

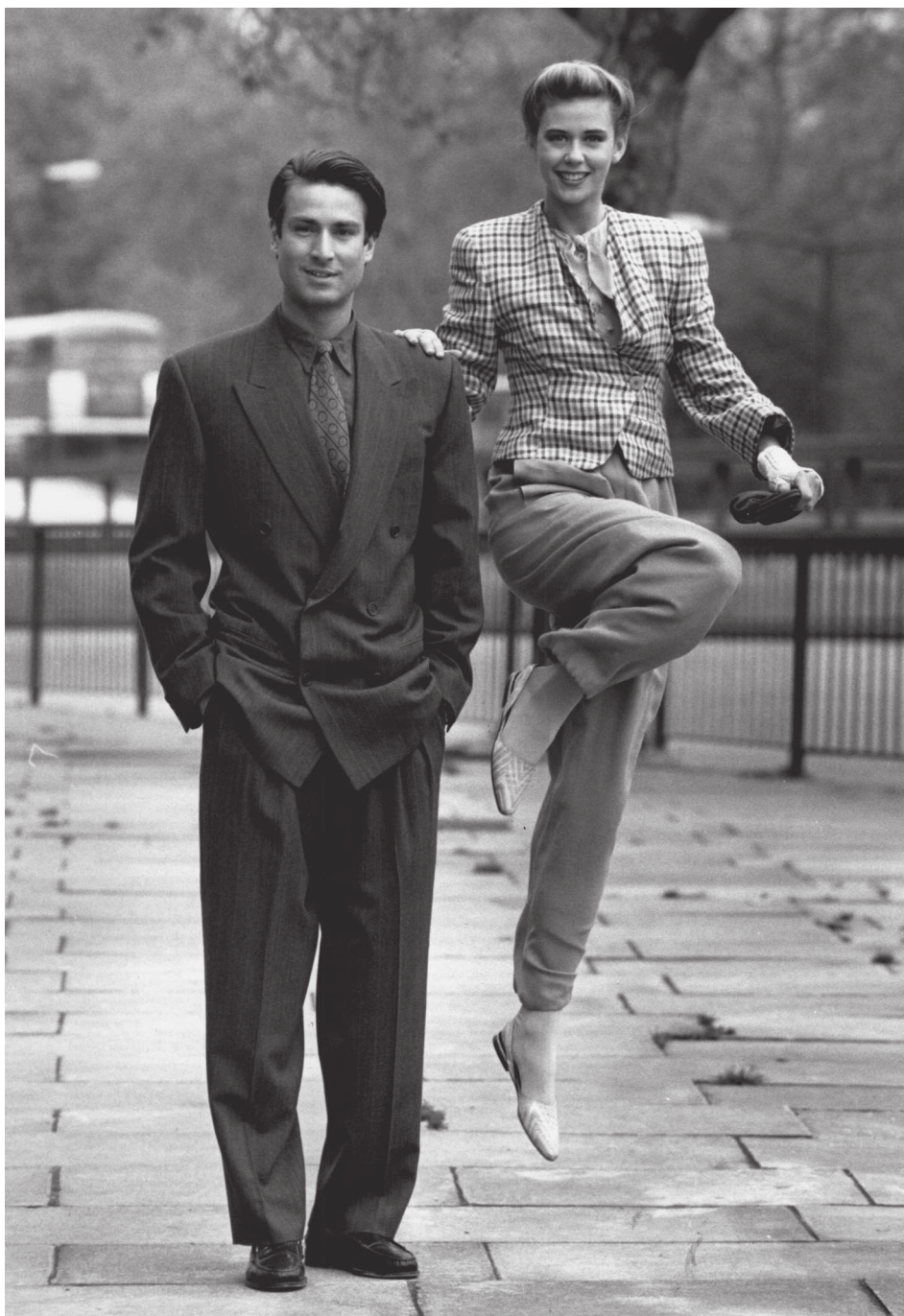
На острие моды

В 1845 году, когда писатель и литературный критик Жюль Барбе д'Оревилль опубликовал влиятельное эссе о знаменитом английском денди Джордже Бо Браммеле и его отношении к элегантности как жизненному принципу, дендизм представлял собой уже нечто гораздо большее, чем просто подход к выбору одежды:

Описать это почти так же трудно, как и определить. Умы, видящие вещи только с их самой незначительной стороны, вообразили, что дендизм был по преимуществу искусством одеваться, счастливой и смелой диктатурой в деле туалета и внешней элегантности. Конечно, это отчасти и так; но дендизм есть в то же время и нечто гораздо большее¹.

