

Ася Аладжапова —

историк моды, коллекционер
винтажной одежды, аспирантка
Аспирантской школы по искусству
и дизайну НИУ ВШЭ.
asia.aladjalova@gmail.com

Исследование практики коллекционирования предметов одежды из литературных произведений

Аннотация

Статья посвящена практике воплощения одежды вымышленных персонажей при помощи подлинных винтажных предметов того же исторического периода. В первой части предпринята попытка систематизировать подходы, применяемые литературоведами и искусствоведами к анализу сарториальных практик, изображенных в произведениях художественной литературы. Во второй части мы анализируем примеры из конкретных художественных произведений, используя как литературоведческую, так и искусствоведческую оптику. В третьей части рассматривается опыт создания «литературной» коллекции винтажных платьев и реконструируется опыт поиска и подбора «литературных» нарядов. Эта часть посвящена анализу самой практики коллекционирования одежды «из книг», сложностям подбора коллекционных предметов, атрибуции, систематизации и публичной демонстрации. В финале проведено сравнение между музейными и сценографическими практиками, а также намечен будущий разговор о перформативности «литературной» винтажной одежды.

Ключевые слова: коллекционирование; винтажная одежда; художественная литература; женские образы; предметный мир; вещь-образ; художественный предмет; исторический костюм; сценический костюм

Введение

Исследование практики коллекционирования предметов одежды, связанных с вымышленными костюмами вымышленных персонажей, — довольно странное, но весьма увлекательное занятие. Поле исследования зыбко, в нем присутствует много художественной условности, а у коллекционера остается огромное пространство для интерпретации. Коллекция подлинных винтажных платьев, сформированная по принципу их сходства с костюмами литературных героев, — это овеществленный опыт на стыке между литературоведением и культурологией (иллюстрации см. во вкладке 4). Тем не менее у нас возникло желание описать и проанализировать этот опыт. Эта работа — пример автоэтнографии: автор занимается коллекционированием винтажных предметов одежды, часть из которых приобретена именно по причине сходства или ассоциаций с описанными в художественной литературе образами.

Следует отметить, что это исследование очень долго ожидало своего часа. Автор статьи — выпускница филологического факультета МГУ, начавшая свой путь на кафедре РУНТ в надежде на изучение не столько фольклорных текстов, сколько традиционного костюма, но вскоре выяснившая, что это поле закреплено за историческим факультетом. Следующая попытка исследования материальной культуры в рамках словесности произошла уже на выпускном курсе и была облечена в форму исследования вещного мира в произведениях литературы XX века. Первым писателем, чьи тексты показали нам подходящими для подобного исследования, стал Владимир Набоков. В тот момент нам казалось важным соотнести описания предметов одежды «Камеры обскура» с фотографиями платьев того же периода из только что вышедших тогда альбомов Александра Васильева «Европейская мода» и «Красота в изгнании». Но тема не получила одобрения из-за сильного уклона в сторону истории материальной культуры: литературоведы склонны иначе подходить к исследованию предметного мира литературных произведений. Сразу после выпуска из университета у нас начала складываться коллекция винтажной одежды: преимущественно дамских платьев и аксессуаров, как советского, так и зарубежного происхождения. На протяжении всех этих

лет литературные аллюзии преследовали растущую коллекцию и время от времени нас одолевало желание приобрести платье, казавшееся подходящим для реконструкции конкретного образа той или иной литературной героини. Несмотря на довольно широкие временные рамки нашего собрания, литературная часть коллекции строится вокруг произведений 1920–1930-х годов. Одежда этого периода, к сожалению, уже пропадает с рынка, доставать ее все сложнее.

Подбор платья для персонажа только на словах выглядит простым: на самом деле очень быстро становится ясно, что костюма, описанного в художественном тексте, никогда не существовало в природе; а если и существовал примерный прототип, то он, вероятно, не дожид до наших дней. А если и дожид, то вполне может стоить целое состояние, чего мы никак не можем себе позволить, — или вообще может уйти из-под носа на аукционе — к невероятной горечи коллекционера. Однако на данный момент в нашей коллекции насчитывается десяток платьев, довольно точно соответствующих литературным описаниям и еще столько же, вызывающих у нас ассоциации с образами героинь в целом. Другими словами, платье кажется очень подходящим по цветовой гамме, качеству материала, богатству декора и назначению для героини, имеющей высокий социальный статус — хотя автор романа не упоминал в тексте наряд такого цвета или с такой отделкой. Часть платьев работает фоном для значимых аксессуаров: невозможно представить себе тщательно прописанные в романе перчатки и пояс просто так: нужен наряд, который дополнит их, не перетягивая на себя внимания зрителя. Со временем мы пересмотрели свои взгляды как на способы прочтения костюма в художественном тексте, так и на выбор исторических источников, с которыми можно сверяться. Некоторые мысли о столь необычном коллекционировании изложены в этой статье.

Работа состоит из трех основных частей. В первой предложена классификация разных подходов к анализу костюма в литературных произведениях: литературоведческий и культурологический подход; приведены некоторые определения, которыми мы пользуемся вслед за уважаемыми коллегами. Вторая часть представляет собой разбор примеров костюмов из художественных текстов, некоторые из них нашли материальное воплощение в нашей коллекции. В этой части предпринята попытка литературоведческого и культурологического анализа конкретных костюмов. В третьей части анализу подвергается сама практика коллекционирования одежды и производится попытка реконструкции примера поиска «литературного» платья по заданным в тексте критериям.

Костюм в мире художественного текста: история вопроса, подходы и методы

Несмотря на большой интерес широкой аудитории к популярным текстам, описывающим одежду книжных персонажей, литературоведы редко обращаются к анализу sartorialных практик в художественных произведениях. Наталья Поваляева задается вопросом, в чем же причина такого пренебрежения, в своей статье, посвященной личности, костюмам и исследовательскому пути Сары Даниус. Сара Даниус — литературный критик, эссеист, литературовед — и человек, в жизни которого мода и одежда играли очень значимую роль. Поваляева посвящает статью разбору образов, в которых появлялась Даниус на нобелевских торжествах — и отмечает, что Даниус была одним из немногих литературоведов, сосредоточивших свое внимание на исследовании материального мира, в частности одежды, в произведениях художественной литературы. Ответ на вопрос о причинах пренебрежения литературоведами темой одежды в художественных текстах дает сама Даниус: «Одежда, как правило, рассматривается как создающий определенную атмосферу, но в целом необязательный реквизит. Ведь литература и искусство должны стремиться к отражению универсального, а не частного. <...> Так что долой кружевные шляпки, шелковые зонты, жилетки, кружевные оборки и чулки. Мы же не хотим увязнуть в болоте мелочей» (Даниус 2016, цит. по: Поваляева 2021: 314). На наш взгляд, это очень важная деталь. Литературоведы как будто пытаются обобщить данные, концентрируясь на общем: на тех деталях, которые могли как-то охарактеризовать самого писателя, его художественный стиль или его убеждения, а не на тех, которые были (бы) важны для самих персонажей.

