

Ольга Вайнштейн —

д-р филол. наук, ведущий научный
сотрудник Института высших
гуманитарных исследований РГГУ,
член редколлегии и постоянный
автор журнала «Теория моды:
одежда, тело, культура».
katermur@gmail.com

Мода

И МОДЕРНИЗМ: вестиментарные контексты Вирджинии Вулф и Гертруды Стайн

Аннотация

Первый кейс, рассмотренный в статье, — изображение одежды в творчестве Вирджинии Вулф. Тема взаимоотношений моды и модернизма раскрывается на примере художественных произведений и эссеистики писательницы. Разбираются теоретические взгляды Вирджинии Вулф на словесное воссоздание предметного мира (эссе «Современная литература» и «Мистер Беннет и миссис Браун»). Особое внимание уделяется вестиментарным мотивам в романах «На маяк», «Миссис Дэллоуэй» и «Орландо». Анализируются эмоциональные коннотации модной одежды в поэтике потока сознания Вирджинии Вулф, делается вывод об особой символической роли сцен шитья как безопасного пространства в ее романах. В тексте «Орландо» выделяются сцены переодевания героя и делается вывод о перформативной функции гендера. Второй кейс, рассмотренный в статье, — стиль повседневной одежды Гертруды Стайн, история ее знакомства с дизайнером Пьером Бальменом, публикации Гертруды Стайн в журнале *Vogue*.
Ключевые слова: мода; модернизм; Вирджиния Вулф; «На маяк»; «Миссис Дэллоуэй»; «Орландо»; Гертруда Стайн; Пьер Бальмен.

A line just distinguishes it...

Гертруда Стайн. Длинное платье

Изображение одежды в литературе послужило темой многочисленных критических работ (Aindow 2016; Hughes 2005; McNeil et al. 2009; Ribeiro 2005; Вайнштейн 2020; Вайнштейн 2024; Харви 2010; Egan 2020). Подробный обзор исследований по этой проблеме можно найти в статье А. Аладжаловой (Аладжалова 2024). Журнал «Теория моды» также постоянно печатает блоки статей на эту тему (Теория моды 2018, Теория моды 2021). На этом насыщенном фоне нас будет интересовать один аспект: как описания моды в тексте связаны с литературной поэтикой модернизма и с индивидуальным стилем писателя. Темпоральность моды прямо корреспондирует с ключевой для модернизма темой — концептом времени, и в этом смысле мода и модернизм прямо и органично соотносимы (Kalich 2012). Именно в период модернизма мода сближается с искусством и приобретает особую авангардную роль в культуре: «Искусство и мода объединяются и влияют друг на друга, акцентируя доминантность формы, линии и цвета над содержанием» (Wallenberg & Kollnitz 2019: 6; Marshik 2016).

Развитие абстрактного искусства приучает глаз воспринимать игру чистых геометрических форм. По наблюдению Анны Холландер, одежда в этот период «нацелена на создание собственной идеальной формы, которой подчиняется тело — будь то прямоугольник, цилиндр или пирамида, и это демонстрируется и в живописи, и в модной иллюстрации» (Hollander 1993: 336). Подобные изменения, разумеется, влияют на репрезентацию одежды в литературе, добавляя в описания значительную долю умозрительной абстракции, что можно проследить на примере творчества Вирджинии Вулф и Гертруды Стайн. Это, к примеру, принцип абстракции в творчестве Гертруды Стайн, «длина безмятежная», которая отмечена линией, из стихотворения «Длинное платье». К тому же, как верно заметила Клэр Хьюз, «одежда в литературе редко описывается полностью. Костюмные отсылки должны читаться с пониманием того, что мы имеем дело с общим эффектом „натурализации“ подразумеваемого образа для писателя и современного читателя» (Hughes 2005: 3). То есть автор и читатели-современники по умолчанию в курсе контекста текущей моды и оттого романист обычно специально сосредотачивается только на значимых для его поэтики деталях.

