

Ольга Вайнштейн —

д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований имени Е.М. Мелетинского РГГУ. Автор многочисленных работ по истории культуры. Имеет 370 публикаций, в том числе две монографии. Книга «Денди: мода, литература, стиль жизни» (2005) выдержала четыре издания и вышла в финал премии «Просветитель» 2014 года. Является составителем двухтомника «Ароматы и запахи в истории культуры».

Curiouser and curiouser:

модная история платья Алисы

Введение

Как взаимодействуют литература и мода? В истории культуры известно немало примеров, когда именем литературного героя называли отдельные предметы одежды (шляпа «Диана Вернон» по имени героини Вальтера Скотта или воротник «Клодин», названный в честь героини ранних романов Колеетт). Иногда имя писателя ассоциируется с его костюмным образом (розовый жилет Теофиля Готье, халат Бальзака или свитер Хемингуэя). Но чаще всего взаимодействие между литературой и модой осуществляется не напрямую, а через разные виды и опосредующие жанры культурной коммуникации: экранизацию литературного произведения, театральные постановки, книжную иллюстрацию, модные журналы, рецепцию в критике. Помимо этого, многое зависит от степени интереса автора к знаковым аспектам костюма и умения использовать язык одежды как предметную характеристику.

В последние годы появилось немало книг, посвященных взаимодействию литературы и моды (Aindow 2016; Egan 2020; Hughes 2005; Kuhn & Carlson 2007; Marshik 2016; McNeil et al. 2009; Ribeiro 2005). Но насколько корректно рассматривать художественные тексты как источник для изучения истории моды? Известное высказывание Стендаля — «Роман — это зеркало, с которым идешь по большой дороге» — задает инерцию восприятия текста как точного отражения действительности (хотя, конечно, литература, даже если развивать эту метафору, всегда представляет собой целую систему зеркал, сложно устроенную оптическую структуру). Многие исследователи, как правило, допускают в качестве аксиомы, что писатель достоверно свидетельствует в своем творчестве о бытовании костюма в культуре, и, следовательно, художественные тексты можно рассматривать как источник для изучения истории костюма. На этом молчаливом допущении строятся многие известные книги, посвященные костюму в литературном произведении, например книги Р.М. Кирсановой (Кирсанова 1995) или Клэр Хьюз (Хьюз 2009; Hughes 2005).

Менее изучено изображение костюма в мифологической и романтической литературной традиции. Здесь костюм может выступать опосредованно, в роли символа или знака, как продукт фантазии или воображения. В этом случае дежурная метафора литературного творчества — «магический кристалл», преломляющий в своих гранях действительность. Пример исследования, частично выполненного в этом ключе, — книга Инны Осиновской «Поэтика моды», где в одной из глав анализируется сказочная одежда (Осиновская 2016: 73–96).

В современной фантастической литературе тоже встречаются прекрасные описания сказочной одежды: в романе английской писательницы Сюзанны Кларк «Джонатан Стрендж и мистер Норрелл» упоминаются «платье цвета грозы, полумрака и ливня и ожерелье из сожалений и нарушенных обещаний» (Clarke 2004: 191). Далее на эльфийском балу герой танцует с молодой женщиной «в парике из сверкающих жуков, которые вились и жужжали вокруг ее головы» (Ibid.). И наконец, «его третья партнерша горько жаловалась, когда Стивен задевал рукой ее платье: она говорила, что это расстраивает пение ее платья; и когда Стивен посмотрел вниз, он увидел, что платье было действительно покрыто маленькими ртами, которые открывались и пели мелодию высокими жутковатыми голосками» (Ibid.: 191–192). Остается только припомнить «из лепестков бледной розы туфли» Маргариты на балу Воланда... Подобные фантастические образы — поэтические тропы, и очевидно, что в таких случаях прямолинейно использовать литературу как достоверный источник при

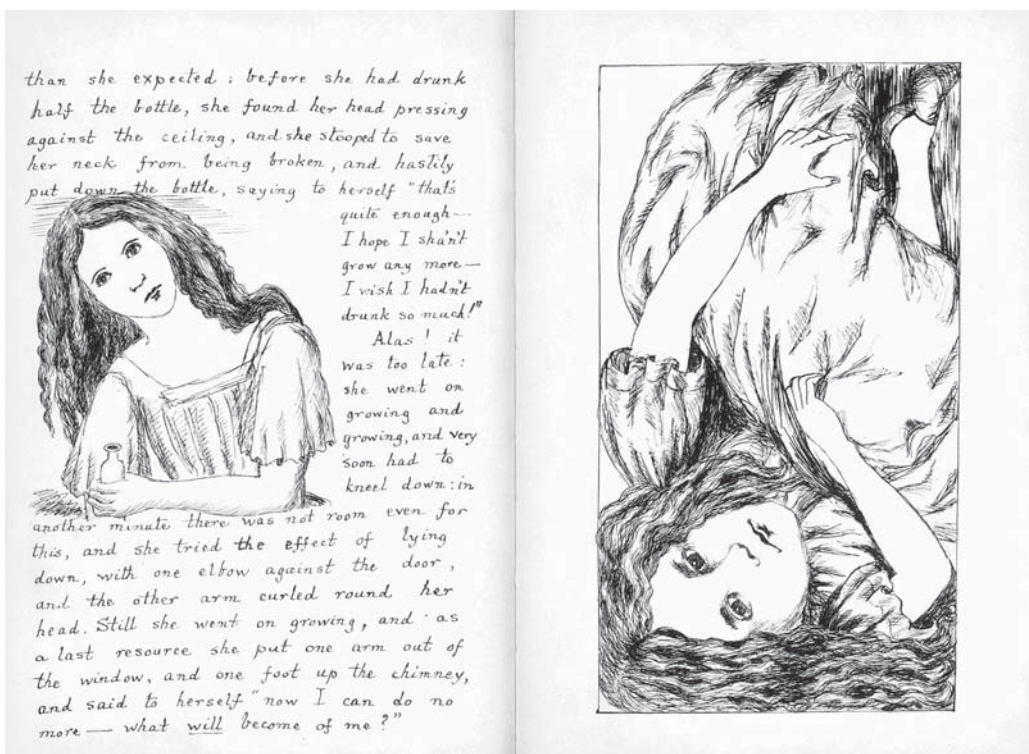
изучении костюма вряд ли возможно, разве что с обширными специальными комментариями. И в каждом примере, разумеется, стоит принимать во внимание особенности поэтики конкретного текста и его дальнейшие трансформации в истории культуры. Каковы же особенности в этом аспекте текста Льюиса Кэрролла и платья Алисы?

Авторские иллюстрации

Первая и главная особенность текста Льюиса Кэрролла — это почти полное отсутствие в нем словесных описаний платья Алисы. Собственно, платье упоминается только в сцене суда, когда Алиса то роливо встает и краем юбки задевает скамью, на которой сидят присяжные, в результате чего они падают (Кэрролл 1978: 93). Подавляющее большинство читателей представляют себе Алису по иллюстрациям Джона Тенниела. Главным посредником между литературой и модой здесь выступает книжная иллюстрация. Именно она служит главным инструментом визуализации образа для читателей.

Однако первым иллюстратором «Алисы в Стране чудес» был вовсе не Тенниел, а сам автор. После памятной оксфордской прогулки

Л. Кэрролл.
Иллюстрации
к рукописи
«Alice's Adventures
Under Ground».
1862–1864.
Британская
библиотека





Л. Кэрролл.
Иллюстрации
к рукописи
«Alice's Adventures
Under Ground».
1862–1864.
Британская
библиотека

в компании детей 4 июля 1862 года, Кэрролл по просьбе Алисы Лидделл записал свою сказку и сделал 37 рисунков в рукописи. Авторские рисунки, конечно, носят любительский характер, но тем не менее они выполнены на хорошем уровне и, самое главное, закладывают дальнейшую традицию иллюстраций к «Алисе» в плане стиля и выбора ключевых моментов в тексте. Можно сказать, они являются архетипами последующих иллюстраций¹.

Платье Алисы Кэрролл изобразил достаточно условно, хотя уже были обрисованы основные детали: приталенный фасон, пышная юбка, широкие рукава до локтя. Впрочем, на разных рисунках детали платья слегка варьировались — прямоугольный вырез платья с окантовкой заменялся воротничком на пуговицах; рукава то приобрели

оборку, то оказывались без нее; из-под платья порой проглядывали нижние юбки. В целом можно сказать, что на рисунках Кэрролла было представлено типичное повседневное платье для девочки, без каких-либо особых изменений или добавлений деталей. Условность изображения платья в его иллюстрациях полностью соответствовала отсутствию описаний наряда Алисы в тексте.

