

Ксения Гусарова —

историк культуры, старший научный
сотрудник ИВГИ РГГУ, доцент
кафедры культурологии и социальной
коммуникации РАНХиГС,
преподаватель магистерской
программы «Индустрия моды: теории
и практики» в МВШСЭН.

Ж Крылья, ноги и хвосты: зооморфные модницы в журнале «Панч»

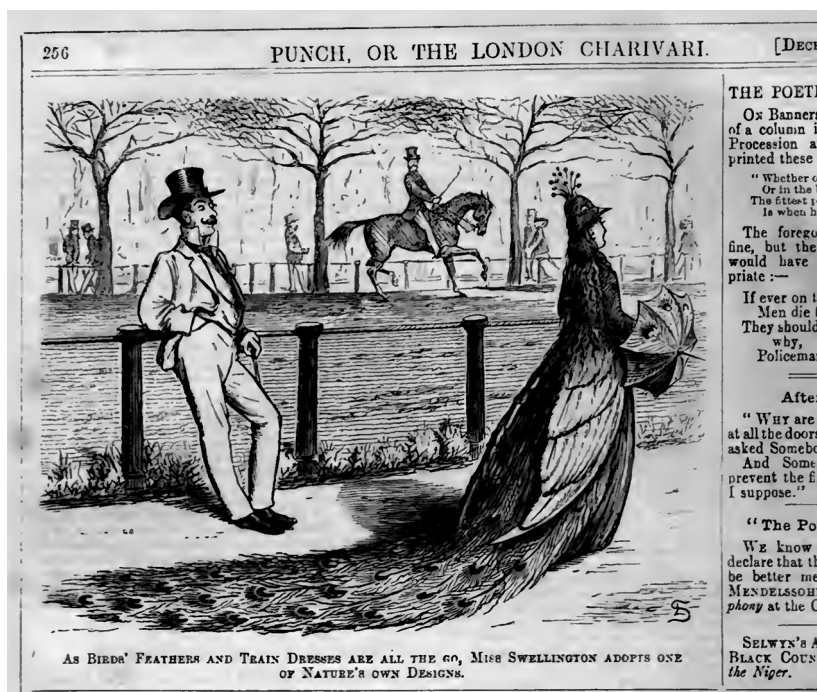
С самого своего основания в 1841 году сатирический журнал «Панч» не переставал удивлять читателей причудливыми и гротескными иллюстрациями. Но даже на этом ярком фоне серия модных карикатур Эдварда Линли Сэмборна (1844–1910) «Модели платьев мистера Панча, навеянные самой природой», публиковавшаяся с конца 1860-х годов, выделяется своей эксцентричностью. На этих гравюрах модницы либо сами превращаются в различных представителей животного мира, либо носят их на себе в качестве гипертрофированного декора. Некоторые из карикатур очевидным образом пародируют актуальный силуэт или какие-то детали модного образа, воспроизводимые достаточно точно, тогда как другие изображения не отсылают к конкретным тенденциям, очевидно, высмеивая причуды моды в целом. В данной статье мы рассмотрим «Модели платьев мистера Панча», их реальные прообразы в моде 1860–1870-х годов, а также визуальную и текстуальную традицию модной сатиры, в которую встраивается эта серия Сэмборна. Особое внимание будет уделено пересмотру соотношения человеческого и нечеловеческого в свете идей Дарвина, а также гендерным аспектам зооморфных образов модниц.

Женская мода 1860-х годов: тренды смешные и опасные

Первые модные карикатуры Сэмборна на «зоологическую» тему появились в «Панче» в 1867 году. На одной из них художник изобразил элегантную даму, чей наряд придает ей отчетливое сходство с павлином: первым в глаза бросается длинный шлейф платья, полностью покрытый павлиньими перьями и оттого еще больше напоминающий птичий хвост. Мотив «павлиньего глаза» присутствует также в отделке шляпки и в узоре зонтика, который модница, раскрыв, несет полуопущенным — очевидно, без какой-либо практической цели, лишь чтобы наиболее выигрышно продемонстрировать эту модную новинку. Наряду с «павлиньей» пряжкой, шляпка украшена характерным хохолком и имеет небольшой козырек, который в профиль приобретает очертания клюва, а головной убор в целом превращается в павлинью голову. Довершает картину удлиненная сзади баска лифа, фалды которой оказываются не чем иным, как сложенными крыльями птицы (1867. 21 декабря. С. 256).

Рассматривая функцию подписи к изображению в рекламе, репортажной фотографии и модной прессе, Ролан Барт указывал на осуществляемое текстом закрепление значений: способность вербального

«Поскольку птичьи перья и платья со шлейфом сейчас в такой моде, мисс Свеллингтон переняла одну из моделей, созданных самой природой»



сообщения «направля[ть] не только мой взгляд, но и мое внимание», фиксировать буквальный и коннотативный смыслы образа, отсекал ненужные уровни интерпретации (Барт 1994: 305; Барт 2003: 46–49). Подписи к карикатурам Сэмборна дают первый ключ к их пониманию, а главное, к тому, как *следовало* понимать эти картинки, по мнению редакции «Панча», ведь, по словам Барта, «текст — это воплощенное право производителя (и следовательно, общества) диктовать тот или иной взгляд на изображение» (Барт 1994: 306). В случае павлинообразной модницы этот текст гласит: «Поскольку птичьи перья и платья со шлейфом сейчас в такой моде, мисс Свеллингтон переняла одну из моделей, созданных самой природой». Тем самым лежащий на поверхности смысл изображения связан с высмеиванием конкретных модных трендов, которые, предположительно, заставляют женщин выглядеть нелепо.

Перья

Действительно, птичьи перья в середине 1860-х годов широко использовались не только в декоре шляп и вечерних причесок, но и в отделке других деталей туалета. Так, в конце 1864 года редактор-издательница популярного российского журнала «Модный магазин» София Мей в своей регулярной модной колонке приводит подробное описание фешенебельного туалета, богато украшенного перьями: «Как мы уже говорили в прошлом фельетоне, для отделки очень нарядных платьев употребляются различные животные, преимущественно птицы: вороны, соловьи, павлины и проч. Этого рода украшения нравятся преимущественно особам, желающим произвести эффект своим туалетом — цель, конечно, достигается: оно и ново и очень бросается в глаза. Красиво ли — трудно решить; это дело вкуса, и потому предоставляем читательницам сделать заключение об этой фантазии моды. Мы видели креповое платье серовато-голубоватого цвета, юбка которого была украшена каймой из перьев куропатки и приподнята à la Samargo¹ над тафтяной юбкой того же оттенка с косыми атласными полосками серизового² цвета. Каждый ряд сборок, приподнимающих креповую юбку, покрыт был веткой бархатных цветов, подходящего к перьям цвета, которые шли вверх до талии, оканчивающейся поясом из перьев с большой золотой пряжкой. Лиф платья, из гладкой серовато-голубой тафты, украшен бертой³, покрытой креповым бульонэ⁴ с полосками узкого серизового бархата, и обшитой с обеих сторон рядом перьев, прикрепленных к краю маленького волана из гладкого крепа; на проймах нашит такой же ряд перьев; из середины корсажа выпадала ветка вьющихся бархатных цветов, такая же ветка

покрывала маленькие рукава, оканчивающиеся браслеткой из перьев. Подходящая куафюра⁵ имела вид хохолка из перьев куропатки, к оконечности которого приделана золотая четверть луны. Серизовый бархат придерживал этот хохолок и обвивал задние волосы» (1864. № 23. С. 361). Описываемая дама⁶ буквально предстает оперенной с головы до ног: от убранства прически до отделки подола. Примечательно, что София Мей отнюдь не в восторге от данного модного тренда: само воздержание от суждения («предоставляем читательницам сделать заключение об этой фантазии моды») служит в данном случае формой имплицитной критики.

Таким образом, не только ерники из «Панча», но и «серьезные» модные обозреватели могли скептически относиться к столь обильной отделке костюма перьями. Причины недовольства несложно различить в тексте Мей: хотя она и называет выбор подобного туалета «делом вкуса», будто бы оставляя читательницам полную свободу в этом отношении, вкус, воплощенный в этом пестром оперении, — это совсем не тот вкус, который пропагандирует «Модный магазин». Приписывая такого рода предпочтения «особам, желающим произвести эффект своим туалетом» и отмечая, что наряд «очень бросается в глаза», Мей фактически указывает на социальную неприемлемость столь демонстративной самопрезентации, несовместимой со статусом «порядочной женщины». В цитируемой статье нет никаких дополнительных сведений о социальном положении носительницы «птичьего» платья, но из других фельетонов «Модного магазина» мы узнаем, что к экстравагантности в костюме особенно склонны «щеголихи известного круга» (1864. № 12. С. 187–188), то есть куртизанки и богема, или нувориши, которые зачастую диктуют моду, «не име[я] на то никаких других прав, кроме полных золота карманов» (1864. № 1. С. 21).

Можно было бы рассматривать этот наряд как единичный казус, который приводится в журнале, чтобы позабавить читательниц и предостеречь их от модных излишеств, однако упоминание перьевой отделки в нескольких номерах подряд указывает на то, что эта причудливая мода все же имела некоторое распространение⁷. Примечательно, что в числе птиц, перьями которых мог украшаться костюм, Мей называет павлинов — прямое пересечение с карикатурой Сэмборна. Однако существенное отличие от пародийной репрезентации этого тренда в «Панче» заключается в том, что в описании из «Модного магазина» отороченная перьями верхняя юбка не предполагает шлейфа, напротив, она закреплена в приподнятом положении, так что перья не касаются земли. Карикатурист объединил в одном изображении

две разные модные тенденции, каждая из которых заслуживает отдельного рассмотрения. Поговорив немного о перьях, перейдем теперь к модным «хвостам».

Шлейфы

По мнению «Панча», модные платья в 1868 году были либо слишком короткими, либо слишком длинными (стоит ли говорить, что ни те ни другие не стали «выбором редакции»?). Эта дразнящая альтернатива предполагала попеременное «обнажение» (хотя «короткие» платья едва открывали щиколотку) и сокрытие женских ног, распалая воображение карикатуристов и фельетонистов. Автор короткой заметки «Модные полуплатья» (1868. 15 февраля. С. 69) высказывал догадку, что носительницы актуальных фасонов — русалки, однако этот сказочный образ едва ли заключал в себе комплимент. Действительно, развивая свою мысль, фельетонист намекал, будто бы таящийся под платьем и воспроизводимый в его покрое «хвост» не столько рыбий, сколько змеиный, и завершал это рассуждение цитатой из «Потерянного рая» Мильтона, описывающей персонификацию Греха:

До пояса — прекрасная жена,
От пояса же книзу — как змея,
Чье жало точит смертоносный яд;
Извивы омерзительных колец,
Громадных, грузных, — в скользкой чешуе
(пер. А.А. Штейнберга).