У этого явления тоже есть свои причины. Доктор филологических наук Александр Павлович Чудаков в книге «Слово — вещь — мир» начинает главу о творчестве Н. В. Гоголя с определения художественного предмета и обоснования его роли в литературном произведении. С определением все достаточно ясно: художественный предмет — это изображенная в литературе вещь. А вот роль, которую он играет в пространстве произведения, понималась по-разному в зависимости от текущих научных трендов. Скажем, в эпоху позитивизма под влиянием археологии и истории материальной культуры художественный предмет понимался как прямой представитель прошлых и настоящих культур, несущий вещную информацию об эпохе и о той обстановке, в которой разворачивается сюжет произведения. Чудаков оспаривает такой подход и приводит свой взгляд на роль

художественного объекта. Согласно нему, «вещный мир литературы коррелирует реального, но не двойник его» (Чудаков 1992: 25). Конечно, писателю неоткуда еще брать предметы, кроме как из мира реального, — но если реальный предмет не переварен художественным пространством текста, если он просто помещен внутрь его, то это «не творение истинного искусства» (там же: 26). Художественный предмет, по мнению исследователя, в первую очередь входит в мир художественного произведения, и лишь в небольшой степени отражает реалии запредельного мира; ему нельзя навязывать функцию реального воспроизведения мира. Степень перерождения реального предмета в художественный у каждого писателя своя, отмечает Чудаков.

Выходит, что у литературоведов совершенно особые цели исследования вещного мира в художественной литературе. Так, например, в главе, посвященной творчеству А. С. Пушкина, Александр Чудаков сосредотачивается на поэтике, но в качестве примеров слога приводит упоминания художественных предметов. Таким образом, русский кафтан Адриана Прохорова и европейские платья Акулины и Дарьи из повести «Гробовщик» рассматриваются не в контексте конфликта русской и европейской сарториальных традиций, широко обсуждавшегося в ту эпоху, а в контексте построения синтаксических конструкций. Для Чудакова важно, как Пушкин строит свое высказывание, но при этом исследователь берет именно описание костюмов, то есть отмечает их присутствие в пространстве повести. В главе, посвященной творчеству Н. В. Гоголя, Чудаков уже затрагивает вопросы функционирования художественных предметов внутри литературных произведений. Здесь он выявляет ряд общих черт в описании всех интерьеров и костюмов персонажей поэмы «Мертвые души» — и приходит к выводу, что общность вещного мира Гоголя заключается в том, что каждый описанный художественный предмет (или совокупность их в интерьере или костюме) — необычен. Эта необычность может заключаться в нелепых деталях, вкравшихся в модный образ, или в бессмысленности предметов, составляющих интерьер (Чудаков 1992). Одним словом, литературоведческий подход Чудакова нацелен на изучение общего, глобального в творчестве писателя, а не частных и мелочей.

Совершенно иные цели и задачи ставит перед собой доктор искусствоведения Раиса Мардуховна Кирсанова. В предисловии к своей книге «Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX века» она объясняет, что без расшифровки названий и особенностей бытования предметов в литературных произведениях прошлого современный читатель упускает

важнейшие высказывания писателя. У писателей XIX века и их современников была общая предметная среда, потому читателям был доступен полный набор значений, который писатель мог вложить в текст. Читатель нашего времени лишается этой привилегии и вынужден обращаться к толковым словарям, чтобы уловить все тонкости смыслов (Кирсанова 1989).

Именно такую толковую книгу и представляет собой «Розовая ксандрейка...». Названия устаревших предметов одежды, тканей и аксессуаров даны в алфавитном порядке; эпиграфом к каждой статье выбрана цитата из литературного произведения с упоминанием этого предмета. В тексте статьи толкуется внешний вид предмета, годы его активного бытования в модной среде, а также скрытые значения, которые могли закладывать в этот предмет современники. К примеру, шляпа «боливар», по словам Кирсановой, связывалась у современников Пушкина с проявлением определенных политических взглядов — более того, оппоненты поклонников Боливара носили шляпы «морильо», и таким образом идеологический спор двух сторон мог быть выражен на уровне костюма. Следуя логике Кирсановой, образ Евгения Онегина, носившего шляпу «боливар», был в большей степени ясен читателям-современникам, чем потомкам. И для полноценной трактовки персонажа современный исследователь должен сперва разобраться со всеми значениями всех деталей костюма, интерьера и даже гастрономических вкусов Онегина. Кирсанова предлагает опираться на модную периодику исследуемой эпохи, тексты и иллюстрации; мемуарную и эпистолярную литературу. Все эти источники скорее отражают предметы и ситуации реального мира, нежели вымышленного авторского. Таким образом, толковая книга Кирсановой прокладывает мостик между художественным и реальным миром.

Несмотря на то что Чудаков и Кирсанова издали упоминаемые нами книги практически одновременно, мы видим огромную разницу в их подходах. Работа Кирсановой может быть охарактеризована пассажем из работы Чудакова, где он настаивает на том, что художественный предмет в первую очередь характеризуется своими связями с внутренним миром литературного произведения, с авторской трактовкой, и лишь по остаточному принципу выполняет «реальномировоспроизводящую» функцию, хотя реконструкция истории материальной культуры по литературным произведениям и была популярна в эпоху позитивизма. Кирсанова сосредотачивается именно на связях художественных предметов с их реальными прототипами, давая возможность потомкам заглянуть сквозь призму литературного произведения в бытовую среду давно ушедшей эпохи. Важным

моментом является, на наш взгляд то, что она не ставит под сомнение достоверность описанных автором художественных предметов. В противовес ей Чудаков настаивает на исключительно авторском видении вещного мира произведения, разводя его с миром реальных предметов. Таким образом, мы наблюдаем принципиально разные подходы, цели и задачи, продемонстрированные исследователями двух разных дисциплин — литературоведения и искусствоведения. На наш взгляд, эти подходы нельзя сравнивать между собой, так как каждый из них соответствует принципам своей науки. Оптимальным решением было бы использовать их оба при анализе предметного мира литературных произведений.

Если Александр Чудаков рассматривает предметный мир в контексте поэтики писателя, Раиса Кирсанова предлагает обращаться к истории моды для углубления взгляда на произведение литературы, то историк моды Эйлин Рибейро использует литературные и художественные произведения в качестве источников знания об одежде, моде и sartorialных практиках прошлого. По ее мнению, изобразительное искусство и литература дополняют друг друга, чтобы составить более точный портрет эпохи (Ribeiro 2005). Конечно, Рибейро указывает на опасности безоговорочного доверия живописи: костюм знати интересующей ее эпохи (а она исследует английскую культуру периода правления Карла I), как правило, характеризовался прекраснейшими тканями — при довольно плохом пошиве. Поэтому лучшие художники того времени обладали навыком не только коррекции костюма портретируемого, но и создания собственных модных форм. При этом ткани и блики света на них, текстура, декор, ювелирные украшения прописывались очень точно. По мнению Рибейро, конструктивные особенности костюмов не заметны на портретах этого периода, а декор, напротив, прописан тщательно. Более того, некоторые жанры подразумевали ретроспективное изображение костюмов, если надо было одновременно написать заказчицу в юности и в зрелом возрасте. В свете этих проблем исследовательница прибегает к литературе означенного периода, где находит ответы на вопросы о манере ношения того или иного предмета и о восприятии внешнего облика персонажа окружающими людьми и обществом в целом. В литературных источниках находится информация о способах приобретения одежды, о разнице между праздничной и повседневной вещью, о поводах, ради которых люди одевались, и о том, как люди осмыслили свой внешний вид.