Другой особенностью этого наряда было то, что он волшебным образом увеличивался и уменьшался вместе со своей хозяйкой. (Эту особенность, правда, позднее «отменил» Тим Бёртон: в его фильме, когда Алиса вырастает, ее платье остается прежнего размера.) Возможно, что и изменчивость деталей платья в первоначальных рисунках Кэрролла также подчинялась закону постоянных метаморфоз в Стране чудес.

Более существенно, что благодаря Кэрроллу уже был заложен гротескный стиль иллюстраций — особенно в сценах, изображающих неудобства из-за изменения роста: когда Алиса увеличивается настолько, что уже не помещается в домике кролика, или когда она так резко уменьшается, что ее подбородок стучается о ее собственные ботинки. В этих случаях Кэрролл смело пренебрегал правдоподобием и достигал вполне авангардного эффекта продуманного гротеска. В авторских иллюстрациях уже был обозначен и другой принципиальный момент: иллюстрации существовали в симбиозе с текстом, они были не «по мотивам», а непосредственно привязаны к конкретным эпизодам и фразам. Более того, их расположение было значимым: они то шли параллельно колонке текста (например, фигура вытянувшейся Алисы, расположенная сбоку на полях страницы), то располагались в центре, позволяя тексту свободно «обтекать» их. То есть Кэрролл своими рисунками уже наметил парадигму слитного, комплексного визуального восприятия текста и иллюстрации. Кроме того, будучи фотографом, Кэрролл не мог удержаться от экспериментов с фотографией: сначала на последней странице рукописи он нарисовал виньетку — портрет Алисы Лидделл, но потом добавил второй вариант этой страницы, заменив рисунок фотографией Алисы. Это было посвящение Алисе, обещанный сказочный подарок.

Примечательна дальнейшая судьба рукописи. После того как Кэрролл подарил ее Алисе на Рождество 1864 года, рукопись хранилась в семье. В 1886 году, при жизни автора, по его инициативе вышло факсимильное издание. Однако в 1928 году Алиса (к тому времени миссис Харгривс) решила выставить рукопись на аукцион, чтобы покрыть семейные долги, и она была приобретена американским покупателем, после чего хранилась в частных собраниях. После завершения Второй

мировой войны директор Библиотеки Конгресса Лютер Эванс начал кампанию по сбору средств, чтобы выкупить рукопись, вновь выставленную на аукцион, и ему удалось собрать 50 000 долларов, необходимых для выкупа. В 1948 году рукопись как национальное достояние была торжественно возвращена в Англию в знак благодарности за помощь Великобритании в победе над Гитлером. Сейчас рукопись Кэрролла хранится в Британской библиотеке, и там можно видеть две последние страницы — и с рисунком, и с фотографией.

Изначально сказка называлась «Алиса под землей» (Alice Underground) и была ориентирована на детскую аудиторию, на конкретных девочек-приятельниц, *child-friends*, как называл их Кэрролл. Платье героини, как уже было отмечено, не отличалось особой оригинальностью: оно было типичным для девочек 1860-х годов.

Детская мода для девочек 1860–1870-х годов в основном повторяла женскую. Платья для девочек были короче, чем взрослые, и вместо тяжелых металлических кринолинов девочки обычно носили накрахмаленные нижние юбки. Из-под юбки порой выглядывали длинные панталоны, отделанные кружевами (хотя в 1860-е годы их уже переставали носить навыпуск). Верхняя юбка в некоторых случаях подвертывалась и укладывалась сверху как широкая оборка на нижние юбки. Поверх платья нередко надевали фартук, чтобы уберечь одежду от загрязнения, причем фартук носили даже младшие мальчики. Праздничный наряд предусматривал бусы, платье с отделкой кружевами по воротнику и манжетам, пояс с бантом. Ободок с бантом также был в ходу, но не повсеместно. В целом детская одежда все же была более удобной и практичной, чем взрослая одежда того времени (Buck 1996; Ewing 1986; Rose 1989).

Иллюстрации Джона Тенниела

Определяющими в конструкции визуального образа Алисы остаются иллюстрации Джона Тенниела. Кэрролл долго искал художника, когда готовилось первое издание книги. Он остановил свой выбор на Джоне Тенниеле, который уже тогда был известен своими шаржами в сатирическом журнале «Панч», и в 1864 году они заключили договор о сотрудничестве, хотя поначалу Тенниел оговаривал, что будет работать над иллюстрациями, только если у него будет свободное время. Тем не менее он увлекся этим проектом и сделал сорок две иллюстрации для первого издания «Алисы» в 1865 году. Однако судьба первого издания с иллюстрациями Тенниела складывалась не просто — художник был неудовлетворен качеством печати его гравюр



Дж. Тенниел.
Иллюстрации
к первому
изданию «Алисы
в Стране чудес».
Macmillan and Co,
London, 1865

в издательстве «Макмиллан», и первый тираж было решено отправить в Америку, где была добавлена новая титульная страница и тираж был распродан — ныне эти «неудачные» экземпляры считаются раритетными находками на антикварных книжных аукционах. Со второй попытки удалось получить хорошую печать, и «Макмиллан» выпускает тираж на английский рынок в 1865 году.

Кэрролу импонировал гротескный стиль Тенниела, и их сотрудничество складывалось как творческий диалог. Однако они далеко не во всем соглашались. Так, Кэрролл настойчиво предлагал Тенниелу взять в качестве модели для Алисы девочку Мэри Хилтон Бэдкок, но Тенниел не соглашался, возражая, что ему как художнику-карикатуристу натура нужна так же, как математику Кэрроллу — таблица умножения

для вычислений. Под его воздействием Кэрролл даже внес некоторые изменения в текст — например, в сцене игры в крокет он заменил страуса на фламинго, прислушавшись к справедливым аргументам, что страус слишком крупная птица, чтобы ее могла удерживать маленькая девочка. Он даже вовсе снял одну главу («Шмель в парике»), поскольку Тенниел объявил, что этот текст «совсем невозможен для применения средств искусства» (is altogether beyond the appliances of art). Однако при этом Тенниел все же во многом учитывал пожелания Кэрролла и по-своему следовал сюжетам многих авторских иллюстраций. Но если сравнивать их стиль, сразу видно, насколько более динамично и профессионально выстроена композиция у Тенниела. В той же сцене игры в крокет у Кэрролла Алиса просто стоит, а у Тенниела она беседует с фламинго и одновременно пытается прижать ногой непослушного ежа. При этом Тенниел буквально черпал все детали из текста — и обмен взглядами между фламинго и Алисой, и убегающих ежей. Практически Тенниел двигался в сторону конкретной визуализации образов Кэрролла.

Этот алгоритм работал и применительно к его изображениям платья Алисы. Он детализировал фасон достаточно схематичного платья, ранее набросанного в рисунках Кэрролла. У платья появились оборки и кокетливые рукава-фонарики, воротничок на пуговке, а поверх платья Тенниел нарисовал фартук с двумя оттопыривающимися кармашками и туго завязанным поясом. Даже юбка платья стала более пышной, приобрела эффектные складки, здесь обнаружилось



Дж. Тенниел.
Иллюстрации
к первому
изданию «Алисы
в Стране чудес».
Macmillan and Co,
London, 1865



Дж. Тенниел.
Иллюстрации
к первому
изданию «Алисы
в Стране чудес».
Macmillan and Co,
London, 1865

существенное расхождение во взглядах на моду между писателем и художником.

Кэрролл был категорическим противником кринолинов в детской одежде, считая их неудобными и вредными с медицинской точки зрения. Аналогичным образом он протестовал против неудобных остроносых туфель на каблучке и даже специально хлопотал, чтобы его знакомой девочке родители заказали удобные туфли по мерке в рекомендованной им мастерской (Vaclavik 2019: 22). Он не стеснялся активно переубеждать родителей отказаться от традиционных предметов детского гардероба, если они явно стесняли ребенка. Например, при его активном участии малолетней Аделаиде, отдохавшей с семьей на морском побережье, разрешили отказаться от перчаток, а другой



Дж. Тенниел.
Иллюстрация
к «Алисе
в Зазеркалье»

девочке Гертруде позволили купаться в трусиках и трикотажной рыбацкой фуфайке, что было неслыханным нарушением тогдашних норм детской моды. Зато Гертруда была очень рада и с благодарностью вспоминала его вмешательство в своих мемуарах (Ibid.: 21).