«Порочность» модных практик, связанная с эротизмом нарядно одетого женского тела, усугублялась тем, что, как упоминалось выше, лидерами моды в середине XIX века зачастую выступали особы сомнительной репутации. Нескромные туалеты, позаимствованные «женами и матерями» у дам полусвета, — устойчивая тема в морализаторских текстах этого времени, однако визуализировать этот конструкт в рамках одной карикатуры было не так просто. Гораздо более благоприятную почву для изобразительной сатиры представляли сами формы костюма — в частности, шлейф, легко превращавшийся в монструозный хвост.

11 июля 1868 года «Панч» опубликовал карикатуру Сэмборна «Вечерний туалет в русалочьем стиле» (*Toilette du soir à la sirène*) в составе серии «Модели платьев мистера Панча, навеянные самой природой». Заглавие серии впервые появилось в журнале несколькими месяцами ранее (зооморфные карикатуры предыдущего года, в том числе «Мисс Свеллингтон», еще не шли под этой рубрикой, однако с тематической и стилистической точек зрения их имеет смысл

«Модели платьев мистера Панча, навеянные самой природой (?). Вечерний туалет в русалочьем стиле»



рассматривать в контексте серии). В данном случае после слова «природа» в скобках стоит иронический вопросительный знак, указывающий на противоестественность изображенного существа. Нарядный туалет придуманной Сэмборном модницы почти сплошь покрыт чешуей и завершается неимоверно длинным, извивающимся по полу хвостом. Мастерство и изобретательность художника проявляются среди прочего в том, как оборка подола из вполне реалистично переданной ткани постепенно превращается в изящные подхвостовые плавники. В руках у этой салонной русалки традиционные атрибуты — зеркало и гребень, голову венчает морская раковина. Примечательно, что платье имеет очень низкое декольте — рисунок не оскорбляет приличий, однако очевидно переключается с описанием

светской модницы в фельетоне из того же номера: «ее костюм, можно сказать, состоял из жемчужного ожерелья, жемчужных серег и белой шелковой юбки со шлейфом от пояса. Какого-либо подобия лифа не было и следа» (1868. 11 июля. С. 13). Фельетонист призывал дам устыдиться, укоротить шлейфы и использовать высвободившиеся излишки ткани, чтобы прикрыть плечи.

Гораздо более прилично одета дама-улитка с карикатуры 1870 года (1870. 20 августа. С. 77). Впрочем, закрытость ее наряда во многом обусловлена его назначением: речь идет не о вечернем туалете, а о платье для прогулок — эта героиня Сэмборна фланирует по морскому берегу, вероятно, на одном из фешенебельных британских курортов. Основной мишенью карикатуриста в данном случае является турнюр, представленный в виде гигантской раковины, скрывающей женскую фигуру от лопаток до бедер. «Животность» турнюра «Панч» отмечал уже на заре его возникновения, в 1868 году: «Новейшим измышлением является нижняя юбка с валиком, выпирающим сзади, который делает „божественный образ“ женщины довольно похожим на гнатодона⁸ или додо» (1868. 4 апреля. С. 154). Идея искажения форм (уродливый бугор на месте талии сзади) у Сэмборна также выходит на первый план, тогда как шлейф платья «улитки» выглядит довольно скромно. Тем не менее здесь он тоже становится частью зооморфного образа, причем речь идет о «низшем», беспозвоночном животном, сравнение с которым никак не может быть лестным для женщины. Примечательно, что на рисунке представлены три дамы: помимо прохаживающейся в одиночестве (что уже недвусмысленно ее характеризует) главной героини, есть еще особа, гуляющая в компании гладко выбритого господина, и женщина с ребенком в отдалении — и на всех трех платья с шлейфом, тянущимся по песку подобно улиткиному «хвосту»⁹. Дама на заднем плане обрисована контурно, так что не понятно, имеет ли ее платье «раковину»-турнюр, при этом ее шлейф существенно длиннее, чем у двух других героинь, что делает ее похожей даже не на улитку, а на гигантского слизняка.

Неприязнь к шлейфу нередко обосновывалась неудобством и даже опасностью, которые он в себе заключал. В публикациях «Панча» за 1867–1868 годы снова и снова воссоздаются ситуации, когда на «хвост» модницы кто-то наступает — что показательно, главным пострадавшим в этих случаях обычно оказывается не женщина, а мужчина. Для носительницы платья подобные инциденты лишь слегка досадны — так, на одной из карикатур хозяйка дома обращается к гостю: «Ах, до чего это утомительно! Верно, кто-то опять наступил мне на платье. Не будете ли вы так любезны сбегать вниз и посмотреть,

кто это, мистер Браун?» (1867. 10 августа. С. 56). Для мужчин же эта мода таит в себе едва ли не смертельную опасность: «Не один бедолага набил себе синяков и шишек, внезапно зацепившись ногой за шлейф и шлепнувшись на тротуар» (1868. 8 августа. С. 64).

Впрочем, не все мужчины питали к шлейфу ненависть и отвращение. Немецкий философ-эклектик Фридрих Теодор Фишер (1807–1887), выпустивший в 1879 году брошюру «Моды и цинизм», в которой едко высмеивал большинство современных модных тенденций, к шлейфу, напротив, относился со «снисхождением и терпимостью»: «В нем есть действительно нечто античное, величественное, есть, наконец, стиль, который упрочивает за ним право на существование, несмотря на неудобство как для носящих, так и для окружающих. Но его место отнюдь не на улице, где, поднимая столб пыли и волока за собой кучу мусора, он роняет свое достоинство и превращается в непривлекательную, грязную тряпку. Место его и не в домашнем быту, где величие, в ущерб удобству, является неуместным. Он хорош только в исключительных, торжественных случаях, в бальной зале, при больших приемах и т.п.» (Фишер 1879: 12). Примечательно, что Фишер находит в шлейфе — узнаваемом атрибуте моды 1860–1870-х годов — «нечто античное». Вероятно, речь идет об особых скульптурных и живописных качествах драпированной ткани, которую не так часто можно было увидеть в костюме середины XIX века, и шлейф в этом плане являлся приятным исключением.

Сходные эстетические соображения могли побудить Ивана Крамского приделать шлейф к платью Веры Третьяковой на портрете 1876 года (Кирсанова 2019: 89). Сохранилась фотография, по которой выполнен портрет (Горленко 2010: 92–93), где можно различить покрой платья и убедиться, что догадка Р.М. Кирсановой об изначальном отсутствии шлейфа абсолютно верна. Справедливо также ее замечание о том, что «[ш]лейф, волочащийся по земле, считался дурным тоном и даже признаком дурного поведения» (Кирсанова 2019: 89) — это видно и из приведенной выше фишеровской цитаты. Однако возможность однозначно определить «непорядочную» женщину по ее костюму (в данном случае по ношению платья с шлейфом на улице) и для историков, и для современников оказывается довольно призрачной, относясь скорее к области желаемого, нежели действительного — и Крамской не единственный, кто вносит путаницу.

И правда, уже в начале лета 1863 года София Мей в своей модной колонке пишет о шлейфах на улицах как об уходящем тренде: «Пышные юбки платьев поддерживаются, по-прежнему, кринолинами; но для утренних и простых платьев трэны¹⁰ положительно изгнаны. Как



«Ах, если б
птицей стать...»
Невозможно,
дорогуша, но вот
вам идея. — Вечно
преданный вам
„Панч“»

длинные волочащиеся платья величественны и аристократичны в салонах, так на улице они смешны и неприличны. Тут требуется совершенная простота — наряд знатной дамы не должен резко отличаться от толпы: есть одно отличие, неподражаемое, неуловимое, присущее только женщинам хорошего круга — это вкус, выбор и что-то такое изящное, что непременно выскажется. Утренний костюм сделался костюмом официальным; платье, волочащееся по тротуару, дает понятие о непорядочности носящей его женщины» (1863. № 12. С. 159). Однако год спустя Мей вынуждена повторить это увещание, подкрепив его ссылкой на непогрешимую элегантность парижских модниц:

«Не надо забывать, что [нижние] юбки составляют необходимую принадлежность туалета, в особенности летом, когда приходится так часто бывать на воздухе, стало быть вздергивать платья, которые, по длине своих юбок, могут быть опущены только в комнате, но никак не на улице: женщина, влачащая за собой пыльный или грязный хвост, подает о себе странное мнение. В Париже никто не ходит по улицам с трэнами, и потому нижние юбки играют там важную роль, так как они более всего видны» (1864. № 10. С. 156). Настойчивость, с которой журналы разного профиля на протяжении нескольких лет подряд вновь и вновь указывают на неприемлемость присутствия «хвостатых» модниц на городских улицах, аргументируя это соображениями гигиены, морали и даже общественной безопасности, позволяет понять, что многие женщины не спешили прислушиваться к подобным предостережениям и запретам, предпочитая руководствоваться своими собственными представлениями (или мнением своих портных) о красоте шлейфа и его уместности в той или иной ситуации.

Прически

Обвинения в неопрятности и моральной распущенности в отношении женщин, «влачащих за собой пыльный и грязный хвост», на карикатурах Сэмборна нередко дублируются на уровне прически героини. Так, роскошная шевелюра «русалки» (по фактуре слегка напоминающая морские водоросли) спускается едва ли не до пола, а волосы «мисс Свеллингтон» струятся по спине, образуя часть ее экзотического оперения. Еще одна, более поздняя карикатура также изображает женщину-павлина, однако хвостом птицы в данном случае становится не шлейф платья, а рассыпавшиеся по плечам пряди волос модницы, также весьма длинные. Подпись объявляет такую прическу «главной сенсацией будущего сезона». В действительности, конечно, в это время женщина не могла показаться на публике с распущенными волосами, однако карикатурист откликнулся на вполне реальный модный тренд, когда из высокой прически на спину спускалось несколько локонов. По мнению Сэмборна и его коллег по журналу, в силу «естественной» склонности моды к преувеличениям, усиление этой тенденции могло привести к тому, что женщины и вовсе станут ходить нечесаными, попирая все эстетические принципы и правила приличий.

