые стрижки парижанок», «Парижская философия новых причесок», «Они остригают волосы, чтобы быть красивыми». И в них – главная сенсация, неоспоримые доказательства, наброски с тех самых вызывающе смелых головок: «Прекрасная мадам Летелье первой решилась укоротить волосы в подражание юношам. Лоб она оставила открытым, волосы подвиты волнами», «Ни у кого нет столько шарма, как у леди Идены Гордон, которая остригла волосы в мальчишеском стиле. На лбу – аккуратная короткая челка». В списке любительниц новой экстравагантности значились также графиня де Мустье, баронесса Гранмазон, маркиза де Шабанн.

Что позволено аристократам, не позволено горожанкам. Мелкие буржуа, особенно провинциалы, считали короткие волосы признаком распутства и всего самого дурного. Стрижется – значит, не работает, курит, выпивает, гуляет. Значит, ведет аморальный образ жизни. Значит, флаппер! Бывало, родители секли непослушных дочерей, по старинке учили уму-разуму и во гневе таскали их за волосы, вернее за то, что от них осталось. Горожане зажиточные отправлялись в суд – за высшей справедливостью и суровым наказанием. Эти «волосяные» процессы изрядно забавляли публику.

Впрочем, моде не было дела до трудящихся масс. Она следовала за элитой, которая в двадцатые годы отличалась невообразимой пестротой – аристократки, взбалмошные дети банкиров, туманные звезды экранов с туманным прошлым, джазовые «малышки», певички кабаре, безымянные любовницы великих князей. Но все до одной – любительницы моды, эпатажа и сенсаций. Как только вышло и оскандалилось первое издание «*La Garçonne*», они придумали стрижку «на мальчишеский манер».



Актриса Глейдис Купер со стрижкой «боб»

Фотооткрытка, 1-я половина 1920-х годов. *Архив О. А. Хорошиловой*

Однако сама Моника Лербье, героиня романа, носила не «боб», а вариант «шингла», короткой стрижки, популярной в среде левобережных интеллектуалок и шумных завсегдаев парижских розовых баров уже в начале двадцатых. Логично, что «шингл» стал частью имиджа Лербье именно во время ее увлечения актрисой Никошеттой. «Шингл» или «выпускной боб» – короткая, примерно до мочек ушей, стрижка с аккуратно и тесно уложенными волнами локонов и тщательно выбритой нижней частью затылка. Ее придумал и тысячу раз воплощал на головах голливудских красавиц верткий Антуан. В 1924 году он открыл на престижной Пятой авеню салон, в котором ежедневно выкраивал звездам модные короткие шевелюры. Он даже предлагал особенные карнавальные варианты – «шингл» Афина Паллада – с баснословным ирокезом посередине головы, который должен был напоминать гребень шлема Девы-воительницы.



Луиза Брукс демонстрирует стрижку «итон», ставшую ее визитной карточкой
Фотооткрытка, 1920-е годы. *Архив О. А. Хорошиловой*

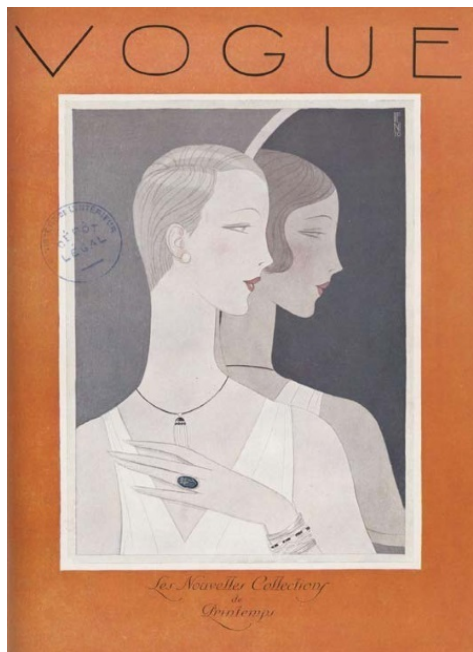


Журналист и светская львица Анна Мария Шварценбах носила одну из самых коротких в Европе «итонских» стрижек