Уже в 1833 году в Шотландии Томас Карлайл в обширном очерке «Перекроенный портной» (*Sartor Resartus*) представил критику солипсического и неоригинального мировоззрения денди в рамках более общих размышлений автора о политической, социальной и эстетической экономии стремительно индустриализующегося утилитарного мира. С помощью метафоры портновского мастерства и языка костюма Карлайлу удалось создать манифест грядущего викторианства с его «открытой поддержкой личной воздержанности, общественного и индивидуального прогресса, усердного труда и искренним желанием приносить пользу и творить добро», и все это — в контексте глубокого кризиса религиозной веры².

Во Франции первоначальная функция дендизма состояла в революционном перформативном выпаде против образа мыслей и поведения Старого порядка. В Англии этот протест олицетворяли собой Браммел и его окружение в полную надежд эпоху Регентства. Затем протест трансформировался в щегольской дискурс искусственности и индивидуализма для целого поколения представителей богемы, желавших сохранить ощущение аристократического элитизма в период, когда французское общество погрузилось в пучину волнений 1840-х годов. Еще в 1830 году Оноре де Бальзак в афористическом «Трактате об элегантной жизни» задал тон эссе Барбе д'Оревилль. Писатель выдвинул следующие тезисы: «умение одеваться — это



Мягкий крой и струящиеся текстуры новых костюмов от Armani в 1980–1990-е годы украшали как мужчин, так и женщин. Изображение любезно предоставлено фотоагентством Rex Shutterstock (© David Crump/ANL)

наука и искусство, плод привычки и чувства меры», «богатыми становятся, элегантными рождаются», а также предложил догматическую трактовку дендизма как «ереси, вкравшейся в царство элегантности»³. Шарль Бодлер, охарактеризовав денди в серии очерков «Художник современной жизни» (1863), подвел итог рассуждениям о дендизме и довел их до декадентского финала. В интерпретации Бодлера карлайловский «разодетый человек» становится «последней вспышкой героизма» в казавшихся ему глухоманью демократии и заурядности. Элитистская сдержанность и отчетливо меланхолическая холодность характеризовали современного денди, чьи «твердая решимость не давать власти никаким чувствам <...> [и] скрытый огонь, который мог бы, но не хочет излучать свет» создали прецедент для последующих поколений писателей и художников, видевших в элегантном черном костюме денди и его надменном спокойствии опасную склонность к аморальности⁴.

К концу века дендистское учение вернулось к месту своего рождения посредством «тлетворного» влияния на английских эстетистов романа «Наоборот» Ж.К. Гюисманса (1884). В Лондоне 1880–1890-х годов благодаря литературной и телесной позе Оскара Уайльда и Макса Бирбома вопросы сарториализма, вкуса и этики вновь оказались в центре дискурса дендизма и современности. Особая связь, которую они видели между сексуальной идентичностью, классом и вычурным обращением с костюмом — как женским, так и мужским, придала дендизму в XX веке новые оттенки и вновь возвратила его в двойственную коммерческую сферу моды, гламура и звездности, из которой он первоначально возник⁵. Каким образом костюм стал вместительным некоторым из указанных тем, превратившись в течение XX века в одежду для бунта? Простые линии этого инструмента контркультуры и эротизированного объекта желания были заимствованы для использования в ряде противоречащих друг другу целей. Некоторые обладатели костюма носят его вовсе не для того, чтобы соответствовать требованиям гегемонии, описанным в предыдущих главах этой книги. Наоборот, они предпочитают использовать костюм как оружие стиля. В соответствии с духом дендизма те, кто существует в пространствах за пределами патриархального центра (в том числе женщины, этнические меньшинства, гомосексуалы и преступники), усвоили униформу власти и приспособили ее под свои нужды как средство выражения несогласия и подрыва.

Как только современный костюм был принят при дворе и в деловой сфере как знак конформности, мужчины, чье поведение отличалось от поведения большинства, стали искать иные коды одежды и внешности. До середины XVII века однополые сексуальные связи запрещались как случайное проявление общей безнравственности, не закрепленное за определенными социальными группами и не характеризующееся какими-либо постоянными

склонностями. Конец XVII — начало XVIII века истории сексуальности определяют как период кардинального перехода к более целенаправленному порицанию тех социальных типов, чье трансгрессивное поведение и присущая им идентичность были связаны с гомосексуальным актом⁶. Появление того, что мы теперь называем квир-субкультурами, совпало с расцветом культуры мегаполиса в крупных городах Европы. Образованию этих субкультур особенно способствовали активизировавшиеся гендерно обусловленные вестиментарные коды, являвшиеся признаком их современного характера.