И вновь сатирики были не одиноки в своем неприятии остромодного явления — на страницах «Модного магазина» подобные прически также упоминались без лишнего энтузиазма: «На короткое время волосы носили низко на шее; но теперь это опять изменилось:

спускать волосы так низко, чтобы они лежали на платье, не совсем опрятно» (1871. № 2. С. 19). В эпоху, когда голову мыли редко, а основным средством ухода за волосами были помады на жировой основе (Гусарова 2011: 118–125), этот довод должен был звучать вполне резонно. В то же время можно выделить ряд устойчивых формул, при помощи которых вводится описание «неправильных», по мнению Софии Мей, модных тенденций, и указание на неопрятность, очевидно, принадлежит к числу такого рода клише. Кроме того, примечательно, что неуютные тренды будто бы приходят лишь «на короткое время» и оказываются «положительно изгнаны» к тому моменту, когда о них успевают упомянуть модная пресса. Фактически, определенные веяния моды объявляются несуществующими в то самое время, когда они входят в силу — тем самым журнал пытается нейтрализовать их потенциально вредное влияние.

Трансгрессивность будто бы случайно выпавших из прически локонов кодируется в терминах сексуальной несдержанности и в целом как проявление чрезмерной свободы, которую присваивают себе женщины. Этот выход за рамки, устанавливаемые (мужской) культурой, воспринимается как «одичание» — именно поэтому модницы на карикатурах Сэмборна воплощают вторжение дикой природы в мир человека: в домашние интерьеры или в публичные пространства города. Иногда, как в случае «мисс Свеллингтон», местом действия становится парк — окультуренная природа, не то восстающая против цивилизующего воздействия, порождая чудовищные гибриды, не то служащая подходящим фоном для их демонстрации в развлекательных целях, подобно тому как в городских садах могли экспонироваться экзотические животные и «дикари». Многие карикатуры представляют сцены, разворачивающиеся на морских курортах — еще одном пограничном между «природой» и «культурой» пространстве, с которым ассоциировалась особенная свобода нравов.

Подчеркнуто лохматая шевелюра во всех смыслах распущенных героинь Сэмборна также представляет собой отсылку к визуальному коду дикости в этнографических репрезентациях «первобытных» народов. На карикатуре 1870 года фактически устанавливается тождество между дикой природой и экзотическими племенами как мерилом эстетического «падения» модницы, которая представлена почти полностью оперенной: чередующиеся ярусы белых и контрастного цвета перьев образуют ее юбку, вздымаются вокруг талии, воспроизводя очертания турнюра, образуют широкий воротник и, наконец, венчают голову подобием убора «индейского вождя» (1870. 23 апреля. С. 167). Распущенные волосы довершают сходство и с птицей



«Следующий
отвратительный
шиньон-сенсация»

(как и в изображении «мисс Свеллингтон», прическа в этом случае кажется шейей пернатого), и с «краснокожим». Отождествление модницы с индейцем позволяет одновременно подчеркнуть неразвитость ее вкуса, тяготеющего к эксцентричным, абсурдным украшениям, и первобытную жестокость, проявляющуюся в безжалостном уничтожении животных и птиц для удовлетворения собственного тщеславия — тема, которая озвучивается в «Панче» уже в это время, а к концу столетия выйдет на первый план.

Хищничество моды активно обсуждалось также в связи с другой актуальной тенденцией конца 1860-х — начала 1870-х годов — огромными шиньонами. София Мей писала об этом тренде: «В настоящее время, чтобы быть хорошо причесанной, надо иметь мало волос на голове и много в картонках» (1870. № 11. С. 90). Поскольку для шиньонов преимущественно использовались чужие волосы, с большой вероятностью приобретенные за бесценок у женщин, попавших в трудную жизненную ситуацию¹¹, носившие их модницы были легкой мишенью для критики. Подливали масла в огонь слухи о том, что парикмахерские изделия изготавливаются из волос, состриженных с голов мертвых, — информация, появляющаяся в источниках из века в век¹², и, возможно, не всегда беспочвенная.

По мнению сатириков, эта мода грабила не только тех, кто из-за нее лишался волос, но и тех, кто их приобретал, так как шиньоны составляли весьма крупную статью расходов. Воображаемая мать трех дочерей жаловалась на страницах «Панча» в 1868 году: «Если кринолины были даны нам, как жало в плоть, чтобы удрать нас, то

волосы — это сразу два жала, потому что мода все время меняется, а делать прически дома невозможно» (1868. 11 июля. С. 13). Экстравагантность моды предположительно вынуждала женщин жить не по средствам, что, в свою очередь, ложилось тяжелым бременем на плечи отцов и мужей, приводя их к разорению или толкая на должностные преступления. Таким образом, мода представлялась катализатором (если не прямым источником) множества социальных проблем, от бедности до коррупции, и шиньоны служили лишь одним из наиболее наглядных примеров этого разлагающего влияния¹³.

Не удивительно, что шиньоны на карикатурах Сэмборна приобретали очертания отвратительных, угрожающих существ: огромного паука, затейливо переплетенной змеи, пузатого осьминога, гигантского рогатого жука, толстой гусеницы. Возможно, некоторые из этих образов были навеяны экзотическими украшениями дамских причесок и шляп, которые действительно были популярны в то время, такими как композиции на тему подводного мира или миниатюрные сцены из жизни насекомых¹⁴. Однако придуманные Сэмборном исполинские жуки и гусеницы на женских головах — это прежде всего вредители, подтачивающие семейный бюджет и богатство нации в целом. Присосавшись к голове модницы, они не то контролируют ее сознание и направляют действия, не то символизируют ее собственную паразитическую натуру.

Естественная история модных животных: эволюция образов

Декоративная бесполезность модницы-насекомого у русскоязычного читателя вызывает хрестоматийную ассоциацию с басней И.А. Крылова «Стрекоза и муравей» (в версиях того сюжета у Лафонтена, Эзопа и Федра «богемную» беспечность персонифицирует цикада). В целом визуальный язык многих иллюстраций «Панча» можно охарактеризовать как «басенный» — животные на карикатурах населяют различные социальные ситуации и воплощают определенные человеческие качества (преимущественно недостатки). Художественная манера иллюстраторов «Панча» опирается на французскую традицию социально-политической карикатуры¹⁵, в первую очередь на творчество Гранвиля. Так, к его работам очевидным образом отсылает и по сюжету, и по стилистике карикатура «Переворот в зоопарке», опубликованная в альманахе «Панча» за 1867 год. Тема карикатуры — животные смотрят на людей, помещенных в клетки зоологического сада, — восходит к последней главе проиллюстрированных

Гранвилем «Сцен частной и общественной жизни животных» (1840–1842), где литераторов, участвовавших в этом проекте, в наказание будто бы «доставили... в зверинец Ботанического сада и рассадили по клеткам, каждого на место того Животного, чьим толмачом и адвокатом он стал» (Сцены 2015: 644). На рисунке Гранвиля за писателями в отведенных им вольерах с интересом наблюдают находящиеся снаружи зрители: страус, воробей, аист и жук. Иллюстрация из «Панча» гораздо более детализована: десятки видов животных, одетых по последней «человеческой» моде, не просто наблюдают за несчастными узниками, но активно взаимодействуют с ними — кормят и дразнят. Однако все эти подробности: наряды (особенно трогательно выглядит крошечный цилиндр, нахлобученный на рог носорога), позы, жесты — кажутся наваянными Гранвилем, который мог rispetабельно одеть и «обучить» человеческим манерам не только животных, но и платяные вешалки, с неизменной убедительностью рисуя мир, в котором «чтобы вступить в социальное взаимодействие, совсем не обязательно быть человеком» (де Пертьюис 2015: 46).

Как минимум одна их иллюстраций к «Сценам частной и общественной жизни животных» находит своеобразный аналог в карикатуре Сэмборна: это изображение модницы-осы. Животные у Гранвиля почти всегда изысканно одеты, но, в соответствии с тематикой очерков, среди них преобладают мужские особи — парламентарии, военные, философы, революционеры — в соответствующих костюмах. Изображения модных дам встречаются несколько реже, причем примечательно, за какими видами оказывается закреплен женский гендер: это прежде всего кошки, птицы и насекомые. В последнем случае одной из множества блестящих находок Гранвиля является изображение кружевных и газовых шалей, драпированных таким образом, что они приобретают вид прозрачных крыльев. Такая воздушная накидка есть и у красавицы-осы, обладающей всеми атрибутами женской привлекательности своего времени, включая покатые плечи и полные белые руки. Фактически, от осы у нее лишь голова, причем, пожертвовав анатомической достоверностью в угоду гендерным стереотипам, художник изобразил жало торчащим у нее изо рта.

Оса Гранвиля не только зла на язык — это бессердечная кокетка, готовая на все ради достижения своей цели. В руках она держит сложенный веер и кисейный платочек, который, кажется, готова обронить в любую секунду — ловушка для незадачливых кавалеров расставлена. Текст очерка Поля де Мюссе подтверждает предположение о коварстве «насекомых» этого вида: от Майского Жука главный герой, Скарабей, узнает, что «Осы хотят найти богатых женихов» (Сцены



«Модели платьев мистера Панча, навеянные самой природой. Разве не пришлось бы этот костюм к лицу молодым особам с осиной талией?»

2015: 409), а Жук-Носорог наставляет его: «Не позволяйте себя обворовывать и не вздумайте никому отдавать свое сердце, потому что вас обманут совершенно нечувствительно; есть тут Осы с осиной талией и мертвой хваткой» (там же: 407). Таким образом, за осой, благодаря ее «идеальной фигуре» и опасному жалу, закрепляется ампула жестокой красавицы и беспринципной охотницы на женихов.

Смысл карикатуры Сэмборна 1869 года разъясняется не столь подробно — сопроводительный текст ограничивается подписью, маркирующей рисунок как часть серии «Модели платьев мистера Панча, навеянные самой природой» и ставящей риторический вопрос: «Разве не пришлось бы этот костюм к лицу молодым особам с осиной талией?» (1869. 16 октября. С. 145). В отличие от гранвилевской, эта «оса» совершенно антропоморфна: голова насекомого оказывается здесь не то приподнятой карнавальной маской, не то (с большей вероятностью) миниатюрной шляпкой, надвинутой низко на лоб красавицы, чьи волосы, как и на многих из рассмотренных выше карикатур, распущены по плечам. Место действия также уже знакомо нам из других работ Сэмборна для «Панча» — это набережная или пирс, откуда

модница, опершись на парапет, задумчиво вглядывается в морскую даль. Она одета в прогулочный костюм, полностью скрывающий тело, на руках у нее перчатки, однако скромность наряда компрометируется «неприличной» длиной юбки, из-под которой видны щиколотки женщины и ее модные туфли на высоком по меркам того времени каблуке. Подол украшен крупным узором, изображающим осу, а главное, турнюр платья благодаря своей форме и расцветке превращается в полосатое брюшко насекомого-переростка. Как и у Гранвиля, крыльями осы становится легкий газовый шарф, однако Сэмборну эта деталь удалась меньше: ткань выглядит неправдоподобно жесткой, по текстуре действительно больше напоминая пластинку крыла насекомого, на которой тем не менее неправильным образом расположены жилки, так что крыло кажется перевернутым. Жала не видно — но, возможно, на него намекает сложенный зонтик в руках модницы.