Для постановочных фотографий Кэрролл, напротив, подбирал детям разнообразные театрализованные наряды, одевая их в экзотические костюмы — китайские, индийские и новозеландские. В его «фотогардеробе», как он называл свой запас платьев для съемок, числились и костюмы акробата, и Красная Шапочка, и платья знатных графов, и одежда мифологических героев... Многие его постановочные снимки и сейчас кажутся дерзкими по замыслу — так, его любимица Алиса Лидделл позировала ему в роли нищенки, которая просит милостыню². Вместе с тем в повседневной жизни он был решительным сторонником удобного платья, не стесняющего фигуру, и в этом отношении его можно считать предшественником движения за реформу костюма и моды на «эстетические» платья в Англии.

Тенниел, наоборот, стремился придать наряду Алисы черты современной детской моды и слегка изменял в последующих изданиях наряд Алисы, подверстывая его к современным течениям. Особенно ярко это проявилось в его иллюстрациях к «Алисе в Зазеркалье» (1871). А когда позднее в дамской моде появился турнюр, он несколько сузил на иллюстрациях ширину юбки и изобразил на платье Алисы сзади некое подобие турнюра из широкого банта и нескольких слоев оборок. Эта конструкция особенно хорошо видна на его последней иллюстрации к «Алисе в Зазеркалье» (With one good pool). Аналогичным образом, Тенниел пытался «нарядить» Алису

в кринолин, но Кэрролл категорически возражал, и художнику пришлось пойти на уступки. В результате в эпизоде, когда Алиса уже становится королевой и входит во дворец, мы можем сравнить два варианта рисунка. В окончательном варианте платье Алисы для коронации осталось без кринолина, но с подобием турнюра. Зато черная и белая королева у Тенниела обе снабжены кринолином, причем из-под юбок, нарисованных в виде ряда круглых валиков, даже проглядывает металлический каркас. Валики, по замыслу художника, должны были напоминать круглые подставки шахматных фигур — в первых главах королевы изображены с подставками, но в последних они уже обретают ноги.

Но на этом метаморфозы платья Алисы в исполнении Тенниела не закончились. Важными новациями, впоследствии утвердившимися в каноническом образе Алисы, стали ободок, украшенный кокетливым бантиком, и чулки в черно-белую полоску. В Зазеркалье ее наряд получил и другие дополнения: фартук приобрел оборки, у Алисы на одной из иллюстраций (путешествие на поезде) появилась верхняя одежда — точнее, пальто, зимние ботинки, шляпка и еще сумка в придачу. Окончательно утвердился фасон туфель — на плоском низком каблуке, с круглым носком и поперечным ремешком. Эти туфли позднее получили название «Мэри Джейн». Правда, это название возникло лишь в 1902 году и в честь героини американского комикса «Buster Brown», которую рисовали именно в таких туфельках с ремешком — Алису тут явно «обошли». Иногда Тенниел при всем желании просто не успевал угнаться за быстротечной модой: для издания «Алисы для детей» он добавил складок на юбке, но, увы, к моменту публикации в 1890 году складки уже вышли из моды. Тем не менее при всех дополнениях Тенниел сохранил преемственность с иллюстрациями к первой части и тем самым узнаваемость Алисы. Это облегчило последующую коммерциализацию образа Алисы.

В искусствоведении принято подчеркивать оригинальность иллюстраций Тенниела. Он, например, рисовал Алису с несколько увеличенной головой, что отчасти напоминает будущих героинь японских аниме. Однако он немало заимствовал у своих «коллег по цеху». Так, в иллюстрации, изображающей сцену в поезде из третьей главы «Алисы в Зазеркалье», Тенниел опирался на картину Д.Э. Милле «Моя первая проповедь» — об этом свидетельствует повторение таких деталей, как перо на шляпке и муфта (Jones & Gladstone 1998: 65). Как показал Майкл Ханчер, там же присутствует явная аллюзия на картину А.Л. Эгга «Путешествующие компаньонки» (1862): повторяется общая композиция, абрис окна поезда и опять же фасон

шляпок (Nancher 2019: 119). Как видим, роль головного убора в установлении этих связей — немаленькая, настолько характерна была плоская шляпка с пером, которая появляется у Алисы только один раз на этой картинке.

Еще одно установленное заимствование снова связано с головным убором — речь идет о герцогине. Внешность герцогини и ее раздвоенный головной убор срисованы Тенниелом с портрета «Гротескной старухи» (1513) фламандского художника Квентина Массейса (Gardner 1963: 82)³. Вероятно, сам Тенниел во многом рассчитывал на узнавание аллюзий для усиления эффекта, рассчитывая на восприятие образованных зрителей.

В целом его вестиментарный образ Алисы был достаточно узнаваем для читателей именно потому, что опирался на современную ему детскую моду. Тенниел изображал Алису как типичную девочку своей эпохи. Авторитетный исследователь Кира Вацлавик приводит в своей книге немало примеров журнальных и книжных иллюстраций, где фигурируют очень похожие платья с фартуком. Ее вывод — «Алиса на самом деле была ультраобыкновенной в начале своей карьеры» (Vaclavik 2019: 50) — подкрепляется многочисленными параллелями в контексте викторианской детской моды.

Какого цвета платье?

Далее, в 1907 году, в истории иллюстрирования «Алисы в Стране чудес» произошло важное событие: истек срок эксклюзивного копирайта издательства «Макмиллан» для публикаций в Великобритании и в английских колониях (на «Алису в Зазеркалье» копирайт истек только в 1948 году). К Рождеству 1907 года сразу несколько издательств выпустили свои варианты книги с иллюстрациями других художников. Только за два года появилось двадцать новых изданий. С этого времени «Приключения Алисы в Стране чудес» иллюстрировали уже сто пятьдесят художников. Наиболее значительные из них — Артур Рэкем (1907), Вилли Погани (1927), Ральф Стидмен (1967), Сальвадор Дали (1969), Барри Мозер (1982). Среди первых иллюстраторов была также английская писательница Беатрис Поттер, однако ее рисунки 1890-х годов не были опубликованы.

Однако копирайт «Макмиллана» не распространялся на публикации в Соединенных Штатах. До 1891 года американские издатели могли переиздавать «Алису в Стране чудес» без оглядки на правообладателя. В этот период появилось много переизданий с черно-белыми иллюстрациями Тенниела. Но затем вышел закон, обязывающий



Фотопортрет
девочки
из состоятельной
семьи.
Викторианская
эпоха. Public
domain.
www.en4stock.top

американских издателей начиная с 1891 года спрашивать официальное разрешение у англичан. В результате в Америке стали появляться издания с новыми иллюстрациями. Первым американским автором новых картинок стала художница Бланш Макманус. Она нарисовала платье Алисы оранжевого цвета и с открытыми плечами.

Среди американских иллюстраций после 1891 года было немало цветных вариантов. Среди оттенков платья были и белый, и оранжевый, и зеленый, и красный, и голубой. Различался и цвет волос нашей героини — Алиса изображалась и шатенкой, и блондинкой (хотя у Алисы Лидделл волосы были темного цвета) — причем в итоге в массовом сознании все же утвердился более гламурный образ Алисы-блондинки. Алиса-блондинка фигурирует практически во всех коммерческих изображениях — на игральных картах, на обложках музыкальных сборников, на коробках для печенья и в рекламе мыла. В плане прически еще стоит отметить появление челки в разных иллюстрациях — это была дань моде 1890-х годов.

Итак, несмотря на разнообразие вариантов в репрезентации, можно зафиксировать, что к концу XIX столетия уже оформился канон изображения Алисы, в основном благодаря иллюстрациям Тенниела и его последователей, работавших в цвете (Hanel 2011).

В 1890 году появилось особое издание Алисы для малышек — «Nursery Alice». В нем впервые были опубликованы цветные иллюстрации Тенниела — начался новый этап репрезентации Алисы в цвете. Но и до этого события были отдельные попытки представить Алису в цвете: на обложке нот «Кадрили Страны чудес» в 1872 году

платье Алисы было раскрашено в красный, а в театральной постановке 1886/87 года Алиса выступила в белом платье. В «народном» издании 1887 года на обложке фигурировало красное платье, хотя внутри еще были старые черно-белые иллюстрации. Для издания «Алисы для малышей» 1890 года Тенниел (с одобрения Кэрролла) представил Алису в желтом платье с голубой отделкой, и этот же цвет был повторен в коммерческом сувенире того же года — футляре для марок по дизайну самого Льюиса Кэрролла. И только в 1892 году на крышке жестяной коробки для бисквитов Jacobs наконец появляется голубое платье, в XX веке ставшее каноническим (Jaques & Gidders 2016). Интересно, что сам Тенниел, хотя впоследствии предлагал разные варианты раскраски платья, ни разу не предложил голубой вариант. Это сделали в американском издательстве «Томас Кроуэлл», где художники Чарльз Коупленд и Льюис Бриджмен в 1893 году создали довольно slashавый образ Алисы в голубом платье и в белом переднике, предвосхищая дальнейшую доминанту.