Практически дословно повторяет эти слова Клэр Хьюз, подчеркивая разницу между изобразительным искусством и литературой: «Романы, в отличие от картин, рассказывают о том, как костюм

наблюдают и оценивают, как костюм действует и как он ощущается» (Хьюз 2021: 33). Основываясь на этих цитатах, можно составить себе представление о том, что живопись менее всего вызывает доверие как источник знаний о моде прошлого; литература же дает нам контекст бытования одежды и, за счет смены точек зрения, позволяет составить картину как с позиции внешнего наблюдения, так и носителя.

Тем не менее Рибейро противопоставляет сохранившуюся реальную одежду из музейных коллекций (fashion) причудливому и романтическому изображению одежды в живописи и литературе (fiction). Эти две категории она обозначает как «две стороны истины, которые могут перекрывать одна другую в воображаемой реконструкции реальности» (Ribeiro 2005: 1).

Подход Эйлин Рибейро, на наш взгляд, интересен тем, что, в отличие от представленных выше исследователей, она опирается на художественный текст как на исторический источник, хотя и указывает на вымышленную природу костюма, изображенного в литературе. Саму литературу она считает продуктом социокультурного и политического фона эпохи, что, конечно, позволяет ввести как драматургию и мемуарику, так и поэзию в число исторических источников.

Об опасности использования литературных произведений в качестве достоверного источника знаний о костюме ушедшей эпохи пишет доктор филологических наук, автор множества работ по истории культуры — Ольга Борисовна Вайнштейн. Она допускает, что не следует принимать в качестве аксиомы то, что каждый писатель в каждом своем произведении достоверно описывает предметный мир своей эпохи (Вайнштейн 2021). На наш взгляд, мнение Вайнштейн тут пересекается со словами Чудакова о том, что уравнивание художественного предмета с его реальным прототипом — большая ошибка. «Художественный предмет существует только благодаря внетекстовым предметам и без них его вещественность была бы нетвердой. Он соотносим с реальной вещью. И в этом — огромное преимущество искусства перед другими сферами духовной деятельности и великая его беда. Преимущество — в том, что соотносимость дает возможность пользоваться общепринятым „предметным“ языком, всякий раз не описывая каждую вещь как неведомую. Беда — потому, что из-за этого предмет художественный смешивают с реальным и обращаются с ними, как с одинаковыми» (Чудаков 1986: 255). Видимо, такое глубокое различие пространства литературного произведения и реального мира свойственно больше филологам, чем представителям других дисциплин.

Отдельно следует отметить позицию Ольги Вайнштейн относительно близости связей между художественной литературой и модой.

По ее мнению, мода редко связана с книгой напрямую: как правило, книжная иллюстрация, экранизация произведения или модный журнал служат средствами интерпретации художественного текста в мире моды (Вайнштейн 2021). В данном случае речь идет уже не о кодировании эмпирических предметов в художественные, а о декодировании, или толковании, предметного мира литературного произведения читателем, зрителем, исследователем.

Итак, мы рассмотрели различные подходы исследования моды, предметов одежды и сарториальных практик в литературных произведениях. На наш взгляд, следует различать литературоведческий и культурологический подходы. В принципе, это логично: ведь задачи филологии отличаются от задач культурологии и истории искусства. Тем не менее прослеживается общая тенденция: специалисты в области литературоведения, искусствоведения и культурологии видят возможности исследования сарториальных практик в художественных текстах и проявляют интерес к нему.

Имея особенную заинтересованность в литературе XX века, а также страсть к коллекционированию одежды этого периода, в этой работе мы им и ограничимся. В связи с сугубо личными стилистическими предпочтениями, мы уделим внимание художественным текстам, созданным в период 1920–1930-х годов.

Маргарита Николаевна НОСИТ ЧЕРНЫЙ

Как неоднократно писал Чудаков, степень преобразования эмпирического предмета (то есть реального прототипа) в художественный — у всех писателей различная (Чудаков 1992). При этом степень привязанности к вещному тоже различна: в поэзии, прозе и эпосе она может быть разной (Чудаков 1986). Более того, писатели разных эпох и разных стилевых направлений уделяют разное внимание описаниям предметного мира в своих произведениях. И наконец, есть уникальные черты поэтики каждого автора: у некоторых писателей много описаний одежды, а у других мало. Для историка же моды важно еще и качество этого описания: насколько детально прописана ткань, расцветка, сидует и условия ношения костюма.

Учитывая все вышеперечисленные требования, мы сосредоточили свой исследовательский интерес на творчестве следующих авторов: М. Булгакова, И. Во, В. Набокова, И. Одоевцевой, Ф. С. Фицджеральда. Безусловно, этот круг может быть расширен как за счет аллюзий на произведения других авторов, так и параллелей, которые может

выстроить исследователь. Так, в романе «Дети Арбата» А. Рыбакова прослеживаются те же сарториальные практики, что и в тексте «Мастера и Маргариты» М. Булгакова (описание практик доставания дефицитных товаров и ремонта, бережного отношения к чулкам и обуви), однако, на наш взгляд, следует из двух произведений выделить то, что писалось непосредственно в описываемую эпоху, а не обращается к событиям тридцатилетней давности (роман Рыбакова создавался в период с 1966 по 1994 год, а описывает события 1930–1940-х годов).

Насколько можно судить по характеру описания предметов одежды в тексте и той роли, которую одежда играет в повествовании, каждый из перечисленных авторов имеет собственную концепцию работы с художественными предметами сарториального характера. Ирина Одоевцева предельно реалистично описывает костюмы Люки в романе «Зеркало». Писательница уделяет внимание фактурам тканей, цветам, конструкциям предметов одежды и обуви. Она отмечает также, что модно и дорого, а что никогда таковым не было. Однако, как ни странно, при попытке визуализировать описанный костюм это бывает затруднительно: автор выбирает лишь одну или несколько характеристик костюма, упуская остальные. Так, на первую встречу с Ривуаром Люка надевает синий костюм и берет: читатель узнает об этом сразу, в момент одевания, и лишь когда завершается длинная, определившая судьбу героини встреча, она возвращается домой и раздевается, тут оказывается, что костюм состоял из платья и пиджачка. Ни кроя, ни фактуры материала тут не указывается, знаковым для автора и героини становится цвет и функция (деловой костюм) и демократичный головной убор (берет). Для героини платья, шубки, туфли, шляпки — спутники и даже иногда друзья. В тексте силен психологический аспект, выраженный через сарториальные практики. Новые, купленные на первый гонорар вещи проводят черту между прошлым и настоящим Люки, отделяя период скучной домашней жизни от нового периода работы в кино. Старое серое пальто — это кусок старой жизни Люки; она «входит в ресторан своими счастливыми ногами в своих новых туфельках, которые уже успели перенять выражение счастья» (Одоевцева 2014: 50). Лисицы (не манто, а именно по названию животных, «лисицы») становятся спутниками героини в последний вечер: писательница явно наделяет лисиц определенной жизнью, так как, накинув манто на плечи, Люка вновь ощущает прежнее отчаяние и любовь. Она даже хочет незаметно забыть их на стуле в ресторане, чтобы отделаться от грустных мыслей. Текст романа очень насыщен упоминаниями предметов одежды — как самой Люки, так и ее антагонистки Терезы. В финале выводится еще одна сюжетная линия,