Сравнение этих двух женщин-ос позволяет выявить принципиальные отличия модных карикатур Сэмборна не только от произведений Гранвиля, но и от более ранних зооморфных иллюстраций «Панча», которые, как указывалось выше, многим были обязаны французскому художнику. Изображения, которые мы назвали «басенными», надевают на социальный тип «маску» животного: чаще всего это звериная голова на человеческом теле, которое также может иметь лапы, крылья и хвост, однако поза и костюм неизменно придают ему некоторое достоинство и интегрируют в цивилизованное общество. Героини Сэмборна, напротив, ничем не отличаются от обычных женщин — вернее, от их репрезентации в модной гравюре того времени: у них красивые лица и пропорциональное телосложение (часто используемым в «Панче» карикатурным приемом, вероятно, связанным с народным кукольным театром, к которому отсылало название журнала, было размещение огромных голов персонажей на миниатюрных, схематичных туловищах). И в то же время это чудовищные существа, на наших глазах теряющие человеческий облик, причем средством расчеловечения служит одежда, традиционно выполнявшая противоположную функцию.

На модных карикатурах Сэмборна мы видим, как элегантный туалет не только навязывает женскому телу свои зооморфные формы (хвосты, крылья, раковины, хитиновый панцирь), но и диктует его позы и пластику. Так, женщина-оса стоит не совсем прямо: ее корпус находится под углом к линии ног, которую рисует под юбкой наше воображение — точь-в-точь как у настоящей осы, чье тело в покое нередко занимает дугообразное положение, когда брюшко (в горизонтальной плоскости) опущено ниже груди и головы. Сэмборн здесь

пародирует специфическую осанку, которую моднице рубежа 1860–1870-х годов придавал турниюр, туго зашнурованный корсет и туфли на каблуках — так называемый «греческий изгиб» (Grecian bend). Корпус при этом подавался чуть вперед, а таз назад, что казалось современникам невероятно претенциозным и уродливым, так как представляло собой в прямом и переносном смысле *отклонение* от «естественного» положения тела. На другой (не зооморфной) карикатуре Сэмборна того же года, непосредственно озаглавленной «Греческий изгиб», юная щеголиха визуально сравнивается с немощным стариком — сгорбленным, едва переступающим на полусогнутых ногах, опираясь на трость. Язвительная подпись гласит: «Не правда ли, тугая шнуровка и высокие каблуки придают женской фигуре чарующую грациозность и достоинство?» (1869. 2 октября. С. 132). Американские карикатуры того же времени демонстрировали среди прочего пошаговое превращение изогнутой таким образом модницы в верблюда. Этот визуальный мотив использовался даже в лентах зоотропа — оптической игрушки, создающей эффект циклического движения (тем самым давая героине мимолетный шанс вновь стать человеком).

Еще одна важнейшая особенность модных «животных» Сэмборна заключается в том, что, при всей своей причудливости, они не являются единственными в своем роде. На рассматриваемой нами карикатуре с осой, помимо главной героини, присутствует еще одна дама того же вида, удаляющаяся от зрителя — можно говорить о нашествии ос на этот курортный город. Точно так же павлиний хвост и общие очертания костюма «мисс Свеллингтон» дублируются в нарядах двух женщин на заднем плане. Если у Гранвиля и его последователей одежда нередко служит инструментом индивидуализации зооморфного персонажа, то Сэмборн акцентирует массовый характер модного поветрия: превращаясь, под влиянием костюма, в птиц или насекомых одного вида, щеголихи становятся неотличимыми друг от друга.

Прежде чем получить визуальное воплощение, подобные трансформации активно разрабатывались в литературе, в частности у Бальзака, эксплицитно уподоблявшего щеголей и модниц экзотическим пернатым. Эти сравнения зачастую также опираются на басенную или фольклорную традицию — такова, например, характеристика «ворона в павлиньих перьях», которой награждаются притязавшие на аристократизм нувориши. В то же время в текстах Бальзака прослеживается интерес его эпохи к естественной истории и особенно орнитологии, существенно подстегнутый публикацией в Великобритании с конца 1820-х годов альбома американского натуралиста Джона Джеймса (урожденного Жан-Жака) Одюбона «Птицы Америки».

В «Утраченных иллюзиях» недавно прибывший в Париж главный герой отправляется гулять в сад Тюильри, где имеет возможность рассмотреть наряды столичных модников: «Люсьен, припрыгивая и прискакивая, от счастья не чувствуя под собою ног, взбегает на террасу Фельянов и прохаживается по ней, заглядываясь на прекрасных женщин и на их спутников, на щеголей, гуляющих рука об руку и мимоходом улыбкой приветствующих друзей. Как отличается от Болье эта терраса: птицы с этого пышного насеста прекрасны и отнюдь не похожи на ангулемских. То было полное великолепие красок ослепительного оперения орнитологических семейств Индии или Америки, а не серые тона европейских птиц» (Бальзак 1985: 140–141). Разительный контраст между практиками модного потребления и самопрезентации, бытующими в Париже и в провинции¹⁶, подчеркивается здесь за счет того, что столица уподобляется ареалу расселения диковинных видов — или же зоосаду, вместившему в себя краски всего мира.

Примечательно, что в образе пернатых предстают у Бальзака модники обоего пола, и, пожалуй, даже в первую очередь мужчины: ревнивое внимание Люсьена отдельно останавливается на деталях элегантного мужского туалета, таких как «панталоны из восхитительной ткани, полосатые или безусловно белые» (там же: 141). Позднее его собственный наряд, приобретенный под влиянием этого первого впечатления от парижской модной роскоши, превращает героя в причудливую «птицу»: «Г-жа де Баржетон, казалось, не узнала Люсьена в новом его оперении» (там же: 144). Близкие по времени иллюстрации Гранвиля к «Сценам частной и общественной жизни животных» также демонстрируют нам Тюильри как средоточие мужской элегантности, где экзотические животные и птицы щеголяют в блестящих цилиндрах, сюртуках и жилетах модного покроя, поигрывая затейливыми тростями, моноклями и другими аксессуарами. Большая декоративность мужского костюма в этот период по сравнению со второй половиной XIX века позволяет социальному миру непротиворечиво «отражаться» в природном, где самцы столь часто носят богато украшенный наряд.

За следующие два десятилетия декоративная мужественность из нормы светской жизни превращается в совершенно маргинальное, беспрестанно высмеиваемое явление — в том числе и потому, что зрелищная самопрезентация начинает однозначно восприниматься как прерогатива женского пола. Именно женщины теперь изображаются как экзотические обитатели публичных садов, существующие «скорее для удовольствия наблюдателя, чем для своего собственного» (Бодлер



«Кадриль:
еще одна
примечательная
зарисовка
с натуры»

1986: 311). Так, они становятся приоритетным объектом изучения для бодлеровского фланера, чья оптика сродни взгляду натуралиста: «Женщины, преувеличивающие моду до полного извращения ее красоты и смысла, с шиком метут пол своими шлейфами¹⁷ и кончиками шалей; они прогуливаются взад и вперед, снуют туда-сюда с широко раскрытыми глазами, похожие на животных, которые будто бы ничего не видят и в то же время подмечают все вокруг» (там же). Подобное извращенное преувеличение модных тенденций, как мы уже видели, становится центральной темой карикатур из серии «Модели платьев мистера Панча, навеянные самой природой».

За два месяца до появления в журнале первой зооморфной модницы авторства Сэмборна («Милашка на манер дикобраза». 1867. 12 октября. С. 152), «Панч» опубликовал карикатуру Джорджа Дюморье «Кадриль: еще одна примечательная зарисовка с натуры», героини которой будто бы застигнуты на пороге трансформации, ожидающей их в последующих выпусках еженедельника (1867. 3 августа. С. 46). На переднем плане две пары танцоров кадрили: мужчины обращены лицом к зрителю, а женщины спиной, так что их фигуры оказываются почти полностью скрыты огромными шальями, концы которых, точь-в-точь как в бодлеровском описании, волочатся по полу, ниспадая на шлейфы платьев. Складки и оборки шалей приобретают органические формы, напоминая каких-то диковинных обитателей океана; с другой стороны, учитывая положение рук танцующих, в очертаниях женского

костюма можно увидеть взмах крыльев идущей на взлет птицы. Иными словами, «природная» аналогия здесь не закреплена однозначно, а лишь намечена, однако именно к такому прочтению подталкивает и визуальная трактовка материала художником, и описание рисунка как «зарисовки с натуры» (*study from nature*).

В следующем разделе статьи мы рассмотрим естественно-научные идеи эпохи в свете той роли, которую они сыграли в визуальном и концептуальном превращении женщины в (салонное) животное.

Половой отбор и вырождение: мода в дарвинистской картине мира

Публикация «Происхождения видов» Чарльза Дарвина в 1859 году потрясла западный мир: «практически все внимание было приковано к идее естественного отбора и шокирующему, расколовшему общество намеку на обезьяньих предков человека» (Richards 2017: 363). На фоне этой сенсации другие идеи Дарвина привлекли меньше внимания — тем более что многие из них представляли собой вариации представлений, бытовавших в европейской науке на протяжении многих десятилетий. В частности, взгляды Дарвина на роль и положение женщин отличались высокой степенью консерватизма: викторианское общество в целом и институт семьи в частности служили моделью для объяснения межполовых взаимодействий у различных видов животных — что, в свою очередь, способствовало натурализации существующих социальных практик как прямого следствия «законов природы». Именно эти «самоочевидные» для современников аспекты эволюционной теории требуют, как представляется, отдельного рассмотрения.

Согласно взглядам Дарвина (а также ряда его предшественников и множества последователей), самки большинства видов животных менее эволюционно развиты, чем самцы, причем это различие проявляется сильнее по мере возрастания сложности организмов. Даже по своему внешнему виду женские особи больше похожи на молодых: они меньше размером, физически слабее, лишены специфически мужских боевых приспособлений, таких как рога или шпоры, а также украшений (яркого оперения, цветных кожистых наростов и тому подобного). Тем самым они будто бы задерживаются в детской стадии развития индивидуального организма — и вместе с тем в «детстве» вида, позволяя представить, как выглядел его эволюционный предок (*Ibid.*: 274–275). Таким образом, достижения эволюции в полной мере видны лишь на примере взрослых самцов, которым приписывается

более активная и значимая роль в выработке адаптивных механизмов и физическом усовершенствовании вида.