Но и в различных макмиллановских переизданиях «Алисы в Стране чудес» тоже мелькают различные цветовые решения, включая голубое в издании «The Little Folks' Edition» 1903 года. Однако решения о раскраске тут уже принимал не Тенниел, который к тому времени был уже достаточно пожилым и отошел от дел. Правда, в следующем переиздании 1907 года та же тенниеловская картинка была раскрашена в красный, а в книге 1911 года вновь появился голубой — как видим, цветовое решение платья все время менялось, и в последующие годы эта «разноголосица» продолжалась. К середине 1920-х годов все же наметилась тенденция доминирования голубого варианта в сочетании с белым фартуком, полосатыми чулками и ободком. Но в японском издании 1927 года (текст в переводе разных авторов и в том числе Акутагавы Рюноскэ) Алиса изображена в желтой одежде (Байбикова 2021). В американской рекламе холодильников Philko в Ladies' Home Journal (1948) мы уже видим канонический вариант с голубым платьем: малышка Алиса, привстав на цыпочки, любитесь новым холодильником вместе с мамой.

Леди Абди

Отдельные элементы наряда Алисы периодически оказывались на пике моды. Так, ободок попал в число модных аксессуаров в 1930-е годы. Его популяризировали светские знаменитости, такие как Ли Миллер и леди Абди.

Журнал Vogue в 1933 году посвятил целую статью ободкам. Статья (в мартовском номере Vogue) озаглавлена «Мартовские волосы для безумных шляп» (Vogue 1933: 57), отсылая читателей к образам Безумного Шляпника и Мартовского Зайца. Речь идет о том, что новые модные ободки позволяют создать прическу, подходящую под фасон модных шляпок. В комментарии к снимку леди Абди прямым текстом сказано: «на этой алисоподобной (alice-like) фотографии леди Абди демонстрирует золотой ободок на золотых волосах. Волосы зачесаны назад и завиты, лоб открыт» (Vogue 1933: 56).

Золотой ободок леди Абди, как поясняется в статье, ее собственного дизайна. Это неудивительно, поскольку леди Абди (1897–1992) была лидером модных течений и нередко занималась дизайном аксессуаров и одежды. Эмигрантка из России, родом из семьи художника Николая Ге, она одно время работала у Шанель и вращалась в светских кругах. Среди гостей ее парижского салона были Жан Кокто, Серж Лифарь, Татьяна Рябушинская, Мися Серт и другие.

Вскоре появился вариант ободка с черепаховым узором, и его стали носить и девочки, и молодые девушки, и женщины — настолько он оказался удобным.

Очевидно, ободок так триумфально вошел в моду благодаря новой волне популярности «Алисы в Стране чудес» — в 1932 году отмечали столетие со дня рождения Льюиса Кэрролла и появилось два новых фильма по мотивам «Алисы в Стране чудес».

Дисней, Мэри Блэр и New Look

Однако решающую роль в канонизации образа Алисы сыграл диснеевский фильм 1951 года. Основные эскизы к нему нарисовала американская художница Мэри Блэр, которая также работала над «Питером Пэном», «Золушкой» и известным аттракционом It's a Small World в Диснейленде. Она была любимым художником Уолта Диснея и обладала удивительным чувством цвета. Эскизы Мэри Блэр для «Алисы в Стране чудес» считаются одним из ее творческих достижений: ее модернистские пейзажи в Стране чудес создавали сюрреалистическую фантазмагорию — вспомнить хотя бы сочетание синих и фиолетовых деревьев и зеленого домика.

Мэри Блэр нарисовала Алису в голубом платье с белым фартуком, в черных туфельках и белых чулках. Для платья Алисы она выбрала оттенок голубого цвета, который назывался Alice blue, однако свое название он еще раньше получил не благодаря героине Кэрролла, а в честь дочери президента Теодора Рузвельта Алисы Лонгворт. Она

часто выходила в свет в платьях светло-голубого цвета, и в 1905 году газета the Daily News даже называла ее «американской Алисой в Стране чудес». В 1919 году была популярна песня Alice Blue Gown, которая впервые прозвучала в бродвейском мюзикле, и позднее, в 1940 году, по нему был снят фильм. В официальной классификации цветов этот оттенок светло-голубого сохраняет свое название. Но в итоге благодаря совпадению имен получился усиленный эффект удвоения «Алисы», и сейчас, если не знать эту историю, можно нечаянно соблазниться версией литературного происхождения оттенка Alice blue.

Алиса в интерпретации Мэри Блэр — блондинка и носит черный ободок с бантиком. В наряде Алисы чувствуется влияние послевоенного стиля нью-лук: это сказывается и в пышной юбке, и в акценте на узкую талию, туго перехваченную поясом от фартука с внушительным бантом сзади. В очередной раз мы видим, как платье Алисы оказалось на волне моды, впитывая современные тренды. Ведь после триумфального показа коллекции Dior 1947 года нью-лук уже вошел в повседневную моду. Вместе с тем в этом образе Мэри Блэр закономерно ощутима связь с теннисловскими иллюстрациями — ведь он возрождает женственный силуэт «песочные часы», частично имитируя викторианскую моду (вместо кринолинов Диор использовал подкладки, придающие пышность юбке, а «осиная» талия достигалась с помощью легких корсетов). Многие исследователи сходятся во мнении, что именно диснеевский фильм оказался решающим для окончательного формирования образа Алисы в массовом сознании (Vaclavik 2019: 194–195; Brooker 2004: 301).

Благодаря фильму по узнаваемости и законченности облика Алиса оказалась в ряду других диснеевских принцесс — Золушки, Авроры, Белль, Рапунцель, Белоснежки... А к семидесятилетию фильма в 2021 году Дисней выпустил коллекционную куклу «Алиса», добавив черный топ и золотой кулон-бабочку к голубому платью.

И все же диснеевская Алиса воспринималась зрителями скорее как подросток, чем как семилетняя девочка. Ведь как раз в 1950-е годы в Америке и в Европе тинейджеры и молодежь уже стали играть заметную роль в обществе (и в моде). Постоянные перепады роста Алисы стали читаться как притча о взрослении, о поисках себя.

Алиса Тима Бёртона

В фильме Тима Бёртона «Алиса в Стране чудес» (2010) взросление героини продолжается: Алиса Кингсли — молодая девушка, девятнадцатилетняя дочь путешественника Чарльза Кингсли⁴. Уже в первом

эпизоде действие начинается с дискуссии о моде: мать обнаруживает, что Алиса собралась на прием, не надев корсет и чулки:

— Почему нет корсета? И чулок тоже?

— Мне неприятно в них.

— Существуют нормы одежды.

— А кто их устанавливает? Если б нормы предписывали вплетать в волосы живую селедку⁵, соблюдала бы ты их? По мне, селедка не хуже корсета.

Этот спор, с вполне кэрроловскими аргументами в духе абсурда, служит эпиграфом к дальнейшим приключениям Алисы, включая и одежные метаморфозы. Вестиментарный нонконформизм Алисы сразу проявляется и в разговоре с предполагаемым женихом: она шокирует его, сказав: «Я представляю себе, что все женщины в брюках, а джентльмены — в платьях». Отношение к моде здесь служит лакмусовой бумажкой для проверки свободы мысли и готовности к приключениям.

Коллин Этвуд⁶, создававшая костюмы для фильма, изначально оставила Алисе голубое диснеевское платье того самого светлого оттенка Alice blue, но убрала фартук (атрибут наряда девочки, но никак не девушки). Диснеевское платье сохранило рукава-фонарики, но Этвуд добавила к нему отделку черной тесьмой на воротнике для традиционного бёртоновского готического колорита.