Одежда в потоке сознания: Вирджиния Вулф

Для авторов-модернистов вопрос об описании предметного мира служил поводом для дискуссии и критической рефлексии. В эссе «Современная литература» (1919) и «Мистер Беннет и миссис Браун» (1923) Вулф разделяет английских писателей на два лагеря (и два поколения). К первому относятся «эдвардианцы»: Герберт Уэллс, Арнольд Беннетт и Джон Голсуорси, расцвет творчества которых приходится на правление Эдварда VII, и «георгианцы», начавшие свою литературную деятельность в годы правления короля Георга V: Э.М. Форстер, Д.Г. Лоуренс, Джеймс Джойс, Т.С. Элиот. Временная граница между этими двумя поколениями — 1910 год, дата восшествия на трон Георга V и первой выставки постимпрессионизма, которую устроил Роджер Фрай в Лондоне. В литературоведческих терминах это разделение писателей можно определить как противостояние реалистов и модернистов.

Для «реалистов» главная задача автора — создать убедительный характер героя. Для этого реалист будет тщательно описывать все жизненные обстоятельства героя, его социальное происхождение, историю семьи, жилище, возраст и внешность. И здесь в качестве мысленного эксперимента Вулф предлагает подумать, как можно описать пожилую женщину миссис Браун, свою случайную попутчицу в поезде — аккуратную старушку небольшого роста. Это персонаж, который служит пробным камнем, бросая вызов авторам: «Поймай меня, если сможешь!» — «Come and catch me if you can!» (Woolf 1984: 268).

Если мистер Беннетт должен будет описать миссис Браун, он, конечно, сразу подумает, каким классом она путешествует, обратит внимание на ее одежду, отметит брошку и прикинет ее стоимость, не пропустит пуговицы и заштопанные перчатки и даже углядит, что большой палец на левой перчатке был полностью перешит. Одежда и внешность в его описании будут выступать как улики, знаки социальной принадлежности, позволяющие охарактеризовать миссис Браун как сумму объективных идентичностей. Но при этом от мистера Беннетта ускользнет самое главное — сама жизнь, воплощенная в миссис Браун, бесконечно разнообразная и изменчивая. Писатель-модернист, напротив, будет прежде всего стараться выразить это главное — ускользающую жизнь, в ней для него таится очарование и загадка, и для него не важно, в каком миссис Браун платье и какие

у нее перчатки: «Она может появиться в любом месте и носить любое платье» (Ibid.: 288).

В творчестве Вулф чувствуется это непрерывное усилие запечатлеть жизнь не как набор внешних обстоятельств, а как «светящийся ореол, полупрозрачную оболочку, окружающую нас с зарождения сознания и до конца» (Ibid.: 264). Эта оболочка состоит из впечатлений — тривиальных, фантастических, мимолетных или как будто выгравированных острой сталью. Они возникают со всех сторон, несутся непрерывным потоком бесчисленных атомов, и когда они падают, то принимают форму жизни в понедельник или во вторник» (Ibid.: 263–264). Здесь перед нами, собственно, одна из метафор, с помощью которых Вулф описывает свою поэтику потока сознания.

Но даже рассуждая о текучести и мимолетности жизни, Вулф прибегает к вестиментарным образам. Свободный писатель-модернист пытается запечатлеть поток сознания, в котором нет «ни сюжета, ни комедии или трагедии, ни любовной интриги и, возможно, ни одной пуговицы, пришитой по правилам портных с Бонд-стрит» (Ibid.: 264). Как видим, несмотря на явные иронические акценты, Вулф продолжает свое сравнение двух писательских методов с помощью одежных метафор. Ведь, рассуждает она, если бы героини писателей-эдвардианцев вдруг обрели реальность, уж они бы «были одеты по последней моде вплоть до пуговицы на пальто» (Ibid.: 263), что вряд ли применимо к модернистским персонажам. Так пуговица становится различительной деталью при противопоставлении литературной техники реалистов и модернистов.