Таким образом, после 1700-х годов поведение мужчин, испытывавших влечение к мужчинам, все больше конструировалось (церковью, законодательством и обществом) как развращенное и связанное с самоидентифицирующимися, зачастую «женоподобными» типами, не всегда имевшими общее социальное происхождение. Они получили известность из-за погромов в публичных домах, где работали одни мужчины (в Англии их называли «домами молли» (molly houses): «молли» — жаргонизм того времени, обозначавший женоподобных или гомосексуальных мужчин), представлявших средоточие социальных и сексуальных взаимодействий. «Молли» зачастую отличались сарториально: они проводили экстравагантные ритуалы с травестийными переодеваниями и пародированием традиционных обрядов бракосочетания и отношений между полами⁷. В других кругах общества, и особенно среди аристократов, описания распутного сексуального поведения представителей элиты носили теперь обвинительный характер. Если в прежние времена они могли свободно предаваться беспорядочным связям, невзирая на гендерные границы, и не опасаться стигматизации в качестве «ненормальных», то теперь их сдерживали возможное опасное сравнение с криминализированной идентичностью «молли» и необходимость соответствовать «благородным» представлениям о семейственности и порядочности, вызванным растущим культурным авторитетом буржуазии. Сдержанный костюм в этих обстоятельствах символизировал приверженность правилам и ценностям традиционного общества.

Нарушающая традиционный порядок вещей фигура щеголя — модно одетого, манерного и изысканно украшенного роскошными аксессуарами мужчины — представляла безопасное комическое проявление многих общественных опасений, связанных с гомосексуальностью, в карикатурах, романах и пьесах начала XVIII столетия. В пьесе Томаса Бейкера «Прогулки по Танбриджу, или Йомен из Кента» (1703) персонаж-щеголь по имени Мейден (в буквальном переводе Maiden означает «девушка». — *Прим. пер.*) признается: «Я никогда не вожу дружбу с распутными плотолобцами, что посещают скверные кабаки, говорят непристойности и напиваются допьяна. Вместо этого я наношу визиты дамам, пью чай и шоколад»⁸. Зажатый между



Щеголь 1700-х годов сквозь призму 1791 года. На протяжении XVIII века авторы трудов о моде и манерах живо интересовались генеалогией дендизма. Изображение любезно предоставлено Библиотекой имени Льюиса и Уолпола, Йельский университет

старомодными кутежами и новомодной светскостью, щеголь существовал в пограничном пространстве — между социальными категориями, однако уже к 1730-м годам становится очевидным, что его жеманство и искусственная пышность все чаще связывались с девиантностью. На фоне новых кодов мужественности, требовавших ненавязчивой одежды, строгого этикета, рукопожатий и поклонов при встрече вместо поцелуев, серьезных разговоров, щеголь привлекал внимание своей «инаковостью». Тобайас Смоллет нарисовал красочный портрет этого типажа, описывая «женоподобного» капитана дальнего плавания Уифла в романе «Приключения Родерика Рэндома» (1748):

это был высокий, довольно тощий молодой человек; белая шляпа, украшенная красным пером, покрывала его голову, с которой ниспадали локонами на плечи волосы, перевязанные сзади лентой. Его розовый

шелковый кафтан на белой подкладке был элегантного покроя с распахнутыми фалдами, не скрывающий белого атласного камзола, расшитого золотом и расстегнутого у шеи, дабы видна была гранатовая брошь, блиставшая на груди рубашки из тончайшего батиста, обшитой настоящими брабантскими кружевами. Штаны из алого бархата едва доходили до колен, где соединялись с шелковыми чулками, обтягивавшими без единой складочки или морщинки его тощие ноги, обутые в башмаки из голубого сафьяна, украшенные бриллиантовыми пряжками, которые своим сверканьем соперничали с солнцем⁹.