Подобная интерпретация полового диморфизма применялась и к человеку: считалось, что «черты лица, форма головы и общее строение тела у женщин более похожи на детские, они демонстрируют меньшую изменчивость и ближе подходят к „первозданным“ человеческим формам» (Ibid.: 448). В таком ключе трактовалась не только внешность, но и характер женщин, которых предположительно отличала «природная» наивность и инфантильность, так как они исторически не участвовали в борьбе за существование, из поколения в поколение закалявшей мужской ум, решимость и выдержку. Более того, поскольку цивилизационное развитие мыслилось прямым продолжением эволюционного, в современных обществах мужчины по своим физическим и интеллектуальным данным отличались от женщин намного сильнее, чем в «первобытных» племенах — и предполагалось, что в дальнейшем этот разрыв между полами будет лишь увеличиваться.

Барбара Эренрайх и Дейрдре Инглиш в своей основополагающей работе о конструировании женственности как «проблемы» в естественных науках, медицине и психологии XIX–XX веков посвятили этим идеям раздел с характерным названием «Мужчины эволюционируют, женщины деградируют»: «в постдарвиновской научной системе ценностей „специализация“ наделялась положительным значением (считалась „прогрессивной“), а деспециализация — отрицательным (ассоциируясь с „примитивностью“). Прибавьте к этому тот факт, что половая „специализация“ вида в целом в процессе эволюционного развития увеличивалась — из этого следовало, что мужчины со временем приобретут новые различия, тогда как женщины будут утрачивать существующие различия, и вся их жизнь сосредоточится на древней животной функции размножения» (Ehrenreich & English 2005: 109). Таким образом, сама «природа» женщин (законам которой они должны были неукоснительно повиноваться, чтобы не прозвать противоестественными чудовищами) в конечном итоге таила в себе угрозу «вырождения».

Другая важнейшая идея, содержащаяся в работах Дарвина, была связана с переосмыслением изменчивости, которой в эволюционной картине мира отводилась ключевая, преимущественно положительная роль: «В противовес взгляду на „сущностные“ характеристики как нечто реальное и значимое, а на „изменчивость“ как на незначительные колебания вокруг стабильных оснований, эволюционное мышление подчеркивает первостепенную важность непостоянных

свойств, ступеней развития и переходных состояний» (Crist 1999: 19). В свете теории Дарвина видимый мир обнаружил свою случайность и неустойчивость: эволюция была не просто явлением прошлого, объяснением того, откуда взялось все существующее многообразие жизни, а продолжающимся процессом, все элементы которого находятся в постоянном движении и становлении. Более того, из едва заметных различий со временем могут развиться совершенно новые формы: Дарвин рассматривал проявления внутривидовой вариативности как «зарождающиеся виды» (Richards 2017: 278).

Едва ли можно было найти более наглядную иллюстрацию этого принципа, чем смена модных тенденций, когда на протяжении жизни одного поколения юбки то расширялись, то сужались, шляпы то увеличивались, то уменьшались, а рукава и прически и вовсе порой вспучивались, приобретая совершенно фантастические очертания. В отличие от падких на сенсации журналистов, которые были склонны подчеркивать «внезапность» подобных изменений и даже приписывать их «заговору» портных и модисток, Дарвин признавал внутреннюю логику моды и «эволюционный», а не «революционный» характер нововведений: «Даже в наших собственных нарядах общее свойство сохраняется продолжительное время, а изменения в определенной мере постепенны» (цит. по: Ibid.: 478). Эта цитата подтверждает озвученную выше мысль о том, что «природа» придумывалась натуралистами по образу и подобию викторианского общества: дарвиновское понимание моды не только формировалось под влиянием эволюционной теории, но и само внесло в нее существенный вклад.

Наиболее последовательную попытку применить идеи эволюции к истории костюма и моды предпринял сын Дарвина Джордж, в 1872 году опубликовавший заметку «Изменения в одежде» в ежемесячном литературном журнале MacMillan's Magazine. В этой статье он пытался продемонстрировать адаптивную функцию костюма, меняющиеся формы которого отражают изменения образа жизни человека: «когда перестало быть необходимым, чтобы деятельный мужчина в любой момент был готов вскочить на коня, и когда езда верхом в качестве наиболее распространенного способа путешествия отошла в прошлое, бриджи до колена, носимые с сапогами, уступили место брюкам» (Darwin 1872: 410). Как среди животных видов, в одежде человека постоянно возникают бесчисленные вариации, из которых «выживают» лишь те, которые лучше всего приспособлены к условиям среды. При этом в костюме, как и в строении живого организма, могут сохраняться следы более ранних этапов развития — рудименты, свидетельствующие об утраченных за ненадобностью функциях или

о вкусах прошлого: «В соответствии с подобными идеями, интересно было бы попытаться обнаружить в наших нарядах приметы их происхождения, благодаря чему, возможно, выяснилось бы, что многие вещи, кажущиеся бессмысленными, в действительности полны значения» (Ibid.: 411).

Вестиментарные изыскания сына не впечатлили Чарльза Дарвина (Richards 2017: 477) — возможно, из-за того, что Джордж сосредоточил свое внимание на более утилитарном мужском костюме, в котором даже на первый взгляд произвольные элементы при таком подходе оказывались прагматически мотивированным результатом «естественного отбора». Для автора «Происхождения видов» и «Происхождения человека» происхождение форм костюма было менее интересно, чем сама их изменчивость — а также, в противоположность направлению мыслей Джорджа Дарвина, их эволюционная неоправданность. Отсылая к моде в своих трудах, Дарвин-старший имел в виду прежде всего женские наряды, и эта аналогия позволяла ему объяснить появление и сохранение в облике и поведении животных нефункциональных и даже опасных черт, противоречивших идее естественного отбора, основанного на выживании наиболее приспособленных организмов. Бессмысленная декоративность оперения, делающая птиц более легкой добычей для хищников, как и мнимые и реальные неудобства викторианского дамского костюма, были следствием работы другого принципа эволюции, который Дарвин назвал «половым отбором».

Если естественный отбор осуществляется в процессе борьбы за выживание, то половой отбор связан с шансами особи заполучить партнера (или максимальное количество партнеров, в случае самцов полигамных видов). Именно здесь наряду с физической силой и выносливостью могут выходить на первый план качества, которым Дарвин отказывал в утилитарности, объясняя их наличие исключительно эстетическими предпочтениями животных. Согласно его теории, великолепный павлиний хвост появился в результате «селекции», которую на протяжении миллионов лет осуществляли самки данного вида¹⁸, последовательно выбирая носителя самого большого и яркого украшения. Эстетическое чувство, которое Дарвин, таким образом, приписывал животным (причем не только птицам и млекопитающим, но даже насекомым), вызывало у многих современников вполне понятный скепсис. Однако идея полового отбора оказала существенное влияние на понимание функций одежды и моды в человеческих обществах — следы этого влияния в работах антропологов и социологов можно обнаружить как минимум до середины XX века.

Характерен следующий фрагмент из основополагающего для исследований моды сочинения Джеймса Лавера «Стили и мода: От Французской революции до наших дней» (1937): «Вероятно, лишь немногие из современных исследователей, изучающих костюм под антропологическим или психологическим углом, рискнут утверждать, что зарождение одежды обусловлено импульсивной тягой к стыдливости. Отнюдь: по господствующему мнению, у первобытных народов основным мотивом было желание привлечь к себе внимание, причем в наиболее ранних формах это выставление себя напоказ выражается в декоративном акцентировании тех самых частей тела, которые стыдливость побуждает нас скрывать от чужих глаз» (Лавер 2007: 10). Примечательно, что Лавер, как и многие другие авторы первой половины XX века¹⁹, отталкивается от будто бы доминировавшего раньше (или даже по-прежнему распространенного в обыденном сознании) представления, связывавшего происхождение одежды со стыдливостью, при этом источники или примеры такого взгляда не указываются. Возможно, речь идет о религиозной картине мира и порожденном ею здравом смысле, согласно которому изобретение одежды едва ли могло значительно отличаться от описанного в Книге Бытия: «и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания» (Быт. 3: 7). Ретроспективный взгляд из XX века также мог руководствоваться стереотипными представлениями о викторианской морали — однако при этом именно Викторианская эпоха породила представление о демонстративном характере одежных практик и их отдаленном родстве с брачными играми животных.

Сравнение с животными у Лавера опущено, хотя к 1930-м годам эта тема уже была глубоко исследована: «наблюдения за высшими приматами выявляют до-человеческие корни использования одежды для украшения себя. Кёлер²⁰ описывает наивный восторг шимпанзе, навешивающих на себя различные предметы и спешащих продемонстрировать их окружающим» (Benedict 2003: 30). Подобные эмпирические данные показывали, что демонстрация своей природной (или заемной) красоты у различных видов животных не обязательно носит сексуальный характер, однако во второй половине XIX века такие свидетельства²¹ обычно сбрасывались со счетов: считалось, что и птицы, и звери, и люди могут красоваться лишь перед противоположным полом и лишь в интересах размножения. Неслучайно акценты, которые расставляла мода на женском теле, нередко были на грани приличия — или, по мнению записных моралистов, даже за гранью. Показателен критический отзыв Ф.Т. Фишера о турнюре: природа «наделяет некоторых четвероногих и весьма многих пернатых

великолепным хвостом, некоторым породам обезьян окрашивает задние, лишенные растительности плоскости киноварью или прелестным небесно-голубым цветом, закручивает пинчеру два хорошеньких желтеньких завитка, но, черт возьми! неужели человек и именно женщина должна перенимать подобные шутки! А между тем капризная, упрямая мода все еще не хочет совершенно покинуть этот пост. Она все еще навешивает и накручивает там чего-то, и, как непослушный ребенок, непременно тычет пальцем туда, куда не следует» (Фишер 1879: 12). Если для Лавера нескромное украшение «тех самых частей тела» является приметой «первобытных народов», то викторианцы наблюдали подобную «дикость» в costume своих модных дам — поэтому на карикатурах Сэмборна последние и превращаются то в животных, то в «индейцев».

Таким образом, не только формы модного костюма и диктуемая им пластика тела, но и подразумеваемый им акцент на женской сексуальности означал культурный и биологический регресс, отказ от достижений цивилизации в пользу примитивных инстинктов. «Наверное, раз женщины пристрастились к платьям, имеющим подобие хвостов, мужчины, со своей стороны, вполне могут начать передвигаться на четвереньках», — язвил «Панч» (1867. 22 июня. С. 253). «Хвосты» в сатирических заметках и карикатурах служили даже не метафорой, а скорее не слишком тонким эвфемизмом, особенно для англоязычной публики: как минимум со времен Шекспира и до наших дней английское слово *tail* имеет сленговое значение «женские гениталии»²². И героини Сэмборна, и бодлеровские куртизанки, метущие хвостами пол, выставляют свою сексуальность на всеобщее обозрение и в этом подобны не ведающим стыда животным.