Таким образом, налицо явный парадокс: Вирджиния Вулф не может обойтись без описаний одежды — это ее любимая и необходимая тема (Корреп 2009), — но вестиментарные детали она использует исключительно в рамках своего метода: то есть для нее одежные реалии имеют право на существование, только будучи помещены в поток сознания героев. Тогда они приобретают тот самый «светящийся ореол» (a luminous halo), возникающий в потоке мимолетных мыслей и впечатлений, и органично вписываются в сюжет.

«На маяк»: ботинки мистера Рэмзи

В романе Вулф «На маяк» есть показательный эпизод — разговор мистера Рэмзи с художницей Лили Бриско. Мистер Рэмзи (прототипом которого был отец Вирджинии Лесли Стивен) пытается вызвать жалость у Лили Бриско, поскольку он недавно овдовел и демонстрирует

свою потребность в сочувствии: «Его безграничная жалость к себе, потребность в сочувствии лужей растекалась у нее под ногами, а она, жалкая грешница, только и делала, что слегка подбирала юбки, чтоб не промокнуть... Но мистер Рэмзи, будто спохватившись в цейтноте, напоследок изо всех сил обрушил на нее, беззащитную, свое лютое горе; свою старость; сирость; беспомощность; как вдруг, тряхнув головой в досаде, — ведь в конце концов, женщина она или нет!» (Вулф 1989: 274). Эмансипированная Лили не хочет играть традиционную женскую роль утешительницы, что выражается через вестиментарную метафору «подбирала юбки», и между ними возникает напряжение.

Но в этот момент внимание персонажей вдруг сосредотачивается на ботинках мистера Рэмзи: «он заметил, что у него на ботинке развязался шнурок. А ботинки, кстати, у него поразительные, подумала Лили, опуская взгляд: будто изваянные; колоссальные; и, как и все, что на мистере Рэмзи, от протертого галстука до полурасстегнутого жилета, никому другому принадлежать они не могли. Она так и видела, как сами собой они удаляются к нему в кабинет, даже в его отсутствие полные пафоса, брюзгливости, гнева и очарования» (Там же: 275). Протертый галстук и полурасстегнутый жилет типичны для вестиментарного облика британского интеллектуала, но именно ботинки здесь становятся метонимическим образом самого мистера Рэмзи, и благодаря этому переносу происходит разрядка эмоционального напряжения. Лили неожиданно для себя начинает хвалить ботинки, тем самым в косвенной форме высказывая эмоциональную поддержку, которой ранее домогался нарциссичный мистер Рэмзи.

«— Какие чудные ботинки! — выпалила она. И устыдилась. Хвалить ботинки, когда тебя призывают целить душу! Когда тебе показали кровоточащие руки, истерзанное сердце и молят о жалости — вдруг прочирикать жизнерадостно: ах, да какие же чудные ботинки! — за это она заслужила (и уже ожидала — в виде раскатов гнева) совершенного уничтожения.

Мистер Рэмзи вместо этого улыбнулся. Пелены гробовые и немощность — все как рукой сняло. Да-да, сказал он, задирая ногу, чтоб ей удобнее было смотреть, ботинки первоклассные. Один-единственный человек во всей Англии тачает такие ботинки. Ботинки — чуть не серьезнейший бич человечества, сказал он. „Сапожники считают своим долгом, — вскричал он, — истязать и увечить человеческую стопу“. К тому же они — сама зловредность и упрямство. Лучшие годы юности он убил на то, чтоб ботинки были ботинками. Вот, пусть она удостоверится (он задрал правую, потом левую ногу), она еще не видывала ботинок такого фасона. И вдобавок превосходная

кожа. Обычно ведь это не кожа — оберточная бумага, картонка. Он с удовлетворением озирал свою все еще поднятую ногу. Они достигли, она почувствовала, осиянного острова, где разум царит, и покой, и незакатное солнце, благословенного острова прекрасных ботинок. Ее сердце смягчилось. „Ну-с, а теперь поглядим, способны ли вы завязать узел!“ — сказал он. Он презрел ее наивный способ. Проявил собственное изобретение. Если так завязывать — в жизни не развяжется. Он трижды зашнуровал ей туфли; трижды расшнуровал» (Там же: 275).