Фототипия. Конец 1920-х годов. *Архив О. А. Хорошиловой*

Женщины готовы были часами просиживать в парикмахерских салонах, чтобы сформировать причудливые «волны Марселя». Так называлась модная в двадцатые укладка, дополнявшая «боб» и «шингл». Щебечущий парикмахер, кромсая воздух острыми пальцами, едва касаясь головы, ловко скручивал локоны в аппетитные колечки и отправлял их на съедение стальным беззубым щипцам, которые месье Марсель Грато изобрел еще в 1870-е годы и потом долго-долго совершенствовал. Под раскаленным металлом волосы обретали нужную форму. Но перебарщивать с температурой не следовало, иначе их можно было спалить. Поэтому, прежде чем приложить щипцы к локонам, парикмахеры проверяли их бума-

гой. Если вспыхивала, инструмент остужали. Под пыткой волосы становились послушными, шелковистыми, и результат был восхитителен. Глянцевитые «волны Марсея» тихо колыхались вокруг точеного лица, густым атласом вечернего платья скользили вокруг тела, струились округлыми складками и выплескивались треном на паркетный пол дансинга. Ничто так не гармонировало с мерцающим маревом шелка, как эта волшебная укладка.



Стрижка «итон» нередко попадала на обложки престижных изданий. Обложка журнала Vogue (Paris)

К 1926 году «боб» и «шингл» казались уже недостаточно современными. Пришло время экстремальной почти мужской стрижки «итон», которая вместе со строгими смокингами, высокими воротничками, бабочками и моноклями перекочевала из парижской и берлинской квир-культуры в Высокую моду и оставалась в ней до начала Великой депрессии. Шелковистые локоны укоротили и позволили томно извиваться на макушке. Виски и затылок брили, оставляя уши стеснительно обнаженными. Некоторые дамы, к примеру Джозефина Бейкер, густо заливали «итон» гелем, так что отличить новомодных «garçonnes» от юношей было весьма непросто. Стрижками такого типа баловались Луиза Брукс, Лилли Беатрис, Дора Строева, Бесси Лав, Глейдис Купер.

Костюмы

Под стать скроенным на мужской лад прическам выбирали одежду— удобную, короткую, спортивную. В 1923 году французский Vogue сообщал неутешительные вести с «фронта» моды – началась новая фаза битвы. Дамы сражаются за короткие платья, юбки и кюлоты, но модельеры не сдают позиций, они оборачивают женщин в длинные струящиеся туники и манто. «Кто же победит?» – вопрошал автор статьи. Победили garçonnes. Любовь к спорту стала главным оправданием их откровенно мальчишеских нарядов.

Собираясь на охоту в готические чащи Шварцвальда или безграничные владения какого-нибудь британского герцога, они заказывали у портного, дорого, строго по мерке, удобные и отчасти даже экстравагантные костюмы для верховой езды. Это были черные амазонки, дополненные приземистыми котелками и лакированными сапогами, твидовые нор-

фолки фронтовых расцветок, широченные галифе с аккуратной застёжкой под коленкой, резиновые непромокайки. Это были наряды прямиком из эпохи крови и кружева – темно-зеленые, васильковые и мареновые аби с золотым позументом, белые кюлоты и черные треуголки, то, в чем когда-то выезжала на охоту звонкая и пустая Мария Антуанетта, а теперь щеголяли парижские *garçonnes* – герцогиня де Грамон, герцогиня Шартрская, маркиза де Шасслу-Лоба и десяток других дам со сложно составленными придворными фамилиями.