В описании Бодлера примечательно также упоминание отсутствующего взгляда «падших» женщин как еще одной анималистической черты: эти героини его эссе «снуют туда-сюда с широко раскрытыми глазами, похожие на животных, которые будто бы ничего не видят и в то же время подмечают все вокруг» (Бодлер 1986: 311). Подобное представление о зрении животных восходит к Декарту, который писал одному из своих корреспондентов: «Я считаю, что животные видят не так, как видим мы, когда отдаем себе в этом отчет, а так, как когда наш ум занят чем-то еще. В таком случае образы внешних объектов отражаются у нас на сетчатке, и, возможно, впечатления, остающиеся в зрительных нервах, заставляют нас делать различные движения, хотя мы этого совершенно не осознаем. В этом случае мы также движемся, подобно автоматам» (цит. по: Crist 1999: 97). Дарвин создает совершенно иную картину жизненного мира животных:

для него они, безусловно, видят то, на что смотрят; их взгляд, реакции и взаимодействия полны смысла. Однако, как отмечает Эвеллин Ричардс, очеловечивание животных в текстах Дарвина нередко происходит за счет дегуманизации определенных групп людей: собаки и обезьяны оказываются умнее и нравственнее, а птицы обладают более развитым художественным чувством, чем «дикари», рабочие и женщины (Richards 2017: 33, 105, 193, 440).

Объединяя в себе черты гендерного и классового Другого, фигура проститутки, таким образом, являла квинтэссенцию животного в человеке. А поскольку мода второй половины XIX века, с морализаторской точки зрения, если не зарождалась на панели, по крайней мере достигала там своих «эволюционных» крайностей, то распространение новых фасонов не только угрожало целомудрию «порядочных» женщин, но также ускоряло и делало видимым их и без того неизбежное вырождение. По иронии судьбы именно тогда, когда растущее эволюционное отставание женщин от мужчин было «научно» доказано и делалось все более очевидным благодаря «нелепостям» моды, зазвучали голоса, отстаивавшие равенство полов и требовавшие расширения гражданских прав женщин — и эта тема также нашла отражение в карикатурах Сэмборна.

Эмансипация в павлиньих перьях: зооморфные карикатуры и гендер

Дарвин, судя по всему, не видел противоречия в том, что лишь в современных ему западных обществах костюм женщин несравненно декоративнее мужского, тогда как у множества различных видов животных, а также у «дикарей» дело обстоит ровно наоборот. С точки зрения видовой, цивилизационной и гендерной иерархии подобная картина, напротив, должна была казаться вполне логичной, наглядно иллюстрируя «первобытность» женских вкусов. Позднее эта ситуация стала восприниматься совершенно иначе — как узурпация женщинами традиционных мужских привилегий. Так, во введении к «Библиографии костюма» (1939), составленной американским художником Хилером Хайлером и его отцом, театральным импресарио Мейером Хайлером, утверждалось: «Если мужчины, как подсказывают их более сложные наряды на первобытных стадиях развития общества, начали носить украшения или одежду раньше женщин, Теория Кастрации становится более правдоподобной» (Hiler & Hiler 1939: xix).

Современники Дарвина не нуждались во Фрейде, чтобы прийти к похожим заключениям. Карикатура Сэмборна, с которой мы

начали эту статью, не просто высмеивает модные излишества в костюме героини, но и разными способами подчеркивает их гендерную амбивалентность. «Павлинами», в полном соответствии с половым диморфизмом у пернатых, по-английски традиционно именовали разряженных мужчин. Во второй половине 1860-х годов, когда внутри англиканской церкви назрел конфликт по поводу церемониальной стороны богослужений, «модниками» мужского пола, наиболее часто высмеиваемыми в «Панче», были «ритуалисты» — церковнослужители, подчеркивавшие католические корни англиканства и уделявшие особое внимание эстетическим аспектам литургической практики. В январе 1867 года «Панч» опубликовал заметку «Павлины церкви», где говорилось: «Дам иногда обвиняют в том, что они ходили в церковь, чтобы продемонстрировать новую шляпку или рассмотреть новые шляпки, демонстрируемые в этом месте другими прихожанками. Но сейчас, когда облачение некоторых священников столь великолепно, мы полагаем, что шали и шляпки, должно быть, не так интересны, как туники, альбы и другие выставляемые на обозрение публики церковные одежды» (1867. 12 января. С. 13). Священники — «павлины», таким образом, в глазах обозревателя «Панча» отождествляются с модными дамами, демонстрируя недостойную мужчины, тем более священнослужителя, озабоченность своим внешним видом.

Если «павлинистый» мужчина казался недостаточно мужественным, то и павлинообразная дама также, считалось, чересчур уподобляется противоположному полу. Помимо визуального отождествления с павлином (которое, как мы видели, было навеяно актуальными модными тенденциями) в карикатуре Сэмборна на это указывает имя героини — «мисс Свеллингтон». В нем слышится и грозное эхо «Железного герцога» Веллингтона (победоносного военачальника и большого модника), и пренебрежительное наименование франтоватого молодого вертопраха — *swell*. Тем самым подчеркивается одновременно агрессивная воинственность, с которой «мисс Свеллингтон» вторгается в публичную сферу в своем вызывающем наряде (вспомним о бесчисленных мужчинах, оказавшихся, по версии «Панча», невинными жертвами моды на шлейфы), и нелепое тщеславие, мотивирующее подобный выбор костюма. Рядиться мужчиной — в принципе плохая идея для молодой особы²³, но имя «мисс Свеллингтон» также предполагает, что она выбрала неудачные примеры для подражания: речь идет, с одной стороны, об устаревшей конструкции мужественности образца начала XIX века, а с другой, о современных ничтожествах.

Однако «мужеподобность» героини Сэмборна не ограничивается этими общими характеристиками, а проявляется в деталях ее модного костюма, который, по мнению обозревателей того времени, вбирал в себя все больше элементов мужского гардероба. Так, в январе 1864 года София Мей писала в «Модном магазине»: «Тенденция моды к мужским фасонам с каждым днем усиливается. Если верить предсказаниям, скоро женщины будут казаться переодетыми; мы уже видим на себе мужские пальто, курточки лансье²⁴, жилеты, галстухи и, наконец, сапоги» (1864. № 1. С. 11). Из современной перспективы модницы 1860-х годов отнюдь не кажутся переодетыми в мужчин: наше внимание фокусируется на пышных юбках, и требуется радикальная перенастройка зрения, чтобы «вычлечь» из образа эти яркие символы женственности и пристально рассмотреть то, что остается.

Весенне-летний сезон 1864 года принес с собой новый виток маскулинизации женского костюма: «В настоящее время модный свет занят женскими *фраками*; об них идет в журналах страшная полемика: некоторые отвергают фасон, перенятый у мужчин, которые вовсе не отличаются красотой костюма, а сторонники фраков говорят, что современные черные фраки действительно смешны и напоминают птичьи хвосты, но что те фраки, которые хотят усвоить себе женщины, взяты с великолепных кафтанов времен Людовиков, когда их делали из цветного бархата, подбивали атласом, вышивали золотом и убирали дорогими кружевами» (1864. № 10. С. 157; курсив в оригинале. — К.Г.). Наряд «мисс Свеллингтон», очевидно, включает в себя женский фрак, который три года спустя уже не является ультрамодной новинкой, но для реакционно настроенных сотрудников «Панча» по-прежнему неприемлем: он довершает превращение героини карикатуры в птицу, превращаясь в сложенные по бокам крылья.

Столь же дискуссионным предметом, как фраки, были головные уборы, фасоны которых женщины, предположительно, также беззастенчиво заимствовали у мужчин. «Кстати, о мужских нарядах: в Париже женщины хотят носить фуражки, настоящие мужские фуражки с козырьком» (1864. № 1. С. 11), — завершала Мей свой отчет о «тенденции моды к мужским фасонам». Козырек-клюв присутствует на нескольких карикатурах Сэмборна, изображающих оперенных модниц: например, у упоминавшейся ранее дамы в «индейском» головном уборе, а также на рисунке 1868 года, представляющем, согласно подписи, «уточку», одетую в «эффективный жакет для водоплавания» (очертания объемного белого жакета-болеро напоминают грудь и крылья лебедя, голова птицы венчает пышную прическу героини). Что же до головного убора «мисс Свеллингтон», то он



«Модели платьев
мистера Панча,
навеянные
самой природой.
На караул!»

поразительно напоминает не только голову павлина, но и форменный шлем британской полиции, введенный в Лондоне незадолго до создания карикатуры — в 1863 году. Подобно этому новому атрибуту блюстителей порядка, шляпа героини карикатуры имеет высокую тулью с округлым верхом и заостренный спереди козырек; павлиний хохолок находится там, где у некоторых моделей шлема располагалось остроконечное навершие, наконец, «павлиний глаз» сбоку может ассоциироваться с кокардой, пусть и смещенной причудливым образом.

Это совпадение можно было бы считать случайным, однако наряду с карикатурами на «природную» тематику в «Панче» в этот период нередко публиковались сатирические изображения женщин, примеряющих на себя атрибутику мужских профессий. Так, в одном из выпусков за 1866 год была напечатана карикатура Джорджа Дюморье (1866. 12 мая. С. 198), представляющая женскую пожарную бригаду в характерных шлемах (при этом правящая повозкой дама, очевидно,

надела его прямо на вечернюю прическу, так как на ней декольтированное бальное платье и полный комплект драгоценностей). В январе 1868 года в журнале появилась карикатура под заголовком «Возможно, следующая нелепость в зимних нарядах дам», на которой изображена весьма делового вида особа в пальто, напоминающем судейскую мантию, и чепце на манер белого завитого парика (1868. 18 января. С. 30). А в августе того же года сходная по замыслу работа Сэмборна даже оказалась включена в серию «Модели платьев мистера Панча, навеянные самой природой» (1868. 8 августа. С. 55).