В этом эпизоде, конечно, очевидна авторская ирония, особенно если учесть, что все начинается с того, что у мистера Рэмзи развязались шнурки, а в конце он читает лекцию о том, как правильно их завязывать. Столь же явно ироничны фразы насчет «благословенного острова прекрасных ботинок», где царит разум и покой, да и сама фигура мужчины, который задрал сначала правую, а потом левую ногу. Но нельзя не признать, что ботинки становятся отличным переключателем эмоций (Там же). Они поданы как объект в потоке сознания Лили и мистера Рэмзи. И здесь звучит не просто панегирик ботинкам, сделанным на заказ, из уст поклонника качественной обуви — все подается сквозь призму восприятия персонажей, ботинки окутаны «музыкой интонационно-ценностного контекста» (Бахтин 1979: 369).

Благодаря истории с ботинками Лили начинает жалеть мистера Рэмзи: «Но почему же в самый неподходящий момент, когда он наклонялся над ее туфлей, ее так кольнула жалость, что, тоже наклонясь, вся покраснев и думая о собственном жестокосердии (ведь называла актеришкой), она ощутила едкое пощипыванье в глазах? За этим занятием он вдруг показался ей до невозможности трогательным. Завязывает узлы. Покупает ботинки. Никто не помогает ему в трудном его путешествии» (Вулф 1989: 275–276).

Сознание и Лили, и мистера Рэмзи в этой сцене отнюдь не статично. Лили несколько раз меняет свою точку зрения, флуктуируя между раздражением и жалостью: «Лили возмущалась мистером Рэмзи из-за форменных пустяков. А теперь ему не с кем поговорить о столе; о своих узах; о ботинках; теперь он как лев, высматривающий добычу, и на лице утвердилось отчаяние, и надрыв, который поверг ее в страх и заставил подбирать юбки. А потом, она вспомнила, — вдруг это оживление, трепет (когда она похвалила ботинки), вдруг это исцеление, живость, интерес к человеческим обычным вещам, и опять все прошло, изменилось (он непрестанно менялся и ничего не скрывал), преобразилось в последнюю стадию, неожиданную для Лили, и, надо признать, она устыдилась своей раздражительности» (Там же: 277).

Да и ботинки тоже в этом эпизоде меняют свой образ и даже размер в зависимости от эмоционального восприятия героев — для Лили ботинки становятся одушевленными существами: они «поразительные, будто изваянные; колоссальные»; «сами собой они удаляются к нему в кабинет, даже в его отсутствие полные пафоса, брюзгливости, гнева и очарования». Этот фантазмагорический образ, генетически связанный с литературой романтизма, примечательно абстрактен: даже когда мистер Рэмзи говорит, что только один человек в Англии тачает такие ботинки, читатель не узнает ни марку ботинок, ни имя мастера. Если бы об этих ботинках писал мистер Беннетт, мы бы, разумеется, получили и дотошное описание, и имя сапожника, и характеристику владельца столь примечательной обуви.