связанная с сарториальными практиками юной Лоранс, поклонницы Люки. К Лоранс переходит и Тролль — любимый плюшевый медведь погибшей Люки, практически одушевленный персонаж романа — аналог медведя Алоизиуса, любимца Себастьяна Флайта из «Возвращения в Брайдсхед» Ивлины Во, о котором речь пойдет дальше.

Следующий автор по степени насыщенности текста предметами одежды — Владимир Набоков. Анализируя тексты его произведений, можно отметить привязки тех или иных вещей к конкретным персонажам. Тексты Набокова, безусловно, требуют литературоведческого подхода в большей степени, чем культурологического. Изображенные в них художественные предметы не являются близнецами предметов реальных: используя слова Чудакова, в данном случае художественный текст значительно переваривает реальные предметы. Однако нельзя не отметить, что, например, Магда, героиня романа «Камера обскура», одевается согласно принятой в то время моде. С ее образом связаны белый джемпер, плиссированная юбка, едва закрывающая колени; белое теннисное платье и белые же чулки и туфли — все это можно найти на иллюстрациях в модных журналах (Моды сезона 1931, обложка 2; Моды сезона 1928: 24). Но белый джемпер и белые чулки становятся не просто художественными предметами в романе, а знаками, указывающими на опасность. Впервые в белом джемпере Магду описывает Зегелькранц в своей будущей повести — и так Кречмар узнает об измене возлюбленной. А в тот день, когда Макс приезжает спасти Кречмара от Магдаиной пытки, сама девушка отсутствует в шале, так как уехала в деревню, чтобы «хорошенько выругать прачку за розовые подтеки на белом джемпере» (Набоков 2016: 401). Розовые подтеки вызывают ассоциацию с кровью — тем более что в утро, когда Кречмар узнал об измене и решил застрелить Магду, она натерла ногу и «на пятке было красное пятно, кровь просочилась сквозь белый чулок» (там же: 367).

Символические художественные предметы мигрируют из гардероба в гардероб персонажей Набокова. Магда проникает в квартиру Кречмара в коротком ярко-красном платье, которое носила еще девочкой, но которое надевала и позже, на свидания с другими мужчинами, то есть сочетающем в себе детскость и порок. А Францу, герою романа «Король, дама, валет», мерещится, что молоденькая девушка «с подпрыгивающей грудью, в красном платье, которая побежала через улицу» — это его знакомая из ранней юности (там же: 173). Одежда в произведениях Набокова носит более глубокий смысл, чем просто покров для тела — и даже чем маркер «модного» и «дорогого», «старого» и «нового» (как это происходит в тексте Одоевцевой).

Тем не менее Набоков демонстрирует свою осведомленность в модных тенденциях и сарториальных практиках: «Лоснистое шелковое платье, которое она (Клара) надевала изо дня в день, ей надоело нестерпимо; на темно-прозрачном чулке, по шву, очень заметно чернела штопка; покривился каблучок» (Набоков 1990: 79). Героиня романа «Машенька» Клара работает машинисткой, имеет очень ограниченный доход и ведет скудную жизнь. Эти обстоятельства отражены в ее костюме: черный стойко ассоциировался к тому времени с одеждой служащих, «людей профессии» (Харви 2010: 153), а изъяны и следы ремонта свидетельствовали о низкой оплате труда Клары. При этом черные скромные платья из шелковой материи предлагались в модных журналах (Моды сезона 1931: 2). И они же — распространенный товар на интернет-аукционах, что может свидетельствовать об обыденности подобного костюма в реальном мире (e-bay 2024).

Художественные тексты Ивлиной Во разнообразны по манере изображения костюмов. В «Мерзкой плоти» и «Пригоршне праха» такие упоминания редки — и, как правило, работают исключительно на раскрытие личности персонажа и нравов: брюки мисс Рансибла, подкрашенные ресницы Майлза (Во 2010: 216). Возможно, к этому подталкивает сатирический характер произведений. Зато в романе «Возвращение в Брайдсхед», написанном немного позже и отмеченном пафосом воспоминаний (Авраменко 2015), описания костюмов довольно часты. Основа воспоминаний главного героя романа — Чарльза Райдера, попавшего волей судьбы в поместье, где он гостил в юности, — дом. Облик комнат, сильно изменившихся, но узнаваемых, вызывает в его памяти обрывки разговоров. Можно сказать, что и визуальные образы — в частности костюмы, предметы интерьера, автомобили — точно так же возникают перед мысленным взором героя и потому обладают выпуклостью и живостью. Во уделяет внимание описанию знаковых предметов гардероба и обстановки — и в данном случае не так важна точность прорисовки кроя, ткани или отделки, как передача всей сцены из прошлого. «На запястье у нее был браслет с брелоком, в ушах — золотые колечки. Из-под светлого пальто выглядывал цветастый шелковый подол, юбки тогда носили короткие, и ее вытянутые ноги на педалях автомобиля были длинными и тонкими, что тоже предписывалось модой» (Во 2016: 96). Здесь писатель связывает костюм героини с модными образами начала 1920-х годов, что тоже находит свое отражение и на текстовом уровне («тогда носили», «предписывалось модой»). В некоторых сценах Во ограничивается описанием лишь одного какого-то предмета — мехов, шляпки — или прибегает

к максимальной абстракции: «Джулия в узкой золотой тунике с белой накидкой, опустил руку в воду и безмятежно играя изумрудным перстнем» (там же: 355). Золотая туника отсылает скорее к абстрактному художественному облику из прошлого, чем к одежде середины 1930-х годов.

Ивлин Во порой задает настоящие головоломки историку моды: «В Европе мою жену нередко принимали за американку из-за ее брошенной и элегантной манеры одеваться и своеобразного гигиенического характера ее красоты» (там же: 293). Как должна выглядеть «гигиеническая красота», интуитивно связанная у европейцев с образом типичной американки? По нашему мнению, это могут быть прямые платья свободного кроя, модного в середине 1920-х годов, с жесткими заутюженными складками, в светлых тонах. Но в тексте романа никаких подсказок на этот счет нет, кроме двух подобных же отсылок к образу Селии, тоже не визуализирующих ее внешний вид, но дающих представление о ее достатке и желании следовать модным трендам, а также о самих трендах.