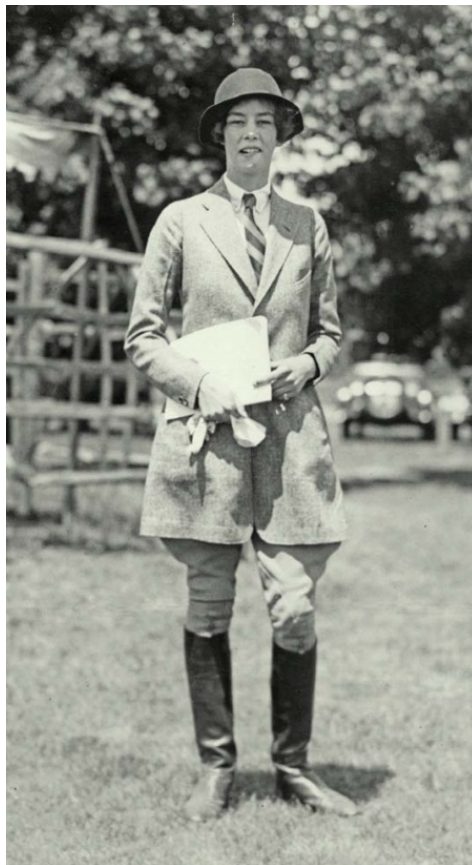
«Пацанки» наслаждались свободой и колким зимним воздухом Биаррица и Сент-Морица, Шамони и Альтаусзее. Они с визгом неслись на санях и лыжах мимо пылящей полнотелой публики, одетые дерзко, по-мальчишески – в разноцветные свитера, палевые, нежно-голубые и персиковые, в плотные куртки-норфолк из добротной английской шерсти, в бриджи-галифе с желтыми крагами или гамашами грубой вязки, в варежках, шарфах и аккуратных шапочках, почти детских, с милым помпоном. А вечером, основательно проголодавшись, скрипели грубыми швейцарскими ботинками по нежному свежему снегу в золотистой помадке вечерних огней, заходили в уютную харчевню, где пахло глинтвейном и сосной, и тянули горячее сырное фондю, краснея от жара, теплого трикотажа и нахальной крепкой шутки, брошенной официантом.



Дамы высшего света в костюмах для верховой езды
Нью-Йорк, 1928.

Архив О. А. Хорошиловой

В городах «мальчишки» тоже вытребовали себе немного свободы. Они заставляли портных укоротить юбки и низ дневных платьев, отчего получили прозвище «*femmes deshabille*» («разоблаченные женщины»). Но портные яро противились, предупреждали об опасностях, о том, что девушки рискуют здоровьем, что они простынут и не смогут рожать. Ничего не помогало. *Garçonnes* щеголяли в дневных костюмах, скроенных на манер «дам в моноклях» и берлинских «фриков природы». В 1924 году появились платья-тайеры, сочетавшие женский и мужской типы кроя. Их предлагали в Париже модные дома Bernard, Redfern, Martial et Armand.



Мисс Валери МакКи в жакете и бриджах для верховой езды
Хантингтон, США, 1926. *Архив О. А. Хорошиловой*



Мисс Эстель Мэнвил позирует художнику Каролю Шейкеру в песочного цвета бриджах и красном рединготе-сюртуке
1927 год. *Архив О. А. Хорошиловой*

Во второй половине двадцатых журналы сетовали на то, что нынче одежды для мужчин и женщин кроются по одним лекалам, все носят двубортные пиджаки с пошетами и карманными клапанами, бриджи, гетры, фетровые шляпы, сорочки с накрахмаленной грудью, высокие воротнички и галстуки, а также смокинги (их реклама тогда появилась во многих изданиях). И впредь мужчинам, предупреждали журналы, нужно быть весьма осмотритель-

ными – «старина», с которым хочется пропустить по стаканчику, или тот задиристый «молокосос» с бритым затылком, которого нужно проучить, могут оказаться девушками. Иногда мужчины действительно попадали впросак.