Миссис Дэллоуэй: одежда как медитация и покров

В романе «Миссис Дэллоуэй» мотив одежды, как всегда у Вулф, выступает как знак эмоционального состояния персонажей. Сцена, когда миссис Дэллоуэй подшивает свое платье, служит для героини своего рода «точкой сборки» ее личности перед приемом. Ремонт платья для нее — медитативный процесс, во время которого она настраивает себя, входя в роль хозяйки на приеме (Вайнштейн 2024: 98–99): «И тишина нашла на нее, покой и довольство, покуда иглолка, нежно проводя нитку, собрала воедино зеленые складки и бережно, легонько укрепляла у пояса. Так собираются летние волны, взбухают и опадают; собираются — опадают; и мир вокруг будто говорит: „Вот и все“...» (Вулф 1989: 52). Складка, возможно, в данном случае выступает, по выражению Ирины Сироткиной, как «сгибы души», соединяя в двойной поверхности внутреннее и внешнее: «И складки материи, и сгибы души возникают в результате приложения к ним разных сил, только разной природы: физическое сжатие и вытяжение, которому подвергается ткань, и виртуальный, психологический след, который оставляют в душе человека другие люди» (Сироткина 2024: 24–25). Здесь также важна аналогия между зелеными складками и волнами¹, что подтверждается в английском тексте повторяющимся глаголом «to collect»: «her needle... collected the green folds together... waves collect, overbalance and fall...» (Woolf 1928: 58). Именно поэтому Кларисса спешно прячет платье, когда приходит неожиданный посетитель — Питер Уолш: «Она заметалась — прятать платье, блюдя секреты уединения, как девственница — свое целомудрие» (Вулф 1989: 52). Смятение Клариссы связано с уникальностью

ее душевного настроения во время починки платья — интимностью медитативного состояния.

Сходным образом она настраивается, глядя в свое отражение в зеркале и собирая лицо в одну точку, поджимая губы: «Сколько тысяч раз видела она уже это лицо, и всегда чуть-чуть натянутое! Глядя в зеркало, она поджимала губы. Придавая лицу законченность. Это она — но законченная; заостренная, как стрела; целеустремленная. Это она, когда некий сигнал заставляет ее быть собою и стягиваются все части, и лишь ей одной ведомо, до чего они разные, несовместимые, — стягиваются и создают для посторонних глаз одно, тот единый, сверкающий образ, в каком она входит в свою гостиную» (Там же: 50). Но заметим, что вместо «сверкающего образа» в оригинале упоминается бриллиант: «into one center, one diamond» (Woolf 1928: 55) — это важный мотив в романе, объясняющий цельность характера как результат сознательных усилий Клариссы.

Мотив бриллианта связан с самым сильным «моментом бытия», эмоциональным откровением, полученным героиней, когда ее поцеловала Салли Сетон. «И тогда была та самая благословенная в ее жизни минута подле каменной урны с цветами. Салли остановилась: сорвала цветок; поцеловала ее в губы. Будто мир перевернулся! Все исчезли; она была с Салли одна. Ей как будто вручили подарок, бережно завернутый подарок, и велели хранить, не разглядывать — алмаз (diamond), словом, что-то бесценное, но завернутое, и пока они бродили (туда-сюда, туда-сюда), она его раскрыла, или это сияние само прожгло обертку, стало откровением, набожным чувством!» (Вулф 1989: 49).

В русском переводе романа, к сожалению, теряется ключевое слово «diamond», повторяющееся в обоих эпизодах (оно заменено на «алмаз» и на «сверкающий образ» в сцене перед зеркалом). Память об этом эмоционально насыщенном моменте впоследствии становится для Клариссы ключом к радости и сосредоточенности на настоящем. Из этого умения собраться вытекает также главное свойство героини: способность радоваться мгновению, творить свой собственный женский мир и — как следствие — ее особая бытийность, экзистенциальная наполненность. Знаменитая фраза «For there she was», завершающая роман, связана именно с этим мотивом. Она же повторяется и в середине книги «...there was nothing picturesque about her; she never said anything especially clever; there she was, however; there she was» (Woolf 1928: 115).