Изначально Этвуд опиралась на викторианские моды, но в каждом эпизоде, когда следует очередной виток приключений, наряд Алисы меняется. Согласно концепции Бёртона и Этвуд, одежда Алисы не меняется вместе с ее ростом. После первого глотка из волшебной бутылочки ее платье остается гигантской грудой материи на полу, а уменьшившаяся Алиса выбирается из-под него в полосатом нижнем платье, по фасону напоминающем античный пеплум. Это платье, по замыслу Этвуд, подвязывалось поясками, чтобы быстро трансформироваться в больший размер. Далее Шляпник, спрятав Алису в чайник, ловко делает для нее совсем миниатюрный голубой наряд из узкой полоски ткани от ее нижней юбки. Но затем Алисе вновь «нечего надеть» — внезапно увеличившись, она попадает к Червонной Королеве, которая оперативно приказывает: «Clothe this enormous girl!» («Оденьте эту огромную девушку!») — «Тотчас принимайтесь шить! Если не хватит материи, возьмите шторы!» — и Алиса получает парадное красно-черное платье, соответствующее цветам королевы. В каждой новой сцене, если приглядеться, можно обнаружить дополнительные детали в одежде героини. Так, вместе с трансформациями

в размере меняется ширина полосок на ткани, а на кайме платья обнаруживается вышитый кролик.

Важно отметить, что, при всем увлечении Тима Бёртона 3D и компьютерными эффектами в фильме, они с Этвуд ни разу не снабдили Алису виртуальными нарядами — все шилось по-настоящему. И цилиндр шляпника тоже был сделан вручную из искусственно состаренной кожи. Фантастические одежды для реальных актеров, такие как «из лепестков бледной розы туфли» или «платье цвета грозы, полумрака и ливня», не присутствуют в фильме, хотя, казалось бы, возможности анимации безграничны.

В последних эпизодах платье Алисы заметно маскулинизируется: она появляется на поле боя в сверкающих рыцарских доспехах, а в финальной сцене поднимается на борт корабля в распашном голубом платье (фирменный цвет сохраняется), под которое поддета рубашка для смокинга и галстук. Брошенный в начале намек по поводу женщин в брюках реализуется в мужской роли Алисы-компаньона в морских странствиях, готовой к новым приключениям. Смелая трансформативность платьев Алисы в фильме — реализация потенциалов свободной интеллектуальной игры, заложенных в изначальном тексте Кэрролла.

Костюм Алисы для КОСПЛЕА

В процессе работы Коллин Этвуд, чтобы избежать клише, отталкивалась от традиционного «платья Алисы для Хэллоуина» — готового комплекта для маскарада. После диснеевского фильма уже сложился стереотипный образ Алисы в синем платье с белым передником, и этот костюм вошел в ассортимент популярных нарядов для вечеринок с переодеваниями и позднее — для разнообразных вариантов косплея. При этом костюм Алисы используется для разных возрастных категорий. Существуют наряды Алисы для младших девочек, предназначенные для праздничных мероприятий: это уже описанный нами ансамбль со всеми аксессуарами. Девочка может выбрать голубое платье с белым передником среди других нарядов диснеевских принцесс. Вместе с тем костюмы в стиле Алисы доступны для взрослых девушек как вариант кокетливого эротического наряда. В этих случаях в ансамбле появляются новые провокативные детали: высокие каблуки, кружевные нижние юбки, черные перчатки до локтя, полосатые носки превращаются в чулки, оставляющие бедро открытым (что в сочетании с короткой пышной юбкой составляет стандартный



Косплей.
Платье Алисы.
Чикаго, 2013.
Фото: Gabbo T.
Wikimedia
Commons.
CC BY-SA 2.0

элемент эротического костюма), дополнительные бантики и сердечки (изначально — эмблемы червонной масти в картах).

Таким образом, уже здесь на вестиментарном уровне в косплее можно отметить «раскачку» образа Алисы между двумя противоположными полюсами — от невинности до искушенности, от детскости до взрослости, от пассивности до агрессивности, от сентиментального умиления до угрозы. Возможно, здесь сыграл свою роль и универсальный характер литературной Алисы, допускающий такой широкий диапазон трактовок образа, ведь хотя по тексту ей всего семь лет, она ведет себя как ребенок старшего возраста, проявляя в рискованных ситуациях такие черты, как отвага, любопытство, здравомыслие, чувство юмора, умение владеть собой.

Не исключено, что возможность подобных полярных интерпретаций в какой-то степени отражает дискуссии вокруг гендерных

проблем, связанных с именем Кэрролла, чей образ в современной критике колеблется от симпатичного стеснительного чудака, любителя прогулок в обществе детей до пресловутых необоснованных обвинений в педофилии. В этой же струе можно толковать двойственность интерпретаций «Страны чудес» — как идеальной доброй детской сказки или сюрреалистической страны кошмаров (подробнее о готических толкованиях см.: Siemann 2012) — такой мрачный образ, к примеру, был предложен чешским режиссером Яном Шванкмайером в анимационном фильме «Сон Аленки» 1988 года.

Алиса в Японии

Наиболее интересны трансформации современного образа Алисы в Японии. Первые переводы, или, скорее, переложения, Алисы появились в конце XIX века. Первое журнальное издание 1899 года было не переводом, а скорее переложением «Алисы в Зазеркалье»: «Картинок там очень мало, но очевидно, что это воспроизведение в той или иной степени приближения теннисловских оригинальных иллюстраций. Журнал назывался „Сёнэн но сэкай“, переводчик Хасэгава Тэнкэй. В 1912 году вышел в виде книги перевод „Алисы в Стране чудес“, который до этого публиковался по частям в журнале для девочек „Сёдзё но томо“. Переводчик Нагаё Сидзуо. Однако в книге были не теннисловские рисунки» (Байбикова 2021).

С этого времени было напечатано более двухсот изданий «Алисы в Стране чудес» и «Алисы в Зазеркалье», и Алиса сохраняет свою популярность. Образ Алисы легко и удачно вписался в современный японский контекст благодаря трем факторам: это эстетика каваяи⁷, образ девочки shojo и субкультура японских Лолит.

Каваяи

Эстетика каваяи предполагает культ всего маленького, милого, детского, трогательного. По-английски этот круг явлений обычно обозначается словом «cute»⁸. Уютность и «милота» создают ощущение безопасности, это ностальгия по детству, по симпатичным игрушкам и наивности (Ёмота 2018). Например, бренд Hello Kitty целиком построен на образности каваяи, а знаменитый желтый покемон Пикачу стабильно вызывает эмоции умиления у детей и взрослых. Эти «няшные» создания пользуются ни с чем не сравнимой популярностью, так же как и картинки с котиками в мессенджерах и социальных сетях и всяческая «ми-ми-ми» атрибутика. Культура каваяи распространена не только в девичьих кругах: «Японский служащий, клерк,



Косплей. Платье
Алисы. Токио,
2015. Фотограф
Эрик Миллан
(Mooshuu). Flickr.
CC BY-SA 2.0

профессор или любое другое должностное лицо может прийти на работу в галстук с орнаментом Hello Kitty, а запонки на его манжетах могут быть в виде покемонов. Означенные детали туалета мгновенно станут поводом для комплиментов и предметом обсуждения: дескать, какой милый Танака-сан!» (Беляев 2018: 17).

Эстетика каваяи — это часть огромной индустрии, связанной с аниме и манга, которая давно преодолевает языковые и социальные различия и государственные границы. В рамках глобальной экономики общества потребления эстетика каваяи с легкостью вбирает в себя «подходящие» образы из любой национальной культуры, и кэрролловская Алиса здесь не составляет исключения. Ее образ

стал символом милой детскости и невинности и породил множество интерпретаций в поп-культуре Японии — от наклеек до модных течений (Щербино 2013).

Однако не стоит забывать, что Инухико Ёмота, автор концептуальной монографии о каваяи (Ёмота 2018), проницательно отметил важную особенность культуры каваяи — генетическую связь каваяи с поэтикой гротеска, потенциальную двойную кодировку: милый кавайный образ может с легкостью трансформироваться в угрожающий и безобразный, изнанкой розового служит черный (там же: 86–90).

Многие кавайные персонажи балансируют на грани гротеска, например Тоторо из фильма Миядзаки, или же демонстрируют способность к внезапным метаморфозам, превращаясь из розовых и пушистых существ в злобных тварей, как в фильме «Гремлина-2» Джо Данте (там же: 196–198). Изначальная гротескность, заложенная в викторианских иллюстрациях Тенниела, может быть интерпретирована в этом ключе (особенно образ монструозного Бармаглота-Jabberwock).

Способность Алисы к метаморфозам роста позволяет выделить еще один очевидный аспект, связывающий ее с эстетикой каваяи: маленький размер как повод для умиления. Это старинная японская традиция, восходящая еще к «Запискам у изголовья» Сэй Сенагон:

«То, что умиляет

Детское личико, нарисованное на дыне.

Ручной воробышек, который бежит вприпрыжку за тобой, когда ты пищишь на мышинный лад: тю-тю-тю!

Ребенок лет двух-трех быстро-быстро ползет на чей-нибудь зов и вдруг замечает своими острыми глазками какую-нибудь крошечную безделицу на полу. Он хватает ее пухлыми пальчиками и показывает взрослым.