Короткие костюмы и стрижки повлияли на шляпы, которые с 1922 года начали постепенно уменьшаться. Журналисты вновь почуяли дым и порох сраженья. «Широкополые шляпы против клошей! Кто победит?» – вопрошал *Vogue*. К 1925 году бесполые победили широкополых. Клоши растрезвонили по всему свету о своей сокрушительной победе и аккуратными разноцветными наперстками выстроились в витринах бутиков. Лучшие предлагали в Париже – Сюзанна Тальбо, Ланвен, Мария Гю, Люси Амар, Агнес.

Они были удобными, эти фетровые тесные «колокольцы». Прекрасно держали короткие стрижки, не давая «бобам» и «шинглам» рассыпаться атласными локонами.



Реклама охотничьего костюма для женщин

Журнал Vogue (Paris), 1926. Национальная библиотека Франции



Реклама охотничьего костюма для женщин

Журнал Vogue (Paris), 1926. Национальная библиотека Франции



Костюм для охоты в стиле XVIII века

Журнал Vogue (Paris), 1924. *Архив О. А. Хорошиловой*



Костюм в стиле garçonне от Дома моды Жеппу
Журнал Femina, 1926. *Архив О. А. Хорошиловой*

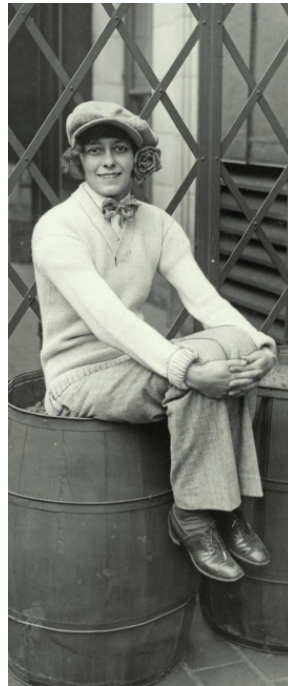


Костюм для горного курорта Шамони от Дома моды Jean Magnin
Журнал Femina, 1924. Архив О. А. Хорошиловой



Варианты костюмов для горнолыжных курортов Дома моды Drecoll
Журнал Femina, 1927. Архив О. А. Хорошиловой

В них отлично себя чувствовали автолюбительницы – ветер и скорость были клошам нипочем. В них катались на лыжах и велосипедах, роликах и коньках, позировали художникам и щебетали в кафе, красиво раскуривая мундштук и утомленно оценивая мужчин из-под коротких пикантно изогнутых полей.



23-летняя Бетти Симпсон, известная альпинистка, перед путешествием в Европу за новыми рекордами. Она явно предпочитает стиль *garçonne* и позирует в джемпере, шерстяных брюках и мальчишеской кепке

Нью-Йорк, 1926. *Архив О. А. Хорошиловой*



Дама выбирает «клоши»

Обложка журнала Vogue (Paris), 1924. *Архив О. А. Хорошиловой*



Мадам Денизо в шляпке «клош»

Фотография d'Ora. Журнал Femina, 1927. Архив О. А. Хорошиловой



Луиза Брукс в фетровом «клоше»

2-я половина 1920-х годов. Архив О. А. Хорошиловой



Модные шляпки «клоши» от Jane Blanchot, Charlotte Truchot, Le Monnier
Журнал Femina, 1925. *Архив О. А. Хорошиловой*



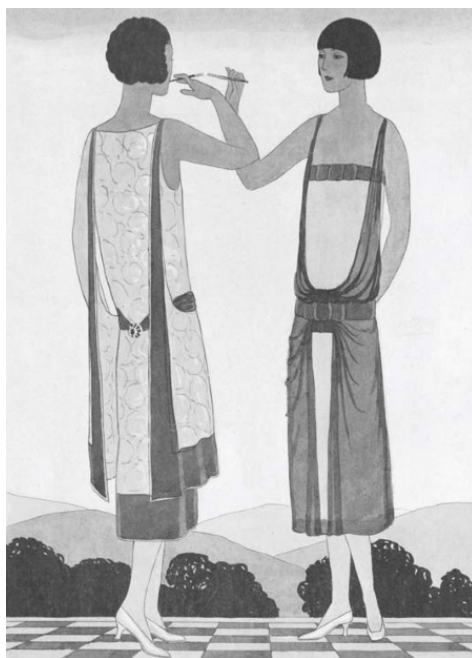
Известная американская теннисистка Хелен Уиллс позирует в элегантной шляпке «клош»

Нью-Йорк, 1928.