Этот лейтмотив бытийности героини несколько раз возникает в романе, и, что существенно, чаще всего в связке с описаниями одежды: «И вот Кларисса повела своего премьер-министра по

гостиной, гарцуя, блистая, сверкая торжественной сединой. В сергах и серебристо-зеленом русалочьем платье. Будто, косы разметав, качается на волнах; еще сохранила этот свой дар: быть; существовать. Все сосредоточить в той самой минуте, когда она идет по гостиной; вот оглянулась, поймала свой шарф, зацепившийся за платье гостьи; отцепила, засмеялась — и все это с совершенной непринужденностью плавающего в родной стихии создания. Но возраст коснулся ее: так, вероятно, однажды ясным вечерком провожает глазами русалка в своем зеркале укатывающее за волны солнце» (Вулф 1989: 150–151). Здесь «бытийность» Клариссы опять оркестрируется через повторяющийся комплекс мотивов «одежда — волны — вода», что суммарно создает образ русалки в своей водной стихии и добавляет серебристый оттенок в расцветку зеленого платья, а летящий за ней и зацепившийся шарф воспринимается как движение в волнах русалки с длинным хвостом. А мотив волн (и складок), ранее уже мелькнувший в эпизоде починки платья, принципиально важен для философии Вирджинии Вулф — недаром ее роман 1931 года называется «Волны» (The Waves).

Метафорика волн и водной стихии принципиальна для Вулф, поскольку это буквальная реализация образа «потока сознания»: «Да, душа человеческая, думал он, наше „я“; прячется словно рыба в пучине морской, спует там во мгле, огибая гигантские водоросли, промчится по солнечной высветленной полосе — и снова во тьму — пустую, густую, холодную; а то вдруг взметнется вверх, разрежется на прохваченных ветром волнах» (Там же: 141) — так размышляет Питер Уолш, но здесь несомненно, что в его уста вложены авторские размышления (подробнее о водной образности в творчестве Вулф см.: Dirschauer 2023).

Серебристо-зеленое платье также отражает эмоциональное состояние Клариссы, что в высшей степени характерно для поэтики одежды в творчестве Вирджинии Вулф (Корреп 2009). В сцене ремонта оно подается как покров или «конверт», который должен обеспечить целостность и успешное «плавание по волнам». Однако, когда во время приема Кларисса узнает о смерти Септимуса, платье начинает «гореть»: из обтекаемого серебристо-зеленого русалочьего наряда оно превращается в огненную оболочку: «Она всегда чувствовала все, будто на собственной шкуре, когда ей рассказывали о несчастье; платье пылало на ней, тело ей жгло» (Вулф 1989: 158).

Из менее значительных, но постоянных мотивов, связанных с шитьем и одеждой, следует отметить ножницы, которые появляются в первой сцене ремонта зеленого платья. Кларисса продолжает чинить

платье во время визита Питера Уолша: «И она раскрыла ножницы и спросила: ничего, если она кончит тут с платьем...» (Там же: 53). Питер, со своей стороны, достает перочинный нож, который он все время раскрывает во время разговора. Это противостояние ножа и ножниц — двух колюще-режущих предметов — становится эмблемой символической «дуэли» Питера и Клариссы во время их встречи. Каждый из них ретроспективно пытается убедить себя в правильности своих жизненных выборов и раздражается на другого из-за мелькания остроконечного «оружия». И Кларисса остается в памяти Питера сидящей с ножницами во время починки платья, а он вызывает ее досаду: «И что за привычка невозможная. Вечно играть ножом» (Там же: 55).

Септимус Смит: шитье шляпок и безопасное пространство

Тема шитья как внутреннего благотворного процесса сборки личности имеет большое значение также в истории Септимуса Смита, что подтверждает его функцию духовного двойника Клариссы в повествовании. По сюжету Септимус решает жениться на Реции, будучи в Милане, где он наблюдал за работой модисток и чувствовал себя в безопасном пространстве: «Открывая дверь комнаты, где итальяночки делали шляпки, он видел их: он слышал их; они натачивали проволоочки среди цветных бусинок, разложенных на поддонах; они так и сяк вертели коленкор; стол был завален перьями, стеклян-русом, нитками, лентами; порхали и щелкали ножницы над столом; но чего-то не хватало Септимусу; он ничего не чувствовал. Однако же смех девушек, щелканье ножниц, изготовление шляпок его заворажи-вали; он чувствовал себя в безопасности; у него было прибежище... Но не мог же он тут оставаться ночь напролет. Он просыпался ни свет ни заря. Кровать проваливалась куда-то; сам он проваливался. Ох, где вы — щелканье ножниц, лампа и коленкор! Он предложил руку и сердце Лукреции, младшей, веселой, бездумной. У нее были тонкие пальчики мастерицы, она показывала их ему, говорила: „Здесь у меня — все“. Шелк, перья, что хотите — в этих пальчиках все ожи-вало» (Там же: 86–87).