Выпуклые образы-воспоминания Ивлины Во перекликаются с зарисовками Фрэнсиса Скотта Фицджеральда в романе «Великий Гэтсби». Так, в сцене первой встречи Ника с Бьюкененами герой обращает внимание на колыхание платьев, лежащих на тахте Дези и Джордан: «Легкий ветерок гулял по комнате, трепля занавеси на окнах <...> Единственным неподвижным предметом в комнате была исполинская тахта, на которой, как на привязанном к якорю аэростате, укрылись две молодые женщины. Их белые платья подрагивали и колыхались, как будто они обе только что опустились здесь после полета по дому» (Фицджеральд 1990: 11). Автор описывает именно динамику сцены, и цвет платьев — белый — тоже подчеркивает легкость и неустойчивость.

Бесконечные переодевания Миртл связываются у Ника с трансформациями ее личности: «та кипучая энергия жизни, которая днем, в гараже, так поразила меня, превратилась в назойливую спесь». Миртл, не имевшая ни опыта светской жизни, ни представлений о ее sartorialных нормах, но получившая доступ к деньгам Тома, переодевается к вечеру в очень нарядный туалет из шелестящего кремового шифона, неуместный в крошечной студии и заполняющий, кажется, все пространство (там же: 27). Размеры и убожество студии противопоставлены роскоши туалета, а другие детали — табачный дым, звон посуды, несвязная болтовня и звук керамических браслетов Кэтрин вызывают ощущение тесноты. Гостья на вечеринке Гэтсби рассказывает, что хозяин прислал ей дорогое новое вечернее платье

после того, как она порвала здесь предыдущее: «цвета лаванды, с вышивкой светло-лиловым бисером. Двести шестьдесят пять долларов» (там же: 36). Такая высокая стоимость платья звучит фантастически: впрочем, вечеринки Гэтсби фантастичны сами по себе, хотя совершенно совпадают по описанию с другими вечеринками английских и американских писателей 1920-х годов. В романе «Мерзкая плоть» Ивлина Во можно найти не только балы в дикарском стиле, но и загадочных персонажей, которые ни с того ни с сего дарят огромные суммы первым встречным (Во 2010).

Таким образом, костюмы персонажей в романе «Великий Гэтсби» служат для создания живых образов, говорящего фона для описания событий.

Наконец, описание одежды в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита», с одной стороны, дает представление о сарториальных практиках Москвы 1930-х годов, а с другой, представляет собой фантастические образы, вроде «из лепестков бледной розы туфель» (Вайнштейн 2021: 102), непригодные для толкования с позиции истории моды. На наш взгляд именно присутствие художественных предметов, в которых ясно прослеживаются черты их реальных прототипов, со всеми коннотациями, отсылающими именно к московской повседневности означенного периода, усиливает фантастическую составляющую. Так, в арке, сквозь которую Бегемот и Азazelло тащили Варенуху во время сильного ливня, «к стенке жались две босоногие женщины, свои туфли и чулки державшие в руках» (Булгаков 2017: 117). Эта сцена может служить иллюстрацией ситуации дефицита, в частности нехватки чулок и обуви, и практик их ремонта, которая уже стала общим местом в обсуждении истории советской повседневности (Лебина 2015). В тексте романа упоминаются «беретик с хвостиком» (Булгаков 2017: 367), клетчатая кепка и тапочки — и другие предметы одежды, которые Наталия Лебина называет дешевыми и простенькими вещами, нормой повседневности советских людей (Лебина 2015: 160). На фоне этих легко узнаваемых предметов, изображения которых можно найти как в «Модах сезона» (идеализированная версия), так и в «Женском журнале» (с советами по ремонту, переделке и хранению), костюмы свиты Воланда создают смешанное впечатление.

Образы членов свиты Воланда состоят из таких же привычных предметов, но надетых странно, подобранных не по размеру или неуместных в данной ситуации: «На маленькой головке жокейский картузик, клетчатый кургузый пиджачок», «брючки клетчатые, подтянутые настолько, что видны грязные белые носки» (Булгаков 2017:

6, 46) — так описан внешний вид Коровьева. Гелла явилась на сцене Варьете как «всем хорошая девица, кабы не портил ее причудливый шрам на шее» (там же: 131) — и одетая в черное вечернее платье, хотя предписанная ей роль приказчицы в модном магазине явно подразумевала строгий повседневный костюм. Аззелло расправляется с Поплавским «обтянутый черным трико, с ножом, засунутым за кожаный пояс», причем трико в данном случае не популярная в то время ткань (Костюм и пальто 1935: 24, 26), а одежда: «кость засунул в боковой карманчик трико» (Булгаков 2017: 207, 208). Трико и жокейский картузик — предметы модной спортивной одежды исследуемого периода; клетчатый пиджак и брюки можно найти в модных журналах (Моды сезона: мужские фасоны 1929: 3) в самом респектабельном виде. Чудаков отмечает схожий прием в поэтике Гоголя: многие персонажи его произведений имеют «что-то не так» в костюме, и пусть это даже одна какая-то странная черта, но именно она делает весь образ диковинным (Чудаков 1992).

В противовес этим костюмам, одежда Маргариты Николаевны изначально обладает загадочностью. Как правило, автор указывает цвет — и чаще всего это черный — и функцию предмета. Это может быть черное весеннее пальто, черное вечернее платье, синие шелковые туфли, туфли с черными замшевыми накладками-бантами. Из предметов, чья принадлежность к эпохе выражена ярко, упомянута лишь черная перчатка с растробом (1930s Fashion 2012: 438, 448). Таким образом, костюмы Маргариты становятся достаточно простой добычей для интерпретации и реконструирования. Они, безусловно, связаны с сарториальными практиками середины 1930-х годов — так, героиня соблюдает все предписанные нормы: на улице носит пальто по сезону, для бала у иностранца готовит вечернее платье, кружевной платок и шелковые туфли. Но понять, насколько модным был крой всех этих предметов невозможно, так как писатель отдает предпочтение цвету.

Как уже было сказано, Маргарита в основном носит черный. И этот цвет, имеющий колоссальный культурно-исторический багаж, в данном случае не совпадает по значению со скромным черным машинистки Клары. Булгаков намекает на связь своей героини с Маргаритой де Валуа, французской принцессой и впоследствии королевой, блестящей светской дамой рубежа XVI–XVII веков, а черный цвет был основным при королевских дворах этого периода (Пастуро 2017). В данном случае это не цвет подчинения, а цвет роскоши. С черным в истории культуры так же ассоциируются ад, дьявол, черти — а еще облачения церковнослужителей, одежда пуритан и добропорядочных католиков

(там же). Таким образом, основной цвет Маргариты — пусть и модный и вполне уместный в середине 1930-х годов, имеет важное символическое наполнение, не сводящееся лишь к моде.