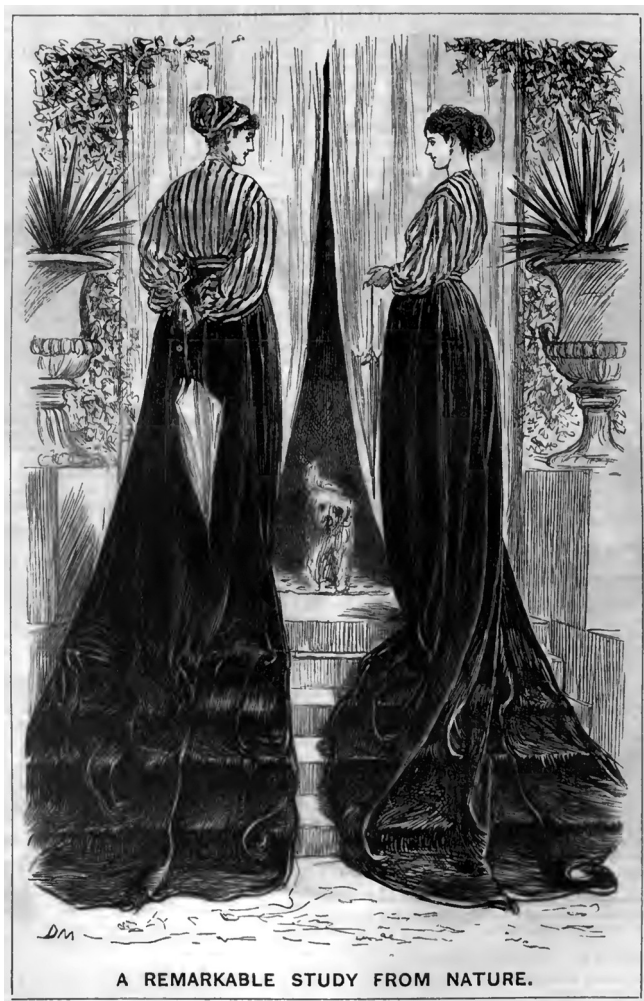
Эта карикатура изображает модницу, чей наряд напоминает обмундирование королевского гвардейца (который помещен на заднем плане и с изумлением взирает на своего новоявленного двойника). Высокая прическа женщины имеет очертания гвардейской меховой шапки, сходство довершается украшением (миниатюрной шляпкой?²⁵) в виде кокарды, к которой крепятся декоративные витые шнуры, обхватывающие голову и спускающиеся под подбородок. Жакет на героине будто скопирован с мундира гвардейца, а сложенный зонтик, очевидно, заменяет ей штык. Проходящая на заднем плане одета и причесана точно так же, иллюстрируя массовый характер моды, который, как уже упоминалось выше, является одним из лейтмотивов данной серии карикатур. Вероятно, с этим «стадным» поведением и связана в данном случае парадоксальным образом расширенная идея «природы», включающая не только флору и фауну, но также социальные типы и функции. Аналогия между явлениями человеческого и животного мира получает развитие в заметке, опубликованной в «Панче» год спустя, где говорится, что «типичная или средняя женщина столь же мало способна отступить от текущей моды, как животное — переменить свою шкуру или окрас» (1869. 2 октября. С. 126).

Таким образом, модный «инстинкт» и половой отбор придавали женщинам причудливый вид, заставляя их походить то на мужчин (особенно одетых в униформу и облеченных должностными полномочиями), то на экзотических животных, то на тех и других одновременно. Примечательно, что «маскулинизация» женской моды совпала по времени с развитием движения за избирательное право для женщин в Великобритании и США и использовалась его противниками в качестве наглядного символа этих политических процессов. Рассматриваемую серию карикатур Сэмборна, в частности, представляется возможным связать с деятельностью Джона Стюарта Милля, который в ходе подготовки парламентской реформы 1867 года выступал за пересмотр определения избирателя, куда, по его мнению, следовало включить гендерно-нейтральный термин «person» взамен

прежнего «map». 1 июня 1867 года «Панч» опубликовал развернутый «Ответ некой „персоны“ мистеру Миллю». Автор текста, подписавшийся псевдонимом «Джуди», от женского лица выступал против участия прекрасной половины нации в политической жизни «в бесполом обличье», подразумеваемом термином «person». Текст заметки обрамляет иллюстрацию Джорджа Дюморье, которая на первый взгляд кажется менее связанной с темой этого «открытого письма», чем напечатанная на следующей странице карикатура на Милля, однако позволяет пролить свет на эволюцию визуальной метафоры, квинтэссенцию которой мы видим в серии Сэмборна.

На рисунке Дюморье изображены две женщины, застывшие перед входом в какое-то помещение и будто обсуждающие, стоит ли идти дальше (1867. 1 июня. С. 224). Возможно, скрытое портьерами пространство представляет собой аллюзию на сферу политического, на пороге которой оказались героини (хотя выбежавшая им навстречу крошечная собачка намекает скорее на обстановку частного дома и привносит комическую нотку в эту торжественную сцену). В то же время подобный выбор места действия позволяет создать композицию, основанную на принципе зеркальной симметрии: занавеси, крыльцо, декоративные вазы в виде античных урн, растения в них и ветви плюща над ними с правой и с левой стороны выглядят почти одинаково. Этот фон дополнительно подчеркивает сходство героинь, одетых в идентичные темные юбки с длинными шлейфами и полосатые блузы с пышными рукавами. Позы женщин чуть различаются, но обе демонстрируют зрителю свой точеный профиль, выразительность которого подчеркивается прической в античном стиле, и держат в руках одинаковые белые зонтики.

Посыл изображения неочевиден: в контексте заметки, противопоставляющей бесполою политизированную «персону» настоящей женщине, чья власть заключена в ее обаянии и шарме, а не в избирательном бюллетене, эта эстетически привлекательная картинка может прочитываться как ода подлинному достоинству, красоте и элегантности женщин. С другой стороны, одинаковость героинь (которая, как мы видели выше, станет устойчивым мотивом в серии Сэмборна) может предполагать имплицитную критику иррациональности модного поведения и женской природы в целом: у модницы нет собственного «я» и собственного мнения, она будет тем, чем ее сделают портные, — как же можно доверить политический выбор этому многоликому, непостоянному существу? «В своем слепом следовании моде женщины, как мы знаем, представляют собой баранью породу (*race moutonnaire*)», — сообщал читателям «Панч» в другом



«Примечательная
зарисовка
с натуры»

материале (1868. 4 апреля. С. 154). Политический смысл подобных высказываний в сатирических заметках о моде обычно не акцентировался, однако при необходимости эту мысль несложно было развить в данном направлении²⁶.

Тема модных двойников — не единственное, что роднит карикатуры Сэмборна с рассматриваемой иллюстрацией Дюморье. Шлейфы героинь последнего эффектно ниспадают на ступени крыльца, напоминая очертаниями павлиний хвост. Как и упоминавшееся ранее изображение танцоров кадрили, эта иллюстрация озаглавлена «Примечательная зарисовка с натуры», и здесь, как и там, модницы застыли на пороге превращения в существ из мира природы, которое несколько месяцев спустя довершит Сэмборн.

Заключение

Абсурдность моды кажется неисчерпаемой, вечной темой для сатириков и моралистов, однако в отдельные исторические моменты (как правило, характеризующиеся стремительными общественными изменениями) она обсуждается особенно активно. Одним из таких периодов была третья четверть XIX века: модные фасоны этого времени мы и сейчас представляем себе через призму карикатур, не в последнюю очередь тех, что публиковались в журнале «Панч». Десятилетия с середины 1850-х по середину 1870-х годов вместили в себя едва ли не самые яркие явления моды XIX века — прежде всего, кринолины и турнюры, но также, как мы видели выше, гигантские шиньоны, огромные шали и длинные шлейфы платьев. Все эти нововведения приводили к тому, что женщина, одетая по моде, физически занимала больше места и была более заметна в городском пространстве (этому также способствовали сочные, порой кричащие цвета, которые приобрел женский костюм благодаря изобретению в это же время синтетических красителей). Столь ощутимое присутствие женщин в городе вызывало беспокойство блюстителей нравственности, мысливших «естественной» для женщин средой исключительно домашнюю сферу и осуждавших подчеркнутую демонстративность современных нарядов.

В это же время набирало силу женское движение, напрямую не связанное с модой (хотя некоторые его представительницы выступали за реформу костюма, другие были равнодушны к этой идее), но «синонимичное» ей в смысле попыток женщин занять больше места, чем им традиционно отводилось. Карикатуры на модниц нередко содержали в себе критику новых социально-политических притязаний женщин: этому способствовало, с одной стороны, то, что многие тенденции в женской моде 1860-х годов опознавались современниками как заимствования из мужского гардероба, а с другой стороны, то, что мужская форменная и церемониальная одежда сама по себе могла рассматриваться как предмет моды (ярким примером служит дискурс об англиканских священниках-«ритуалистах», которые будто бы даже затмевали элегантных прихожанок блеском своего облачения). Одним из способов указать на неуместные амбиции женщин была их косвенная «маскулинизация» посредством карикатурного представления в виде самцов птиц или насекомых (например, жуков-рогачей): модницы на страницах «Панча» зачастую рядятся в «мужские» перья, но от этого не становятся мужчинами, а превращаются в странных, гибридных существ.

Птицы и насекомые — во многом традиционные женские «амплуа» в европейском фольклоре, литературе и визуальной культуре. Героини Сэмборна имеют черты сходства с более ранними репрезентациями антропоморфных животных или зооморфных людей, однако различия представляются более существенными. Если прежде — например, у знаменитого французского карикатуриста Гранвиля — одежда очеловечивала и индивидуализировала животных, то в серии «Модели платьев мистера Панча, навеянные самой природой», напротив, модные наряды и прически заставляют женщин утрачивать человеческий облик, уподобляться зверям, птицам и даже моллюскам. Удаивая и утраивая на многих карикатурах центральную фигуру зооморфной модницы, Сэмборн подчеркивает коллективный, «стадный» характер модных практик, что способствует дальнейшей дегуманизации вовлеченных в них женщин.

«Модели платьев мистера Панча» представляют зрителю не метафорических, «басенных» животных, а биологические виды в процессе эволюционной трансформации и отчаянной борьбы за половых партнеров — новую картину мира, предложенную Дарвином. В свете его работ человек оказывался не венцом творения, а всего лишь одним из приматов, чьи животные черты и наклонности слегка вуалировались цивилизационными достижениями. Женщина же и вовсе представляла собой «слабое звено» эволюции, все больше отставая от мужчины в своем интеллектуальном и физическом развитии. Женская мода, предоставлявшая понятный и наглядный образ беспрестанных эволюционных изменений, сосредоточивала на себе общественные тревоги и страхи, связанные с гипотетической угрозой вырождения, — и в то же время открывала простор для фантазии и мастерства карикатуриста, с легкостью превращавшего локоны в щупальца и оборки в плавники.

Литература

Бальзак 1985 — Бальзак О. Утраченные иллюзии. Турский священник. Прославленный годиссар. Провинциальная муза. М.: Художественная литература, 1985.

Барт 1994 — Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. С. 297–318.

Барт 2003 — Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003.

Бодлер 1986 — Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 283–315.