В оригинале все сказано проще — «Still, scissors rapping, girls laughing, hats being made protected him; he was assured of safety; he had a refuge» (Woolf 1928: 131). Мотив ножниц и шитья прямо связывает эту сцену с эпизодом, когда Кларисса чинит зеленое платье. Сцена

шитья шляпок — внутреннее убежище Септимуса, его «момент бытия», в котором он черпает силы. Не случайно, когда безумие и страхи уже одолевают его, он опять в последний раз заходит в это безопасное пространство, обретая способность чувствовать, и они с Рецией ощущают единство и радость жизни: «...пока он глядел, как Реция мастерит соломенную шляпку для миссис Питерс, ему вдруг показалось, что он лежит под пологом цветов.

— Она чересчур маленькая для миссис Питерс, — сказал Септимус.

Впервые за столько дней он заговорил по-человечески! Ну да, конечно, шляпка ей мала, просто смешно, сказала она. Но миссис Питерс хотела такую. Он взял шляпку у нее из рук. Сказал: „Как на обезьянку шарманщика“. До чего же она обрадовалась! Давным-давно они так не хохотали вдвоем над тем, что только им, мужу с женой, понятно! То есть, если б зашла, скажем, миссис Питерс или еще кто-нибудь, им бы и невдомек, над чем они с Септимусом хохочут.

— Вот! — сказала она и сбоку приколола розу к шляпке. Никогда она не была так счастлива! В жизни! Но Септимус сказал — получилось еще смешней. Теперь бедняжка — точь-в-точь свинья на ярмарке. (Никто, кроме Септимуса, не мог ее так рассмешить.) Что у нее там в шкагулке? У нее ленты, бисер, кисточки, искусственные розы. Она все вывалила на стол. Он стал подбирать цвета, потому что руки-то у него были грабли, он даже сверток упаковать не умел, но зато у него был удивительный глаз, и часто он ей очень верно советовал, иногда, конечно, предлагал совершенную чушь, но иногда удивительно верно советовал.

— Будет ей красивая шляпка! — приговаривал он про себя, а Реция на коленях стояла рядом и заглядывала ему через плечо. Ну вот, готово — то есть наметка; осталось сшить. Только надо очень-очень внимательно шить, сказал он, чтобы все осталось, как он наметил.

И она стала шить. Когда она шьет, думал он, она как чайник на огне — пыхтит, бормочет, вся в работе, и хватают и ходят сильные, заостренные пальчики; блестит, мелькает игла...

— Ну вот, — сказала Реция, вертя шляпку миссис Питерс, — пока все. А потом уж... — и фраза потекла дальше — кап-кап-кап — как веселый кран, который забыли закрыть.

Роскошь, прелесть. Никогда еще он так не гордился своей работой. Настоящая, осязаемая, осязатая — шляпка миссис Питерс. — Ты только посмотри, — говорил он. Да, она всегда будет счастлива, глядя на эту шляпку. Он стал прежний, он хохотал. Они были вместе, наедине. Она будет всегда любить эту шляпку» (Там же: 127–128).

Симметрия этих двух эпизодов, связанных с эмоциональным переживанием «моментов бытия» через ремонт одежды, шитье и дизайн, вполне очевидна и составляет опорную конструкцию романа, его композиционный каркас.