Костюм капитана Уифла является необыкновенно близким предшественником моды макарони начала 1770-х годов. Этот лондонский стиль, запечатленный на эстампах граверов Мэтью и Мэри Дарли и других карикатуристов, поначалу связывали с политическим окружением Чарльза Джеймса Фокса. Изнеженные позы и экстремальные наряды мужчин на этих изображениях запечатлены так, чтобы намеренно вызвать порицание. Волна карикатур на макарони, заполнившая лондонские магазины гравюр и эстампов, была призвана «подвергнуть сомнению законность аристократической политической системы и, в то же время[,] функционировала в экономической сфере, поскольку служила критикой определенного способа потребления, который связывал роскошь и женоподобную маскулинность с отсутствием патриотизма и, следовательно, с неспособностью к культурному и политическому руководству»¹⁰. Сатирическая статья «Шут-макарони» (The Macaroni Jester, 1773) дает нам выразительное и точное описание высмеиваемого костюма:

У него очень короткий сюртук с низкой талией и декоративными клапанами на крошечных карманах, в которых места хватит только для платка да табакерки. Рукава посажены очень низко и туго застегиваются на запястье. На груди он сшит так куцо, что полы держат вместе всего лишь две пары крючков и петлей. <...> Жилет будет считаться совершенной безвкусицей, если только он не поразительно короток. <...> Бриджи его должны быть пошиты из французского черного шелка и украшены пуговицами — такими же огромными, как булавки для конской попоны, — они должны доходить до самого пупка <...> На нем обязательно должны быть белые или в крапинку шелковые чулки. Туфли с пряжками до самых кончиков пальцев. <...> Волосы — густо напудрены и напужены, а кудри прилажены прямо над ушами. <...> Его шляпе следует быть совсем крошечной и заостренной, как нос темзской верей <...>. В кармашке для часов на бриджах должны помещаться часы на длинной золотой цепочке, сплошь увешанной побрякушками. <...> На левом

бедре должна быть закреплена длинная шпага <...> а с правой руки свисать трость с богатой кистью. На мизинце у него должен быть огромный перстень <...> Таким образом снарядившись, он готов отправиться в парк или театр, и все вынуждены признать, что он сумеет произвести впечатление — a-la-mode de macaroni¹¹.

Было бы ошибочным вкладывать особый смысл в исключительно ограниченный феномен жизни большого города, следы которого ныне существуют лишь в области сатиры и светской хроники. Однако внезапное возникновение на удивление тесного покрова, ярких расцветок и экстравагантных аксессуаров среди мужчин определенного круга, вызывавших живой интерес, пусть и смешанный с отторжением, в различных формах популярной культуры, очевидным образом предвосхищает многие более поздние модные движения в рамках разных субкультур. Феномен макарони также формирует убедительное отражение — правда, в кривом зеркале — костюма и манеры поведения современных им религиозных нонконформистов: квакеров и методистов, чей аскетичный подход к одежде создал устойчивый прообраз современного классического костюма. Фигура макарони стала пророческим примером того, как могут быть переиначены внешние атрибуты материального благосостояния и, на первый взгляд, жесткие сарториальные коды. В мире макарони костюм мог существовать как основа для экспериментирования и неповиновения в столь же значительной степени, в какой он мог служить средоточием здравого смысла и долга.

Тридцать лет спустя лондонские магазины печатной графики вновь наполнились навязчивыми изображениями крайних проявлений моды среди представителей мужской половины городской молодежи. К тому времени предпочтительным обозначением этих модников стало слово «денди». Джордж Брайан Браммел, известный как Бо Браммел (Beau (фр.): красавчик. — *Прим. пер.*), благодаря Барбе д'Оревилль и другим посмертным биографам стал центральной фигурой этого щегольского возрождения. Его можно назвать образцовым денди, несмотря на то что лишь в редких карикатурах того периода удастся найти портретное сходство, и до относительно недавнего времени факты его биографии оставались весьма туманны¹². Он родился в 1778 году в семье личного секретаря премьер-министра лорда Норта, учился в Итонском колледже и в Оксфордском университете, служил в 10-м, Личном Его Высочества Принца Уэльского Королевском гусарском полку — так его репутация стала ассоциироваться с новым видением модного столичного образа жизни. После того как он вышел в отставку из армии в 1798 году и до его постыдного бегства в Нормандию из-за долгов в 1816 году, Браммел занимал в обществе чрезвычайно



Бо Браммел, первый герой в пантеоне великих денди. Из книги «Шеголи и денди» (The Beaux and the Dandies, 1910). Изображение публикуется с любезного разрешения Правления Национальной библиотеки Великобритании © The British Library Board

престижное положение и пользовался большим влиянием, так как входил в ближайшее окружение принца-регента. Для будущего монарха он был чем-то вроде наставника элегантной жизни: собственным примером Браммел совершенствовал его внешний вид, отлаживал связи и оттачивал манеры, принимая все меры, чтобы Георг задавал самые высокие стандарты вкуса для лондонской элиты. Незадолго до смерти Браммела в 1832 году юный Барбе д'Ореви́льи мельком видел тень прежнего арбитра элегантности — страдающего сифилисом, обесчещенного и безумного, но по-прежнему полного чувства собственного достоинства — в дверях Hôtel d'Angleterre в Кане. Через двенадцать лет он счел необходимым осмыслить взлет и падение Великого Денди. Хотя сам Барбе д'Ореви́льи предостерегал читателя от восприятия истории Браммела сквозь узкую призму моды, следует иметь в виду, что одежда имела центральное значение для его жизнетворчества и впоследствии определила выбор такой оптики и авторами книг о мужском стиле, и производителями костюма.