В рассмотренных произведениях костюмам отведены самые разные роли: они могут быть «друзьями» персонажей, помогать или мешать им; могут указывать на социальный статус своих владельцев, на сарториальные навыки и техники, включая умение выбирать уместный наряд. Костюм может иметь более или менее точное описание. Среди аспектов, чаще всего используемых писателями — цвет, текстура, плотность ткани и издаваемые ею шорохи; особенности декора (вышивка), расцветка (клетка, полоска, цветочный принт). Крой, как правило, обозначается редко, но чаще всего авторы дают емкую характеристику предмету, указывая на его функцию (весеннее пальто, вечернее платье). Авторы отмечают степень новизны и соответствия костюма модным трендам (чесучовый старинный костюм, «лоснистое» платье), иногда — стоимость новых предметов одежды, причем озвучивание конкретной суммы, потраченной на наряд, может освещать специфические черты в характере персонажа.

Костюм, безусловно, является художественным предметом — во всяком случае, в рассмотренных выше произведениях все авторы тщательно перерабатывают эмпирические прототипы, подсвечивая те или иные черты реального платья, чтобы из него получился предмет художественный или символический. Одежда из указанных произведений часто даже не показана читателю полностью. Все это вызывает вопрос, насколько вообще правомерно говорить о коллекционировании предметов гардероба из художественных текстов.

Коллекционируя образы и впечатления

При отсутствии четких «эскизов» поиск костюмов, совпадающих с описаниями в литературных произведениях, дает очень много свободы собирателю. Но в то же время собиратель жестко ограничен характером персонажа, и в этом работа по созданию такой коллекции схожа с работой художника по костюмам. Есть установившиеся каноны: так Алиса из сказки Льюиса Кэрролла связана с детским платьем 1860-х годов, и как бы ни видоизменяли этот костюм отдельные художники или любительницы костюмированных вечеринок, вся вариативность укладывается в определенные, пусть и широкие, рамки (Вайнштейн 2021). Точно так же на костюмы известных книжных персонажей — таких, как Маргарита — канон накладывает

больше обязательств, чем на менее узнаваемых. Помимо каноничного для героини кроя, ткани, отделки, в нашем случае еще одним ограничением является происхождение реального платья, его датировка и предыстория.

Винтажные предметы хранят как материальные, так и нематериальные следы своих первых владельцев, являются практически «слепокми их тел», так как чаще всего шились с учетом конкретных мерок (Размахнина 2023: 242). В процессе ношения платья тоже видоизменяются: появляются следы от пота, растяжки на локтях, талия может быть расшита, а подол отпущен или укорочен. Более того, по мнению Эллен Сэмпсон, старинный предмет может быть наделен символическим смыслом и представлять не одного лишь последнего владельца, а всю череду предков, надевавших этот предмет в свое время (Сэмпсон 2018). Иногда винтажное платье, визуальное совпадающее с описанием в книге, обладает чертами, не вяжущимися с характером или бэкграундом литературного персонажа, а откровенно «рассказывает» о своем первом владельце. К сожалению, мы не можем подобрать слов для более детализированного анализа этого феномена, скорее, тут работает интуиция: одно платье «садится» не персонаж, а другое нет. Впрочем, рассмотрим на примере художественных предметов, уже получивших компетентное культурологическое описание, попытку составления «литературного» гардероба.

Доктор исторических наук Наталия Лебина использует примеры «неизящной» словесности литераторов — лауреатов Сталинской премии как исторический источник. Она приводит цитаты, в которых Вера Панова досконально описывает приметы быта, интерьеры, сарториальные привычки своих персонажей. За счет специфики поэтики Пановой все эти детали вызывают узнавание читателя — даже если сам он не застал «коврик над кроватью, и прошивки на наволочках, и цветы на ширме» (Лебина 2021). Лебина не касается вопросов литературоведческих, не занимается разбором психологизма персонажей — лишь разделяет их на «положительных» и «отрицательных» по мнению Пановой. Но интересно тут то, что Лебина вскрывает механизм, как упоминание дорогой или скромной одежды работает на это разделение. Она ранжирует художественные предметы из романа по степени престижности. Так, все шелковые материи и предметы из разных видов шелка становятся знаками того, что мы назвали бы «гламуром», и закрепляются за «отрицательными» героинями (там же).

Теперь попробуем сконструировать ситуацию поиска реальных винтажных предметов, которые могли бы стать воплощением тех, что

описаны в романе Пановой и систематизированы Лебиной. Коллекционер сразу сталкивается с необходимостью «одевать» непременно в шелка (выбор вида шелковой ткани и порой даже расцветки остается за ним) «отрицательную» героиню и женщин из ее окружения. «Положительная» же героиня и ее дочка должны получить костюмы из других (не обозначенных в тексте, но явно более дешевых) материй. Однако за пределами текста Пановой, в других нарративах, существуют шелковые платья у не столь «гламурных» персонажей. Достаточно обратиться к семейному фотоальбому, чтобы осознать условность описания Пановой: шелк не мог однозначно маркировать исключительно жен крупных коррумпированных чиновников, как это описано у нее; просто автору нужен был знак, символизирующий роскошь. Что делать коллекционеру: отказаться ли от приобретения скромного простого шелкового платья, которое могло бы проиллюстрировать образ дочери «положительной» героини на выпускном балу, если в тексте обозначен креп, а не шелк? И что же тогда должно присутствовать в платье «отрицательной» героини, чтобы оно однозначно «село» на нее? Мы видим тут крупный цветочный принт на панбархате, обилие декоративных элементов и, конечно, дополняющие образ аксессуары. Эти вопросы коллекционеру предстоит решить интуитивно, порой собирая отдельные детали костюма по разным эпизодам, описанным в тексте. Может ли такой образ стать дословным или нет?

Конечно, при выборе коллекционер будет руководствоваться еще и историческими источниками вроде модных журналов, фотографий актрис, семейного фотоархива — а также кадрами из популярных кинофильмов, так как этот вид источника, как правило, крепко сидит в подсознании и порождает множество стереотипов. Правильно ли будет это? Фелис Макдауэлл считает, что «сама история определяется тем, какие источники исследователь решит изучить, учесть, упорядочить и предъявить» (Макдауэлл 2023: 154). Таким образом, коллекционер вновь проявляет собственную инициативу в вопросе выбора источников и — как следствие — трактовки образа литературного персонажа.

Если коллекционер имеет возможность расспросить продавца о предыстории платья, это очень хорошо (впрочем, скорее всего — неправда). При поиске платья для жены растратчика проще всего задать поиск по фразе «платье из непростой семьи». Так же мифологема «платье жены генерала» устойчива на вторичном рынке: когда продавцу (часто неопытному) попадает в руки шелк с обильной вышивкой, аппликацией или оборками — предмет сразу нарекается

«генеральшиным», даже если никакой подобной родственницы в роду никогда не бывало. Визуально предмет может подойти, предыстория реального платья, скорее, тоже подходящая, а исторические источники в этом случае могут быть разнообразными, но говорить в унисон: образы «генералш» из советских кинолент найдут подтверждение как в модных журналах, так и в частных фотоальбомах (в конце концов, все категории источников влияли друг на друга). Дело остается за насмотренностью коллекционера: надо идентифицировать реальный возраст предмета по ткани, швам и отделке, крою. Дидактические книги об умении одеваться дадут информацию о сарториальных нормах, при этом следует учесть возраст книжной героини и описание ее лица, фигуры, манеры двигаться и держаться. Мы надеемся, что у нашего абстрактного коллекционера хватило средств на приобретение данного предмета!