- Горленко 2010* — Горленко Н. Фотография — ловушка для живописца: К вопросу о живописи и фотографии в России во второй половине XIX века // Третьяковская галерея. 2010. № 3 (28). С. 82–97.
- Гусарова 2011* — Гусарова К. Лучшее украшение женщины и гигиенический прогресс // Теория моды: одежда, тело, культура. 2011. № 19. С. 115–142.
- Гусарова 2018* — Гусарова К. Возвышенные искажения природы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 319–327.
- Де Пертьюис 2015* — Де Пертьюис К. Синтетический идеал моды: фотомодели и фотоманипуляции // Теория моды: одежда, тело, культура. 2015. № 36. С. 37–59.
- Кирсанова 2019* — Кирсанова Р. «Чудо роскоши, блеска и великолепия». Российская мода 1860–1870-х годов // Искусствознание. 2019. № 4. С. 70–93.
- Лавер 2007* — Лавер Дж. Стили и мода: некоторые выводы // Теория моды: одежда, тело, культура. 2007. № 6. С. 9–13.
- Лонг 2011* — Лонг Дж. Питомцы на шее: живые и «совсем как живые» животные в моде 1880–1925 годов // Теория моды: одежда, тело, культура. 2011. № 21. С. 127–150.
- Мерсье 1936* — Мерсье Л.-С. Картины Парижа. Т. 2. М.; Л.: Academia, 1936.
- Рокамора 2017* — Рокамора А. Одевая город: Париж, мода и медиа. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Сцены 2015* — Сцены частной и общественной жизни животных: Этюды современных нравов / Пер. с фр., вступ. ст., коммент. В. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
- Фишер 1879* — Фишер Т. Моды и цинизм. СПб.: Типография и литография Д.И. Шеметкина, 1879.
- Benedict 2003* — Benedict R. Dress // Johnson K., Torntore S., Eicher J. (eds) Fashion Foundations: Early Writings on Fashion and Dress. Oxford; N.Y.: Berg, 2003. Pp. 29–34.
- Crist 1999* — Crist E. Images of Animals: Anthropomorphism and Animal Mind. Philadelphia: Temple University Press, 1999.
- Darwin 1872* — Darwin G.H. Development in Dress // MacMillan's Magazine. 1872. Vol. 26. Pp. 410–416.
- Ehrenreich & English 2005* — Ehrenreich B., English D. For Her Own Good: Two Centuries of the Experts' Advice to Women. N.Y.: Anchor Books, 2005.

Hiler & Hiler 1939 — Bibliography of Costume: A Dictionary Catalog of About Eight Thousand Books and Periodicals / Compiled by Hilaire and Meyer Hiler. N.Y.: The H.W. Wilson Company, 1939.

Marshall 1997 — Marshall S.E. Splintered Sisterhood: Gender and Class in the Campaign against Woman Suffrage. Madison; London: The University of Wisconsin Press, 1997.

Richards 2017 — Richards E. Darwin and the Making of Sexual Selection. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2017.

Примечания

1. Очевидно, имеется в виду Мари-Анн де Кюпи де Камарго (1710–1770), бельгийская танцовщица, блиставшая на сцене парижской Королевской академии музыки со второй половины 1720-х до начала 1750-х гг. Камарго, предположительно, укоротила юбки своих сценических костюмов, стремясь добиться большей свободы в движениях — она первой из балерин начала выполнять движения, прежде считавшиеся принадлежностью исключительно мужской балетной техники, такие как антраша. Портрет Камарго кисти Никола Ланкре, где артистка, действительно, изображена в укороченной юбке, чуть присобранной крупными воланами, хранится в Государственном Эрмитаже.
2. Серизовый цвет — вишневый (от фр. *cérisse* — вишня).
3. Берта — оборка, обрамляющая декольте.
4. Бульонэ — волнообразная оборка.
5. Куафюра (от фр. *coiffure*) — прическа, особенно парадная, предполагающая обилие декора.
6. Упоминание прически наводит на мысль, что речь идет о реальной женщине, а не об абстрактном костюме, выставленном в магазине или ателье. Стоит отметить, что «подиумом», где демонстрируются модные новинки, в это время служат светские события, то есть фантазия модельера часто проникает «в жизнь» раньше, чем оказывается опубликована на страницах журналов.
7. «Панч» впервые сообщает о моде на сплошную перьевую отделку платьев в декабре 1866 г., со ссылкой на французскую газету *La Liberté*: «Модницы с жадностью набрасываются на перья павлина, куропатки, капского буреветника, фазана, сойки, черного дрозда и голубя, и даже утки со двора ощипываются, чтобы удовлетворить прихоть наших элегантных дам» (1866. 1 декабря. С. 222).
8. По-видимому, имеется в виду зубчатоклювый голубь, «открытый» в 1844 г. на Самоа и зарегистрированный под названием *Gnathodon strigirostris*. Этот вид — дальний родственник вымершей птицы

додо, что отражено в его современном таксономическом наименовании — *Didunculus strigirostris* (*Didunculus* означает «маленький додо»).

9. С точки зрения биологии эта часть тела моллюска, конечно, никакой не хвост, а нога.
10. Трэн (от фр. *traîne*) — другое название шлейфа.
11. В 1866 г. на страницах «Панча» активно эксплуатировалась тема принудительных стрижек в женских тюрьмах, рабочих домах и психиатрических лечебницах, откуда волосы будто бы поставлялись парикмахерам для шиньонов (см.: 1866. 6 января. С. 3; 17 марта. С. 118).
12. Так, в 1780-х гг. об этом писал Луи-Себастьян Мерсье в «Картинах Парижа»: «Видите вы голову этой красивой женщины, обращающей на себя внимание столь искусно сооруженной прической с длинными развевающимися локонами? Вы восхищаетесь изяществом, цветом, переливами ее волос?.. Так знайте же, что это волосы не ее. Они позаимствованы с голов умерших, и то, что в ваших глазах красит ее, представляет собой бранные останки человеческих существ, которые, быть может, были заражены ужасными болезнями; одно название этих болезней оскорбило бы слух красавицы, если бы кто-нибудь осмелился произнести их в ее присутствии» (Мерсье 1936: 387).
13. Р.М. Кирсанова в цитированной выше статье приводит характерное рассуждение героя Достоевского о шлейфе: «Идет по бульвару, а сзади пустит шлейф в полтора аршина и пыль метет; каково идти сзади: или беги обгоняй, или отскакивай в сторону, не то в нос и в рот она вам пять фунтов песку напихает. К тому же это шелк, она его треплет по камню три версты, из одной только моды, а муж пятьсот рублей в сенате в год получает: вот где взятки сидят» (цит. по: Кирсанова 2019: 89).
14. Уже в 1866 г. идея всех этих монструозных украшений появляется в заметке «Панча», откликающейся на сообщение о модном декоре прически в виде искусственных насекомых («особое предпочтение оказывается позолоченным бабочкам»): «Представьте себе Клару с прической, полной искусственных ухверток! Вообразите Генриетту, чьи прекрасные длинные локоны декорированы небольшим семейством искусственных трупных мух! Помыслите себе ужас несчастного Эдвина, который, попросив у Анжелины прядь волос на память, обнаруживает в ней множество искусственных тараканов! Подумайте, как ваша супруга примется носить на голове гусениц с целью добавить шевеления своей шевелюре! Вообразите

хоть одну прелестную обладательницу золотых локонов, чей дурной вкус побудил бы ее украсить их позолоченными бабочками! Сколь пустой внутри должна быть голова, снаружи щедро украшенная искусственными насекомыми!» (1866. 24 ноября. С. 215). Следует добавить, что порой для украшения прически, шляпы и костюма использовались не только ювелирные изделия подобной формы, но и реальные насекомые; наряду со стрекозами и бабочками в это время особенно популярны были жуки-златки (см.: Гусарова 2018: 324). Наконец, к концу века в моду вошли живые насекомые, прикреплявшиеся к платью или убранству головы крошечными цепочками (Лонг 2011: 132).

15. Неслучайно журнал изначально выходил с подзаголовком «Лондонский Шаривари» — непосредственным прообразом «Панча» служил французский иллюстрированный еженедельник *Le Charivari*, издававшийся Шарлем Филипоном.
16. Подробнее об этом см.: Рокамора 2017.
17. В оригинале — «хвостом» (*la queue*).
18. Автор выражает признательность С.П. Шаталовой за консультацию по вопросам эволюционной теории, в частности, в оценке длительности эволюционных процессов.
19. Например, американский антрополог Рут Бенедикт в 1931 г. писала в своей статье об одежде для «Энциклопедии социальных наук»: «Для западной цивилизации существует устойчивая ассоциация между одеждой и сокрытием половых органов, но литература, посвященная происхождению человеческого платья, преимущественно использует имеющиеся в распоряжении авторов многообразные факты, чтобы опровергнуть предположение о первичности этой связи и подчеркнуть, что одежда отнюдь не обязана своим возникновением специфическому инстинкту стыдливости, сосредоточенному на репродуктивных органах» (Benedict 2003: 30).
20. Вольфганг Кёлер (1887–1967) — один из основателей гештальт-психологии, автор авторитетной работы об интеллекте высших приматов (1917).
21. Так, один из критически настроенных современников Дарвина отмечал, что самцы нередко красуются друг перед другом, а павлин может демонстрировать великолепие своего хвоста даже домашним курам или свиньям (Richards 2017: 470).
22. Во французском, что примечательно, дело обстоит наоборот, и «хвост» (*queue*) ассоциируется с мужским достоинством.
23. Нельзя не отметить редкое исключение из этого правила — американку Мэри Уокер (1832–1919), женщину-врача, носившую мужской

- костюм. Посвященная ей заметка в «Панче» (1866. 22 декабря. С. 258), конечно, местами не лишена иронии, но в целом проникнута уважением к ее профессионализму и мужеству (Уокер участвовала в Гражданской войне в США и является единственной за всю историю этой страны женщиной, награжденной Медалью Почета).
24. От фр. *lancier* — улан, то есть куртка, напоминающая мундир кавалериста.
 25. По мере того как прически увеличивались в размерах, модные шляпки уменьшались. Приведем одну из многочисленных шуток «Панча» на эту тему: «Теперь, когда дамы носят шиньоны размером существенно больше, чем их собственные головы, приходится тщательно присматриваться, чтобы различить на них шляпку. Мы часто удивляемся, что до сих пор не появилась мода носить две шляпки одновременно — одну на голове, а другую на шиньоне» (1867. 13 апреля. С. 147).
 26. Когда перспектива обретения женщинами избирательного права стала более реальной, риторика, десятилетиями использовавшаяся для критики модного поведения, была без каких-либо изменений перенесена в политический контекст. Так, Сьюзан Маршалл приводит высказывания американских антисуфражисток о недавних иммигрантках в США, на которых, по мнению консервативно настроенных представительниц привилегированного класса, ни в коем случае нельзя было распространять избирательное право, ибо иммигрантка — это «непостоянное, импульсивное создание, безответственное, со множеством предрассудков... во многом напоминающее овцу» (цит. по: Marshall 1997: 135).