Сведения о гардеробе Джорджа Браммела столь же отрывочны, сколь и факты о его жизни — такова парадоксальная природа дендизма. Первый биограф Браммела капитан Уильям Джессе, чье на тот момент еще не опубликованное двухтомное жизнеописание знаменитого денди послужило богатейшим источником для Барбе д'Ореви́льи, отмечал лишь следующее:

Утренний его костюм походил на то, что носили все джентльмены, — гессенские сапоги [немецкие армейские сапоги, украшенные кисточками чуть ниже колена] и панталоны [палевого цвета брюки из тонкой шерсти], или же высокие сапоги [черные со светлым отворотом, предназначенные для верховой езды] и лосины; синий фрак со светлым или бежево-коричневым жилетом. <...> Его вечерний ансамбль состоял из синего фрака, белого жилета, черных панталон с тугими застежками на пуговицах у колена, полосатых шелковых чулок и складного цилиндра¹³.

Немногие отсылки к экстравагантности Браммела дошли до нас в легендах о том, что в качестве средства для полировки сапог он использовал шампанское, а также о его ритуале повязывания шейного платка, в подробностях описанном Джессе:

Браммел одним из первых возродил и усовершенствовал вкус к одежде среди английских джентльменов, и величайшее из его новшеств касалось шейных платков: тогда их носили без каких-либо жестких подкладок, они были пышно взбиты и сморщенным валиком поднимались к самому подбородку. Чтобы устранить это очевидное неудобство, вызывающее

неловкость, он просил самую малость накрахмалить свой галстук. <...> Воротник сорочки <...> был настолько широк, что, не будь он сложен вдвое, то полностью бы скрывал его лицо и шею, а белый шейный платок достигал в высоту около фута. Первым делом Браммел складывал воротник рубашки, придавая ему надлежащую высоту. Затем он, стоя перед зеркалом, устремив подбородок к потолку, осторожно и постепенно опускал нижнюю челюсть и тем самым сминал галстук до приемлемых размеров. Форма каждой последующей складки доводилась до совершенства с помощью сорочки¹⁴.

Вероятно, от остальных Браммел отличался лишь склонностью к перфекционизму, пристальным вниманием к деталям и благопристойной целесообразностью — в остальном его костюм был ничем не примечателен. В сущности, уверенность, с которой этот мужчина демонстрировал крайнюю простоту своего внешнего вида, и составляла самобытность его сарториального поведения. Наследие Браммела с точки зрения развития классического костюма состоит скорее в манере его ношения, а не в форме.

Такая уверенность обнаруживалась не только перед зеркалом (и на публичных собраниях, когда Браммел совершал свой туалет перед приглашенной публикой). Она проявлялась во всех аспектах жизни денди и, что самое важное, в широком контексте города. Мемуарист капитан Гроноу, в прошлом сосед Браммела, сообщал:

В зените славы его можно было увидеть в эркерном окне клуба Уайтс в окружении светских львов: законодатель мод, он судил прохожих и то и дело отпускал остроты, которые затем подхватывала молва. Дом Браммела на Чапел-стрит соответствовал его умению одеваться: мебель была подобрана с безупречным вкусом, а библиотеку составляли лучшие произведения лучших авторов <...> Его трости, табакерки, его северский фарфор — все было в высшей степени изящно, его лошади и экипаж привлекали внимание своей безупречностью. В сущности, превосходный вкус Браммела обнаруживался во всем, что ему принадлежало¹⁵.

Новая столичная чувственность, сосредоточенная на теле денди и фетишистских импульсах потребления предметов роскоши, очевидным образом влияла на трансформацию костюма в одежду для позирования. Кроме того, в своих последующих реинкарнациях (уайльдовский эстет, представитель золотой молодежи, новый эдвардианец и мод) денди продолжали совершенствовать костюмный сарториализм, который предназначался скорее для того, чтобы выделяться, а не вписываться в окружение.