В поиске реального прототипа, доступного ему, коллекционер фактически разматывает клубок к началу: он снимает поэтические наслоения, пытаясь ухватить хвостик реального. Насколько это удастся в каждом конкретном случае, узнать невозможно: не следует забывать, что хорошо описанный художественный предмет может не иметь почти ничего общего с реальным прототипом. Коллекционер же действует как библиотекарь, не нашедший на стеллаже нужного издания и выносящий посетителю книгу, в которую нужно произведение хоть и включено — но присутствует там в совершенно ином контексте.

Итак, что за коллекция может сложиться при заданных критериях? В чем ее особенность? Какое отношение она имеет к литературе, искусствоведению и сценографии?

Как пишет Эми де ла Хэй, рынку коллекционирования модной одежды уже более шестидесяти лет, он охватывает разные страны, на нем выступают как организации, так и частные коллекционеры, цели, задачи, критерии и предпочтения каждого из которых сугубо индивидуальны. В отличие от институций, частные коллекционеры вольны сами определять тематику и состав своего собрания (Де ла Хэй 2018). Она цитирует Лэнгли Мур, которая разделила коллекционеров на ценителей и историков: первые ищут совершенства и ближе к искусствоведению, вторых же привлекает «характерное и типичное, вне зависимости от редкости и красоты» (там же: 267). На наш взгляд, «литературная» коллекция винтажной одежды как нельзя более точно иллюстрирует это определение. Будучи зачастую иллюстрациями повседневной, массовой, неновой, недорогой — типичной, одним словом — одежды, костюмы литературных персонажей несут на себе

знак эпохи (хотя, безусловно, не являются достоверными носителями исторического знания).

«Литературную» коллекцию можно отнести к разряду тематических — так, де ла Хэй перечисляет в этой категории предметы одежды, связанные с какой-то национальной сартorialной традицией, обрядом, стилистическими особенностями; почему бы не причислить к этой категории предметы, объединенные связями с литературой. И хотя в самом определении «коллекции» заключено значение целенаправленного и обдуманного собирательства, на практике это не всегда так. Де ла Хэй допускает, что коллекция начинает складываться не с первого приобретенного предмета, а с осознания собирателем своих действий.

В нашем случае «литературная» коллекция существует внутри более общего собрания, является его органической частью и развивается вместе с ним. Платья, условно обозначаемые нами как «булгаковские» или «набоковские», могут участвовать в экспозициях, посвященных модной хронологии или, скажем, истории московской швейной индустрии. Так, черное шелковое платье, приобретенное для образа Маргариты, оказалось редчайшим экземпляром работы фабрики им. Кагановича, входившей в трест «Мосбелье», и интересное историей своего создания. Нарядное шелковое платье середины 1930-х годов с вышивкой стеклярусом и асимметричным декором на бедрах, напротив, было изначально приобретено для иного нарратива — однако успешно представляло наряд Селии, героини романа «Возвращение в Брайдсхед». Платье же из полосатого шелка начала 1930-х годов было приобретено под цитату из романа Булгакова: «(был женат) на этой... Вареньке... еще платье полосатое, музей...» (Булгаков 2017: 145) — и в основном выступает именно в этой роли. Тематические пересечения, конечно, размывают границы коллекции, однако в рамках литературного дискурса она сохраняет свою целостность.

В отличие от коллекции костюмерной мастерской театра или киностудии, предметы из которой могли бы не хуже (а то и лучше) действовать в «литературном» поле, предметы нашей коллекции являются старинными. Жан Бодрийяр выводит старинные вещи в отдельную категорию маргиналий: их функциональность и заключается в их историчности, то есть основная функция старинной одежды состоит вовсе не в том, чтобы защищать тело от непогоды или помогать актеру в изображении персонажа (хотя к этому мы еще вернемся), — а в способности «заколдовывать время и переживаться как знак» (Бодрийяр 2001: 36). Старинная вещь в коллекции более

не классифицируется своей функцией, она теряет функциональность, сохраняя лишь одно свое качество — предмет обладания собирателя; и ведет за собой новые и новые предметы в коллекцию (там же: 41), каждый из которых все более и более необходим собирателю — вовсе не по причине своих уникальных функций, а потому, что собиратель испытывает к ним страсть. Рассматривая «литературную» коллекцию с этого ракурса, можно дешифровать слова Бодрийяра как «неважно, соответствует ли фасон воротника описанному в книге, но должна же Маргарита во что-то переодеваться?». Несмотря на то что старинный костюм в музее запрещено физически примерять на себя и даже трогать, мысленно в него переодевается каждый зритель, посещающий выставку (Палмер 2012). Мы же мысленно (и не только) переодеваем в «литературные» костюмы живых женщин из своего круга общения, внешность и манера держаться которых, на наш взгляд, совпадают с персонажами.

И хотя все исследователи сходятся во мнении, что коллекционный предмет не должен использоваться по первоначальному назначению и контактировать с телом (Де ла Хэй 2018; Бишоп 2019), они вынуждены оговариваться, что на практике многие коллекционеры одежды хотя бы примеряют предметы на себя. Сьюзен Джейн Бишоп выводит в отдельную категорию «коллекционеров-пользователей» и оговаривает, что данная категория специфична именно для коллекций одежды. Публичная демонстрация — важная часть коллекционирования, и одежда, конечно, имеет свои особенности демонстрации (Бишоп 2019). Часть респонденток Бишоп носит коллекционные предметы, часть раскрывает через коллекционные предметы свое «я», а часть собирает винтажные платья как пазл той жизни, о которой они только могут грезить, — так или иначе все они воспринимают свои собрания как близкие себе предметы, предназначенные для себя самих. В рамках размышлений о своих связях с собранными предметами женщины строят разные нарративы: к примеру, о той жизни, которой у них никогда не было, или о прошлом и своей возможной роли в нем.

Опыт публичной демонстрации «литературной» части нашей коллекции происходил несколько раз: однажды на манекенах, дважды — на живых моделях. Круг моделей составляли надежные знакомые, женщины, не обладающие нормативными данными моделей — зато испытывавшие страсть к костюмированию или винтажной одежде. Главным принципом нашего союза был «главные здесь — платья»: прически, макияж, сарториальные привычки моделей отступали на второй план; своей задачей мы ставили демонстрацию винтажных

костюмов и рассказ о них. Внешний облик моделей должен был гармонировать с нарядом и нарративом; в данном случае немаловажную роль играли и авторские описания книжных персонажей. Задачи моделей сильно отличались от актерских: выходы длились по полторы минуты и проходили в формате демонстрации наряда. За время показа каждая модель совершала по 2–3 выхода, которые могли иллюстрировать абсолютно разных по характеру персонажей, что подчеркивает Ольга, одна из участниц: «с одной стороны, было непросто, так как все героини разные и отличаются от моего характера, но, с другой, демонстрировать образы такими, какими они были описаны в книге, очень увлекательно» (Беседа с О. К. 2024). Ольга участвовала и в других показах нашей коллекции, но именно «литературное» описала как путешествие не просто в прошлое, но на страницы романов. Она признается, что платья «из книги» приближали ее к персонажу, «менялись не только внутреннее ощущение и настроение, но и походка, осанка, мимика, жесты становились под стать героям» (там же). Эти реплики выводят разговор на связь между коллекцией костюмов и театральной костюмерной.