Девочка, подстриженная на манер монахини, не отбрасывает со лба длинную челку, которая мешает ей рассмотреть что-то, но наклоняет голову набок. Это прелестно!

Маленький придворный паж очарователен, когда проходит мимо тебя в церемониальном наряде.

Возьмешь ребенка на руки, чтобы немножко поиграть с ним, а он схватился за твою шею и задремал... До чего же он мил!

Трогательно-милы куколки из бумаги, которыми играют девочки.

Сорвешь в пруду маленький листок лотоса и залюбуешься им!

А мелкие листики мальвы! Вообще, все маленькое трогает своей прелестью...» (Сэй Сенагон 1988: 178–179).

Алиса в уменьшенном варианте — частый персонаж кавайных рисунков, манга и стикеров: Алиса в чашке чая, Алиса в бутылочке

«выпей меня», Алиса размером с кролика, Алиса рядом с картами-садовниками... Трогательность Алисы здесь дополнительно подтверждается традиционным умилением от маленького размера.

Shojo

Образ кавайной Алисы также во многом вписывается в японскую эстетику девочки-Shojo. Shojo — это девочки-подростки, которым свойственно интересное сочетание контрастных черт: при внешней незрелости, ранимости и деликатности они обладают внутренней независимостью, отчаянной храбростью и любят пускаться во всякие авантюры, например спасти своих заколдованных родителей или цивилизацию от мирового зла. Таковы типичные героини фильмов Хаяо Миядзаки, например Тихиро из «Унесенных призраками» или Навсикая из «Навсикая из долины ветров», а также отважные девушки-воительницы из аниме и манги «Сейлор Мун». Метаморфозы, происходящие с героинями Сейлор Мун, когда они из милых девочек-школьниц превращаются, меняя внешность, в грозных девушек-воительниц в матросских костюмах, идут в русле уже отмеченной тенденции гротеска в кавайных образах.

Как отмечает Масафуми Монден, «термин Shojo подразумевает противоречивую комбинацию юности, женственности, зарождающейся сексуальности, чувства независимости — это все черты, свойственные кэрролловской Алисе» (Monden 2014: 266). Этими ее свойствами охотно пользуются такие японские девушки-исполнительницы популярных песен, как Томоко Кавасэ, Каэла Кимура и Алиса Мидзуки, которые выступают в сценическом образе Алисы (подробнее см.: Ibid.: 274–278). Этот креативный прием позволяет им занять среднюю нишу между двумя полюсами эротической самопрезентации — открытой агрессивной сексуальностью и покорной «скромностью», и тем самым избежать объективизации под прицелом «мужского взгляда». Используя «маскарад женственности», они утрируют девичьи «умилительные» черты и в вестиментарном образе Алисы: наряды певиц — детские платьица ниже колен, с кружевными оборками, белые фартуки, маленькие кофточки, высокие носки. Эти ансамбли обволакивают фигуру, но не подчеркивают формы, создают впечатление скромности, опрятности и некоторой инфантильности.

Стилистика образа Алисы была также разработана такими японскими дизайнерами, как, например, Эмили Темпл Кьют (Emily Temple Cute) и Джейн Марпл (Jane Marple). Последняя сделала в 2020 году коллекцию под названием «Словарь Алисы». А Эмили Темпл Кьют выпустила в 2009 году каталог зимней коллекции Wonderland, где

были платья Алисы в цветочек с отложными воротничками, полосатые чулки и кружевные повязки на голову — триумф кawaiiной эстетики во всех деталях. Именно такие милые девчачьи наряды под знаком Страны чудес и использовали популярные певицы в своих музыкальных видео начиная с 1990-х годов.

Лолиты

Наконец, третий фактор, связанный с японским контекстом Алисы, — уличная субкультура Лолит, которая появляется с конца 1990-х годов, и стиль Алисы органично вливается в эту эстетику. Название субкультуры восходит к роману Владимира Набокова «Лолита» (1955), переведенного на японский в 1959 году. Дополнительная ирония истории здесь состоит в том, что Набоков был автором перевода «Алисы в Стране чудес» на русский язык (1923) и, обыгрывая амбивалентность репутации Кэрролла, саркастически замечал, что он был первым Гумбертом Гумбертом. Однако сейчас большинство современных японских Лолит наверняка не подозревают о литературном происхождении названия. Более того, они очень удивились бы, узнав о скандальной репутации набоковского романа, поскольку имидж японских нимфеток — девочки-недотроги, чопорные и невинные, живущие в мире грез, общающиеся со своими подружками.

В основе субкультуры Лолит — программный эскапизм, закономерный в жестко регламентированном японском обществе, осознанное нежелание подростков вливаться в мир взрослых (Rahman et al. 2015). В отличие от западных протестных субкультур, таких как панки или скинхеды, стратегия лолит заключается в «тихой» демонстрации своих отличий — через стиль одежды, образ жизни (прогулки по токийскому району Харадзюки), конечно, музыкальные пристрастия — они обожают стиль Visual Kei.

Стиль Лолиты изначально был ориентирован на неовикторианскую эстетику с элементами культуры рококо (главной фигурой рококо выступает Мария-Антуанетта). Ансамбль включает в себя платье с пышной юбкой, украшенное лентами и бантиками, иногда корсет, блузку с оборками, в отдельных случаях — вуаль. Из аксессуаров наряд могут дополнять ободки с крупными бантами, парики и фантазийные шляпки, зонтик с кружевной отделкой, псевдовикторианские объемные сумки, камеи, подвески с крестами и четки. Завершают ансамбль «туфли Лолиты» — это разновидность все тех же Мэри Джейн с бантиком, однако они чаще всего на высокой платформе или массивных каблуках. По сути, это коллаж из разных элементов, который тем не менее создает вполне узнаваемый стиль. Суммарный

эффект образа Лолиты — впечатление хрупкой кукольной ретроженственности — успешно решает задачи тихого эскапизма, создания своей модной ниши и «замедления» на фоне стремительных ритмов современного общества.

Различают несколько основных вариантов образов Лолиты — классическая, розовая («сладкая»), и черная (готическая), имитирующая викторианский женский траурный костюм. Макияж готической Лолиты предполагает густую черную подводку глаз, выбеленное лицо, темную помаду, а макияж сладких Лолит — светлую палитру, розово-сливочные тона. Есть также множество подтипов — панк-лолиты, гуро, химэ, одзи, стимпанк... В этом спектре стиль Алисы скорее входит в вестиментарное амплуа сладкой Лолиты, создавая идиллический образ милой девочки. Сладкие Лолиты активно используют эстетику кавайи.

Многие девушки, которых привлекает субкультура Лолит, пробуют себя в обеих ипостасях. Полярность черных и розовых Лолит еще раз подтверждает потенции гротеска, содержащиеся в кавайной эстетике. Так, уже упоминавшаяся певица Томоко Кавасэ фотографировалась в образе готической Лолиты со страшными куклами, напоминающими известную Аннабель (героиню фильма «Проклятие Аннабель»), но она же выступала и в амплуа сладкой Лолиты в пестром платьице и с розовым рюкзачком. Для этого снимка Томоко Кавасэ позировала, устроившись в викторианском кресле и очевидно подражая знаменитой иллюстрацией Теннисла в начале «Алисы в Зазеркалье», только Алисиного котенка Китти заменял игрушечный мишка.

Магазины одежды для Лолит разбросаны по всему миру — так, магазин *Baby, the stars shine bright* находится в Париже. Характерно, что многие названия брендов одежды в стиле Лолита используют в названиях имя Алиса: *Alice Garden*, *Alice and the Cat*, *Alice Rabbit*, *Alice Girl*, *To Alice*, *Alice and the Pirates*. На протяжении нескольких лет выходил журнал *Alice Deco a la Mode* с выкройками платьев в стиле Лолита, которое пользовалось не меньшим успехом, чем влиятельное периодическое издание *the Gothic and Lolita Bible*. С этих журналов начиналось увлечение японской поп-культурой для многих подростков по всему миру (Kawamura 2012). Но это уже другая история, а мы пока вернемся к новым приключениям Алисиного платья в XXI веке.