Архив О. А. Хорошиловой

Модные занятия

Garçonnes обожали сигареты. Не курение, а сигареты. Курение считалось признаком равенства полов, и мужеподобные дамы, за это боровшиеся, устраивали публичное представление – посреди деловой спешащей улицы вытягивали из твидовых бриджей серебряный портсигар с добрый кулак бретонского рыбака, вытаскивали сигарету, хорошенько выстукивали ее, приминали кончик, вставляли в уголок рта и раскуривали, оголив зубы и прищулив глаз – для большего полового равенства. И курили, всей грудью, глубоко затягивались, выдергивали окурки по-мужски, большим и указательным пальцами, жадно смакуя процесс и тот эффект, который производили на окружающих.



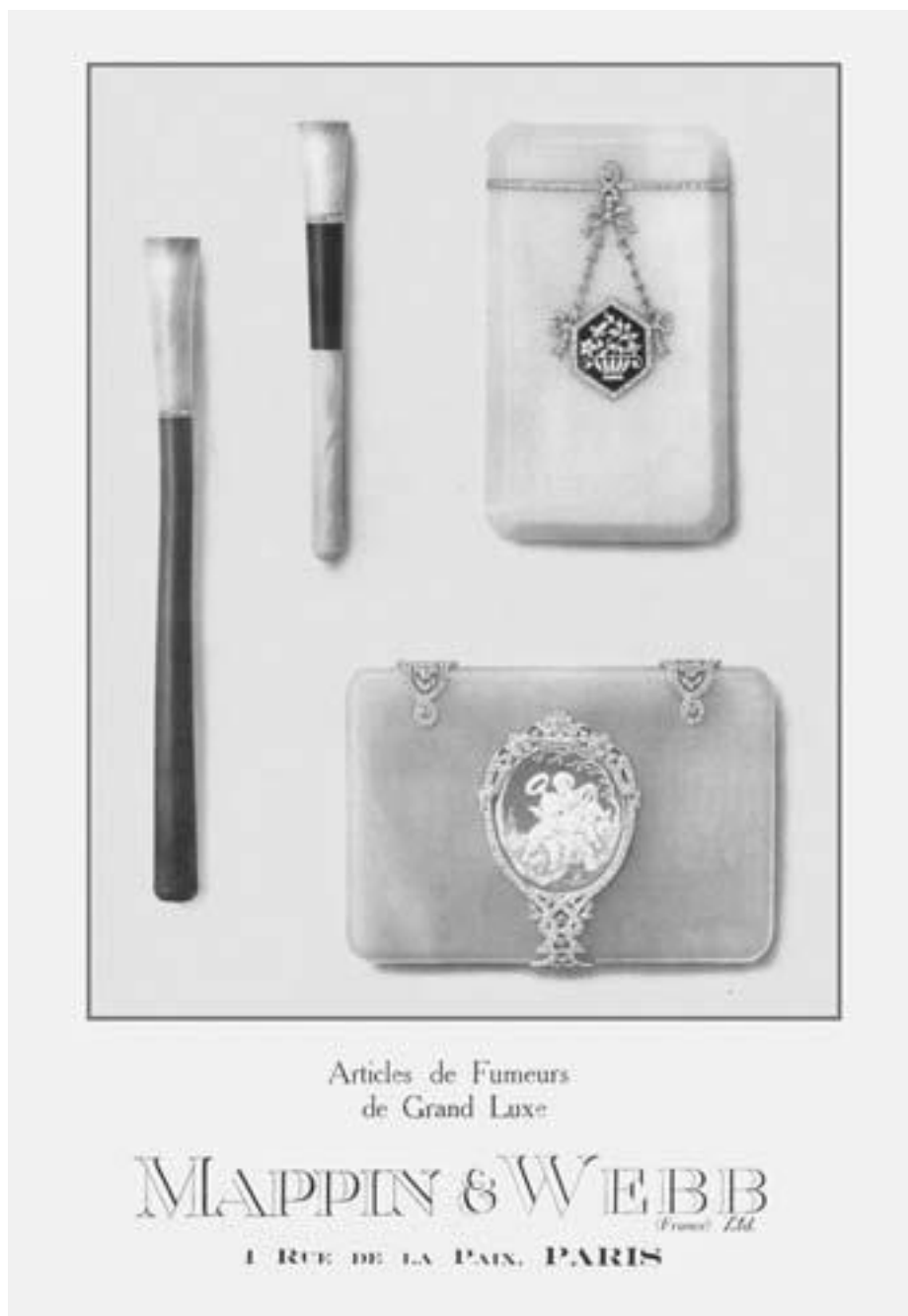
Курение стало настолько популярным занятием, что художники моды начали изображать девушек непременно с мундштуками