Донателла Барбьери пишет, что мода рождалась в театре. Актрисы первыми примеряли образы на сцене — а публика подхватывала тренды (Барбьери 2022). Ольга Вайнштейн упоминает театральные постановки как способ трансляции «книжных» образов публике (Вайнштейн 2021). Барбьери называет костюм важной составляющей театрального образа: он может значительно усилить эффект, производимый актерской игрой. Однако Барбьери указывает на то, что эффектный театральный костюм для исторической пьесы — чаще всего является стилизацией, совмещающей черты как исторического периода, так и современных дизайнерских наработок сценографа. Эта тенденция наметилась еще в XIX веке и соблюдается до сих пор (Барбьери 2022). Потому мы не можем причислить свою «литературную» коллекцию к сфере театрального костюма. Во-первых, подлинные винтажные платья участвуют в куда большем количестве нарративов, чем «сарториальный монолог» литературной героини. Во-вторых, это хрупкие предметы, требующие очень аккуратной демонстрации (и по этой причине мы избегаем проводить показы в последние годы).

Однако соавтор Барбьери Мелисса Тримингэм указывает на способность костюма преобразить тело актера и связать его с материальным миром (Тримингэм 2022). Винтажные платья из «литературной» коллекции, несомненно, меняли телесность и состояние моделей, демонстрировавших их. Думаем, они меняли и тех, кто был свидетелем действия.

Заключение

Рассмотренный опыт, безусловно, лежит в области междисциплинарной: литературоведение, культурология, сценография и искусствоведение составляют те поля, которых он касается.

Для нас было важно проследить различие подходов к изучению сарториального наполнения литературных произведений и взглянуть сквозь литературоведческую и культурологическую оптику на ставшие уже привычными описания одежды в известных романах. Эти описания, разные толкования их уважаемыми исследователями открыли возможность по-новому взглянуть на текстовые описания и образы, давно сложившиеся в нашем воображении, но заигравшие теперь новыми красками.

Анализ статей, посвященных практикам коллекционирования, помог ответить на ряд вопросов, которые мы ставили перед собой, касательно значения и роли «литературной» части нашей коллекции.

Источники

1930s Fashion 2012 — 1930s Fashion: The Definitive Sourcebook. London: Goodman Fiell, 2012.

Булгаков 2017 — Булгаков М. Мастер и Маргарита. СПб.: Азбука, 2017.

Во 2010 — Во И. Мерзкая плоть. М.: Астрель, 2010.

Во 2016 — Во И. Возвращение в Брайдсхед. М.: АСТ, 2016.

Костюм и пальто 1935 — Костюм и пальто: производственный альбом для швейных предприятий. 1935, выпуск 1-й. М.: КОИЗ, 1935.

Моды сезона 1928 — Моды сезона. Изд. о-во Огонек. 1928. Лето.

Моды сезона 1931 — Моды сезона. Изд. о-во Огонек. 1931. Весна.

Моды сезона: мужские фасоны 1929 — Моды сезона: мужские фасоны. Изд. о-во Огонек. 1929.

Набоков 1990 — Набоков В. Истребление тиранов: Избр. проза. Мн.: Мастацкая літаратура, 1990.

Набоков 2016 — Набоков В. Камера обскура. СПб.: Азбука, 2016.

Одоевцева 2014 — Одоевцева И. Зеркало. СПб.: Издательская группа Лениздат, 2014.

Фицджеральд 1990 — Фицджеральд Ф. С. Великий Гэтсби. Последний магнат. Рассказы. М.: Художественная литература, 1990.

Литература

Авраменко 2015 — Авраменко И. А. «Возвращение в Брайдсхед» Ивлина Во: нарративизация прошлого // Мировая литература в контексте культуры. 2015. № 4 (10). С. 67–79.

Барбьери 2022 — Барбьери Д. Костюм как часть сценического действия: материальность, культура, тело. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

Бишоп 2019 — Бишоп С. Д. Мотивация собирательства, или Что движет частными коллекционерами // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019. № 52. С. 225–232.

Бодрийяр 2001 — Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 2001.

Вайнштейн 2021 — Вайнштейн О. Curioser and curioser: модная история платья Алисы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 61. С. 101–132.

Де ла Хэй 2018 — Де ла Хэй Э. Критический анализ практик коллекционирования модной одежды // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 50. С. 261–288.

Кирсанова 1989 — Кирсанова Р. М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: Костюм и образ в русской литературе XIX века. М.: Книга, 1989.

Лебина 2015 — Лебина Н. Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

Лебина 2021 — Лебина Н. Вещи — знаки эпохи «большого стиля» в романе Веры Пановой «Времена года. Из летописи города Энска» // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 61. С. 253–281.

Макдауэлл 2023 — Макдауэлл Ф. «Старый глянец» и «новая» история: мода, одежда и историческое пространство // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. № 69. С. 153–174.

Палмер 2012 — Палмер А. Руками не трогать: создание эмоционального и информационного содержания музейных экспозиций костюма и текстиля // Теория моды: одежда, тело, культура. 2012. № 25. С. 277–314.

Пастуро 2017 — Пастуро М. Черный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Поваляева 2021 — Поваляева Н. Литература и мода: «Нобелевская трилогия» Сары Даниус // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 61. С. 307–336.

Размахнина 2023 — Размахнина А. Эмоции, которые дарит нам винтаж // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. № 67. С. 235–260.

Сэмпсон 2018 — Сэмпсон Э. Слияние и отчуждение: одежда, ее создатель, потребитель, отношения «я и не-я» в контексте модных практик // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 73–101.

Тримингэм 2022 — Тримингэм М. Действие и эмпатия: прикосновение художников к телу // Барбьери Д. (при участии М. Тримингэм)

Костюм как часть сценического действия: материальность, культура, тело. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

Харви 2010 — Харви Дж. Люди в черном. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Хьюз 2021 — Хьюз К. Шляпы на страницах романов // Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 61. С. 33–54.

Чудаков 1986 — Чудаков А. П. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 251–292.

Чудаков 1992 — Чудаков А. Слово — вещь — мир. От Пушкина до Толстого. М.: Современный писатель, 1992.

Ribeiro 2005 — Ribeiro A. Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England. Yale University Press, 2005.

Полевые исследования

Беседа с О. К. 2024 — Развернутый ответ об опыте участия в модном показе Ольги К., личная переписка с автором.

E-bay 2024 — 1920s black vintage dress for sale. www.ebay.com/sch/i.html?_nkw=1920s+black+vintage+dress&_trksid=p2334524.m4084.l1313&rt=nc&_odkw=1920s+vintage+dress&_osacat=0 (по состоянию на 25.01.2024).