Фотосессия Vogue

В 2003 году в журнале *Vogue* была опубликована редакционная серия снимков, созданных по сюжету «Алисы в Стране чудес». Автор фотографий — Энни Лейбовиц, а в роли Алисы выступила модель

Наталья Водянова. Остальные роли исполнили известные дизайнеры, так что «актерский состав» получился более чем внушительный: Жан-Поль Готье — Чеширский Кот, Джон Гальяно — Червонная Королева, Том Форд — Белый Кролик, Марк Джейкобс — Гусеница, Донателла Версаче — Грифон, Стивен Джонс — Безумный Шляпник (роль шляпника вполне логично досталась дизайнеру шляп!), Кристиан Лакруа — Мартовский Заяц, Виктор Снорен и Рольф Хорстинг — Траляля и Труляля, Оливье Тейскенс — Льюис Кэрролл, причем Тейскенс исполнял почетную роль Кэрролла-фотографа, стоя за громоздкой фотокамерой Викторианской эпохи. В съемке также участвовали Карл Лагерфельд и Хельмут Ланг, которые в кадре остались самими собой, отказавшись от ампулы кэрролловских персонажей.

На некоторых фото Водянова демонстрирует платья именно тех дизайнеров, которые также задействованы в этом спектакле. Так, в кадре, где она беседует с Траляля и Труляля, на ней соответственно надето платье Viktor & Rolf. Сопроводительный текст к фотосессии написал Хэмиш Боулз, а подбирала наряды для съемки знаменитый стилист и креативный директор американского Vogue Грейс Коддингтон. Она дала дизайнерам только одну установку: платье должно быть выдержано в синем или голубом цвете по установившейся традиции «синего платья Алисы». В результате варианты синих нарядов для Алисы отличались изысканным разнообразием: платье Versace было с многочисленными пышными оборками; Карл Лагерфельд сделал исторический костюм (жакет Chanel в духе Викторианской эпохи и драпированная юбка), но добавил к нему современные высокие сапоги; Джон Гальяно приспособил платье из своей последней коллекции Dior, а Хельмут Ланг сочинил мини-платье из органзы с плиссированной юбкой и воланами.

Позднее Лейбовиц вспоминала, что это была «изнуряющая, волнующая и магическая съемка», и ее можно понять: ведь надо было не только подобрать роскошные синие платья для Алисы, но и проследить, чтобы и костюмы самих дизайнеров соответствовали их ролям! Так, Том Форд для роли Белого Кролика выступил в белом костюме Yves Saint Laurent (где он был на тот момент дизайнером) и, по словам Грейс Коддингтон, «был безупречен с изящной камелией и в белых перчатках» (Vogue 2003). Съемка велась в интерьерах старинного французского замка и в знаменитом саду Людовика XVI, а для фокусов с изменением роста героини применялись все доступные на тот момент технические приемы. Каждое фото сопровождалось цитатами из текста «Алисы в Стране чудес» — синтез литературы и моды в новом жанре журнальной фотосессии явно удался.

Для полноты картины можно отметить и более позднюю фотосессию по мотивам «Алисы в Стране чудес» в японском модном журнале So-En, поражающую масштабом — editorial включал в себя и снимки, и тексты и занимал двадцать две страницы.

Выставка в музее Виктории и Альберта

Последнее событие в модной истории Алисы и ее платья — выставка Curiouser and Curiouser в музее Виктории и Альберта, которая открылась 22 мая 2021 года в Лондоне⁹. Это уже не первое обращение к этой теме. В 2015 году в Музее детства уже состоялась выставка Alice Look, экспонатами которой стали многочисленные издания книги Кэрролла, детские костюмы Викторианской эпохи и коллекции тканей Liberty, выпущенные в честь 150-летнего юбилея первой публикации. В этот раз знаменитая компания сделала новую версию ткани по теме Алисы, базируясь на своей старой коллекции, выпущенной еще в 1920-х годах с рисунками Чарльза Войси.

На нынешней выставке кураторы скорее сосредоточились на современных интерпретациях Алисы, хотя в начале, конечно, экспонируется та самая историческая кэрролловская рукопись, которая вернулась в Великобританию после войны, и первые издания с иллюстрациями Тенниела. На выставке можно видеть и иллюстрации Дали, и работы Туве Янсон для шведского издания 1966 года, и календарь Пирелли 2018 года (где участвуют исключительно африканские модели), и ансамбли из коллекции Вивьен Вествуд 2015 года и платье Viktor & Rolf, сделанное для фотосессии Vogue с Натальей Водяновой. Кстати, Вивьен Вествуд даже сделала дизайн суперобложки к юбилейному переизданию книги и написала предисловие.

Среди дизайнеров, которые создавали вариации на тему платья Алисы, безусловно, выделяется удивительная авангардная инсталляция датского дизайнера Айрис ван Херпен и скульптора Энтони Хау. В центре инсталляции — голубое платье The Infinity dress, украшенное вращающимися проволочными конструкциями, на которых закреплены перья. Манекен в платье стоит на фоне круга Omniverse с движущимися стержнями, на которые нанизаны диски. Эта кинетическая скульптура, по мысли авторов, служит порталом в иной мир, вот только источником вдохновения дизайнера стала уже не кэрролловская Страна чудес, а адронный коллайдер, который Ирис увидела в Европейском центре ядерных исследований (CERN).

Заключение

Как мы увидели, первоначальная визуализация образа Алисы происходила через иллюстрации. Художник выступает в роли костюмера, который задает читательское восприятие, причем на несколько поколений. Благодаря Тенниелу (при активном участии Кэрролла) были выделены те эпизоды и фразы, которые впоследствии стали ключевыми для восприятия книги. Эти ключевые моменты остаются в массовом сознании и в культурной памяти как узнаваемые эмблематические топосы, репрезентирующие все произведение. Подписи к иллюстрациям — а в XIX веке это чаще всего просто цитаты из книги — часто играют решающую роль, поскольку именно эти фразы становятся ходовыми цитатами. Аналогичную роль, к примеру, сыграли иллюстрации Д. Крукшенка к произведениям раннего Диккенса. Очень важно, какие именно моменты в повествовании выбирает иллюстратор. «Опытный художник, как правило, берет сцену, которую легко запечатлеть графически, в которой есть жест и поза, потенциально эффектная расстановка персонажей. Но эта сцена также должна нести достаточную смысловую нагрузку, быть одним из ключевых мотивов романа, чтобы обеспечить потенциал для перекодировок в других сферах культуры» (Вайнштейн 2020: 114).

Благодаря каноническим иллюстрациям Тенниела тема Алисы включает набор узнаваемых мотивов, служащих эмблемой всего повествования: белый кролик, карманные часы, чашка чая, карты, улыбающийся кот, гусеница с кальяном, крашенные розы, фламинго... Эти эмблемы могут выступать в разных комбинациях, составляя «словарь Алисы». В японской моде последних лет в коллекциях таких дизайнеров, как Джейн Марпл, платья пошиты из материи с мелкими рисунками, составляющими «словарь Алисы». При этом визуальный ряд настолько насыщен, что многие поклонники Алисы даже не испытывают необходимости в ознакомлении с текстом книги — им вполне достаточно подобных эмблем. Промежуточной ступенью между текстом книги и набором эмблем являются издания комиксов и манга по «Алисе в Стране чудес».

Для модной истории Алисы существенно, что туалеты теннисловской Алисы никогда не носили характер театрально-исторического костюма. Это происходило по ряду причин — нелюбовь Кэрролла к фантазийной одежде (он делал исключение только для фотосессий), его желание представить Алису обычной девочкой своего времени. Платье Алисы было слишком заурядным, повседневным для второй половины XIX века, чтобы породить особую моду. Как обобщает

Кира Вацлавик, «в XIX веке не было Alice look (в смысле кристаллизованного образа), не было отчетливых стилей, восходящих к героине Кэрролла» (Vaclavik 2019: 190). Для сравнения стоит отметить, что более непривычные фасоны платьев по иллюстрациям Кейт Гринуэй и костюм маленького лорда Фаунтлероя (Вайнштейн 2020) как раз стали популярными новинками в детской моде последних десятилетий XIX века, поскольку отличались от того, что носили дети того времени. Это были варианты исторического костюма, и их странность способствовала их ностальгической привлекательности.

И только позднее, когда платье Алисы в XX веке начало восприниматься как ретромода, сработал механизм остранения — платье приобрело нужную долю экзотизма и историчности и стало функционировать как костюм для особых случаев, *fancy dress*. Появляются многочисленные варианты использования образа Алисы в рекламе. И к середине XX века уже окончательно складывается вестиментарный канон изображения Алисы в голубом платье с белым фартуком и в полосатых чулках.