Журнал Vogue, 1924. Архив О. А. Хорошиловой

Garçonnes не курили и не боролись за смутное равенство смутно различимых полов. Они превратили сигарету в аксессуар, модную необходимость. Ее не курили, а, вставив в костяной или янтарный мундштук превосходной работы, грациозно держали в тонких холеных пальцах и позировали – на жарком восточном диване в переливчатом мареве алжирских шелков, в залах Гран-Пале, пронизанных хрустальными лучами холодного весеннего солнца, на пахнущей бензином и деньгами Пятой авеню, прильнув к зеркальной стали новенького «понтиака», в открытом ресторане на крыше двадцатипятиэтажной «Пенсильвании», посылая персиковому вечернему Нью-Йорку теплые поцелуи и сизые облачка сладкого дыма.

Сигарета возбуждала воображение, провоцировала целлулоидные галлюцинации де Мейера, Стайхена, Гюне и Ребиндера. Они попадали под ее терпкое очарование и возвели в ранг высокого искусства. Сигарета развязывала язык, придавала значительность случайным жестам, завершала модный образ. Тонкий финальный белый штрих возле остро очерченного рта, глянцеви́тый «шингл» в легком расфокусе серебристого дыма – и garçonne готова.

Впрочем, не совсем. Еще нужно было уметь водить – мягко и уверенно. Автомобиль тогда ворвался в пору своей шумной безудержной молодости, соблазняя всех на пути – в том числе «мальчишек», обожавших скорость, риск, блеск и визг. Они прекрасно себя чувствовали за рулем тяжело гремящего четырехместного кондюита и элегантного бегливого «Торпедо» с откидным кожаным верхом.

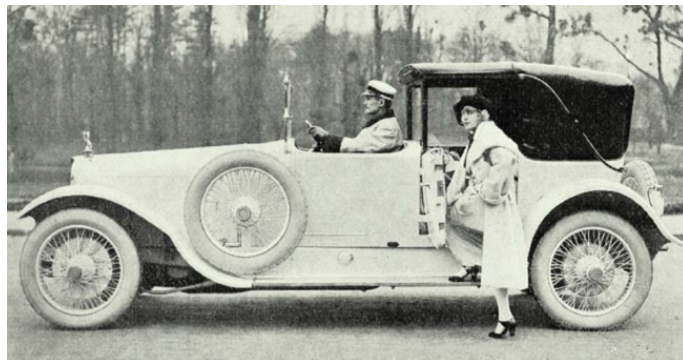


Реклама курительных принадлежностей от компании Mappin&Webb
Журнал Vogue (Paris), 1925. Архив О. А. Хорошиловой