Дальнейшие метаморфозы образа Алисы происходили скорее через новые фильмы, чем через книжные иллюстрации. Но и через экранизации шло дальнейшее развитие модной истории ее платья. Диснеевская Алиса окончательно закрепила ее канонический вестиментарный облик. Фильм Тима Бёртона оказал немалое влияние на мир моды: в 2010 году Версаче показал весеннюю коллекцию «Алиса в Стране чудес», и аналогичную тему по мотивам бёртоновского фильма выбрал Диор на парижской неделе моды в том же году. Редакционные съемки в модных журналах и востребованность Алисы в Японии подтверждают уникальную способность к превращениям и адаптациям в разных культурных контекстах.

Задумаемся под конец, в чем причины долговременной популярности образа Алисы и ее платья в культуре? Многие исследователи ищут ответ на этот вопрос в многослойности литературного текста Кэрролла, в тонкой пропорции абсурда и здравого смысла, заложенной в героине. На наш взгляд, здесь приоритетна возможность популярных интерпретаций, что обуславливает потенциальную раскачку образа Алисы в противоположные стороны, от невинности до соблазнительности, от сентиментальной умильности до готического «жуткого». Выставка в музее Виктории и Альберта открывает новые перспективы авангардных прочтений платья Алисы — и очевидно, что семиотические приключения будут продолжаться, надо только поддерживать внимание и любопытство, повторяя мантру: *curiouser and curiouser...*

Автор выражает сердечную благодарность Елене Байбиковой за критическое чтение статьи и полезные комментарии, а также Дмитрию Аблину за помощь в подборе иллюстраций.

Литература

Байбикова 2021 — Байбикова Е. Электронное письмо Ольге Вайнштейн 29.07.2021.

Беляев 2018 — Беляев А. Предисловие переводчика // Ёмота И. Теория каваяи. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 5–26.

Вайнштейн 2020 — Вайнштейн О.Б. Костюм для благовоспитанных мальчиков: «Маленький лорд Фаунтлерой» и детская мода конца XIX — начала XX века // Артикульт. 2020. № 38 (2). С. 108–123.

Ёмота 2018 — Ёмота И. Теория каваяи. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

Кирсанова 1995 — Кирсанова Р. Костюм в русской художественной культуре XVIII — первой половины XX в.: Опыт энциклопедии. М.: Большая российская энциклопедия, 1995.

Кирсанова 2012 — Кирсанова Р. Костюм — вещь и образ в русской литературе // Теория моды: одежда, тело, культура. 2012. № 23. С. 209–222.

Кэрролл 1978 — Кэрролл Л. Алиса в Стране чудес и в Зазеркалье. М.: Наука, 1978.

Осиновская 2016 — Осиновская И. Поэтика моды. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Синицына 2010 — Синицына О. Как рисуют множество: из истории иллюстрирования «Алисы в Стране чудес» // Алиса в Стране чудес. В Стране чудес Алисы. М.: Студия 4+4, 2010. С. 21–43.

Сэй Сенагон 1988 — Записки у изголовья. М.: Художественная литература, 1988.

Хьюз 2009 — Хьюз К. Болтовня о муслине: Роман Джейн Остин «Нортенгерское аббатство» // Теория моды: одежда, тело, культура. 2009. № 11. С. 23–39.

Щербино 2013 — Щербино К. Алиса vs Лолита, или Японская тоска по Западу // Теория моды: одежда, тело, культура. 2013. № 26. С. 419–424.

Aindow 2016 — Aindow R. Dress and Identity in British Literary Culture, 1870–1914. London: Routledge, 2016.

Brooker 2004 — Brooker W. Alice's Adventures: Lewis Carroll and Alice in popular culture. N.Y.; London: Continuum, 2004.

Buck 1996 — Buck A. Clothes and the child: A Handbook of Children's dress in England, 1500–1999. Bedford: Ruth Bean, 1996.

Clarke 2004 — Clarke S. Jonathan Strange and M. Norrell. N.Y.: Tor, 2004.

- Dale 2020* — Dale J.P. Cuteness Studies and Japan. The Routledge Companion to Gender and Japanese Culture / Ed. by J. Coates, L. Fraser, M. Pendleton. Routledge, 2020.
- Egan 2020* — Fashion and Authorship: Literary Production and Cultural Style from the Eighteenth to the Twenty-First Century / Ed. by G. Egan. London; N.Y.: Palgrave Macmillan, 2020.
- Ewing 1986* — Ewing E. History of Children's Costume. London: Batsford, 1986.
- Gardner 1963* — Gardner M. The Annotated Alice. N.Y.: World Publishing Company, 1963.
- Hancher 2019* — Hancher M. The Tenniel illustrations to the «Alice» books. The Ohio State Press, 2019.
- Hanel 2011* — Hanel M. From Sketch to Still, a Visual History of «Alice in Wonderland's» Costumes // Vanity Fair. 2011. January 28.
- Hughes 2005* — Hughes C. Dressed in Fiction. Oxford: Berg Publishers, 2005.
- Jaques & Gidders 2016* — Jaques Z., Gidders E. Lewis Carroll's Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass. A Publishing History. Ashgate Studies in Publishing History, Ashgate Publishing, 2016.
- Jones & Gladstone 1998* — Jones J.E., Gladstone J.F. The Alice Companion. N.Y.: NYU Press, 1998.
- Kawamura 2012* — Kawamura Y. Fashioning Japanese Subcultures. Oxford: Berg, 2012.
- Kuhn & Carlson 2007* — Styling Texts: Dress and Fashion in Literature / Ed. by C.G. Kuhn, C.L. Carlson. N.Y.: Cambria Press, 2007.
- Leach 1999* — Leach K. In the Shadow of the Dreamchild. London: Peter Owen Publishers, 1999.
- Marshik 2016* — Marshik C. At the Mercy of Their Clothes: Modernism, the Middlebrow, and British Garment Culture. N.Y.: Columbia University Press, 2016.
- McNeil et al.* — McNeil P., Karaminas V., Cole C. Fashion in Fiction: Text and Clothing in Literature, Film. N.Y.; London: Bloomsbury, 2009.
- Monden 2014* — Monden M. Being Alice in Japan: Performing a Cute, «Girlish» 'Revolt // Japan Forum. 2014. Vol. 26:2. Pp. 265–285.
- Rahman et al. 2015* — Rahman O., Wing-Sun L., Lam E. and Mong-Tai C. «Lolita»: Imaginative Self and Elusive Consumption // Fashion Theory. 2015. Vol. 15. No. 1. Pp. 7–27.
- Ribeiro 2005* — Ribeiro A. Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England. Yale University Press, 2005.
- Rose 1989* — Rose C. Children's Clothes Since 1750. London; N.Y.: T Batsford/Drama Press, 1989.

Siemann 2012 — Siemann C. «But I'm grown up now»: Alice in the Twenty-First Century // *Neo-Victorian Studies*. 2012. Vol. 5.1. Pp. 175–201.

Vaclavik 2019 — Vaclavik K. Fashioning Alice. The career of Lewis Carroll's Icon, 1860–1901. N.Y.; London: Bloomsbury academic, 2019.

Vogue 1933 — Vogue. 1933. March issue.

Vogue 2003 — Vogue. 2003. December issue.

Примечания

1. В России среди иллюстраторов «Алисы в Стране чудес» можно отметить работы Валерия Алфеевского (1958), Мая Митурича (1977), Юрия Ващенко (1982) и Геннадия Калиновского (1974, 1988).
2. Как подтверждают современные исследования, в его отношениях с девочками не было ничего предосудительного — см.: Leach 1999.
3. Раньше считалось, что этот портрет Квентина Массейса, в свою очередь, был основан на аналогичном раннем рисунке Леонардо да Винчи, однако сейчас эта версия уже опровергнута. См. подробнее: www.theguardian.com/culture/2008/oct/11/art-painting.
4. Очевидно, здесь Бёртон имеет в виду викторианского романиста Чарльза Кингсли, автора сказки «The Water Babies» о приключениях мальчика-трубочиста в подводной стране. Льюис Кэрролл восхищался творчеством Кингсли.
5. В оригинале — codfish (треска).
6. Коллин Этвуд — обладательница двух Оскаров за дизайн костюмов к фильмам «Чикаго» и «Мемуары гейши», была номинирована на Оскар в девятый раз за костюмы к «Алисе в Стране чудес», постоянно работает с Тимом Бёртоном, начиная с «Эдварда Руки-ножницы».
7. Существует несколько вариантов написания этого слова: Кawaii, кawaii, кавай. Мы придерживаемся написания по книге: Ёмота 2012.
8. Попутный показатель популярности кавайи — в гуманитарных исследованиях даже утвердилась новая рубрика Cute studies и появился термин Cutism (Dale 2020).
9. www.vam.ac.uk/exhibitions/alice-curiouser-and-curiouser.