«Гарсонки» кое-что смыслили в починке и порой не боялись давать указания мужчинам-механикам: те только посмеивались. Они умели позировать возле авто – горделивая осанка, чуть вздернутый подбородок, широко расставленные краги и острые углы локтей. Они умели позировать в авто – одна рука на руле, другая на дверце, разворот головы на три четверти и уверенная улыбка в фотокамеру. Одевались соответственно, с мужским шиком и женской элегантностью – в шляпы, шарфы, плащи и кожаные куртки, бриджи и кникербокеры, боты на высокой шнуровке или гетры. И не забывали о главных аксессуарах – кожаных перчатках с широкими раструбами а-ля мушкетер, придававшими солидности, серьезности, решительности.



Модели, закуривая, демонстрируют летние ансамбли от Жана Пату
Журнал Femina, 1926. Архив О. А. Хорошиловой



Девушка садится в кабриолет «Фарман»
Vogue (London), 1920. Архив О. А. Хорошиловой



Дама за рулем спортивного авто
Рисунок из журнала Femina 1927 г. Архив О. А. Хорошиловой



Тамара Лемпицка. Автопортрет в зеленом «бугатти»
1929 год. *Частная коллекция*

Тамара Лемпицка решительно мчит в своем марочном зеленом «бугатти», бросая стальной презрительный взгляд из-под хромированных век. Ее алюминиевую голову с металлической стружкой ресниц и локонов плотно облегает кожаный шлем от Hermès, руки – в палевых перчатках с крагами. Дышит, шипит, бесится стальной змий, серебристо-серый шарф. Это новая Афина, дева разумная и расчетливая, рожденная не зевесовой головой, а ревущим двигателем ревущих двадцатых. Это лучшая метафора эпохи и лучший автопортрет художницы, едва похожий на оригинал. Лемпицка себе польстила до чрезвычайности.

Заигрывая с «мальчишеским» стилем, укорачивая волосы и юбки, *garçonnes* быстро сокращали расстояние между собой и противоположным полом, к которому испытывали непреодолимое влечение, обострившееся во время Великой войны. Мужчин стало меньше, и за них приходилось биться. И обнаженные икры, спортивная фигура, показная независимость стали козырями в этой игре агрессивного соблазнения. Но главным козырем был макияж. Чем более «мальчишестой» была девушка, тем больше косметики она использовала – красила губы в форме сердечка, выделяла глаза тенями и увеличивала ресницы, которыми учащенно хлопала с кинематографической скоростью Луизы Брукс. И в этом *garçonnes* напоминали флапперов.

Флапперы

Если *garçonne* – внешность, то флаппер – это стиль жизни. Чтобы называться флаппером, нужно было знать тонкости *joie de vivre*, сладкого ничегонеделания. Наслаждаться, тусоваться, соблазнять. Следовало отменно танцевать, разбираться в моде, знать всех наперечет немых звезд кино, курить, не дурея, пить, не пьянея. И быть безразличной – к законам (их нарушали), к морали (ее отрицали), к деньгам (их пускали на ветер).



Девушка Гибсона

Иллюстрация из журнала конца 1890-х годов.

Частная коллекция

Всё еще спорят, когда появилось английское слово *flapper*. Есть мнение, что оно возникло в 1630-е годы и обозначало начинающую проститутку. Другие полагают, что словечко это начали использовать только в 1890-е годы заведениях публичных домов, имея в виду жриц любви, а также нескладных девушек-подростков. Чуть позже придумали *flapper-dress* – то есть длинное несуразное платье нимфетки, скрывавшее ее худосочную костлявую фигурку.

После окончания Великой войны *garçonne* обозначал легкомысленную барышню 15–22 лет, полувзрослую и полуробенка, которая играла в любовь, строила глазки, плясала, в общем, вела светский образ полуночной жизни. Она не знала страха и обожала эксперименты – с мужчинами, алкоголем, длиной юбки и терпением общества.

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.