Аналитический взгляд на моду

Костюмная тема в «Миссис Дэллоуэй» также развивается через восприятие наблюдающих героев. Герои Вулф необычайно внимательны к одежде и сплошь и рядом занимаются сравнительными наблюдениями и анализом модных нарядов окружающих. Модистка Реция обычно начинает свои наблюдения с шляпок: «— Самое первое дело — шляпка, — говорила она, когда они вместе гуляли по улицам. Она смотрела на каждую встречную шляпку; и на плащ, и на платье, и на то, как держится женщина. Нерях и разряженных она клеймила, раздраженно отмахиваясь от них, как художник отмахивается от заведомой, кричащей, наивной подделки; великодушно, не без критических замечаний встречала какую-нибудь продавщицу, повязавшую нарядно простую косынку, и восторженно, с робким почтением знатока, обмирала при виде богатой француженки, выходящей из экипажа в шелках, шеншилях, жемчугах. — Красиво! — шептала она и подгалкивала локотком Септимуса» (Там же: 87). Реция не пытается делать какие-то общие выводы, например сравнивать английскую и итальянскую моду. Ее наблюдения касаются отдельных случаев и, скорее, дают возможность читателю лучше представить себе характер самой Реции.

Вернувшийся из Индии Питер Уолш тоже все время обращает внимание на одежду окружающих, но у него более обобщенный взгляд. Он анализирует, как изменилась лондонская мода за пять лет его отсутствия, отмечая перемены не только в платьях, но и в макияже: «Свежесть какая; и даже самая бедненькая одета лучше, чем пять лет назад; да, на редкость удачная мода; длинные черные плащи; стройность; изящество; и потом — прелестный этот и, кажется, общий обычай краситься. У каждой женщины, даже самой почтенной, цветут на щеках нежные розы; губы как ножом вырезаны; локоны черны, как тушь; во всем расчет, искусство; да, безусловно имеют место какие-то перемены... А эта манера — вынуть из сумочки помаду и пудру и у всех на глазах наводить красоту?» (Там же: 75).

Более общие наблюдения Питера все равно окрашены его эмоциями — он в восторге от Лондона, от городской прогулки и погоды, и изменения моды подаются через линзу его восхищения.

Аналогичный аналитический взгляд, считающий изменения в моде спустя определенный промежуток времени, — типичный мотив в романах Вирджинии Вулф. Он повторяется и в «Орландо» (1928), но там героиня возвращается в Лондон спустя столетие, попадая в век Просвещения. Она плывет на корабле по Темзе и сразу, осматривая лондонские берега, фиксирует перемены в моде: «Дамы в цветистых шелках (она прижала к глазам подозрную трубу капитана) ступали по высоким тротуарам. Горожане в расшитых камзолах нюхали табак на уличных углах, под фонарями. Окинув взглядом дрожащую на ветру пестроту вывесок, она наскоро составила представление о шелках, духах, платках, табаках, золоте, серебре и перчатках, которые продавались в лавках» (Вулф 2022: 118). Мода здесь выступает как непреложный знак времени, приоритетный источник информации.

Действие романа охватывает четыре столетия — с XVI по XX, и с наступлением каждого века Орландо фиксирует все новые изменения. Соответственно трансформируется и стиль романного повествования: ближе к XX веку в книге начинает доминировать техника потока сознания, Орландо попадает в «водоворот времени». Можно только подивиться писательскому мастерству Вирджинии Вулф, которая сквозь линзу восприятия своей героини замечает и метафорически сжато описывает перемены во всем: «Вчера, проезжая мимо Букингемского дворца, она ни следа не обнаружила того, что, казалось ей, было сооружено на века; цилиндры, вдовьи вуали, трубы, телескопы, венки — все исчезло... Какие стали женщины в последнее время узенькие! Просто тростинки — прямые, сияющие, одинаковые. А мужские лица теперь голые, как ладонь. От сухости атмосферы четче выступили краски, и мышцы щек затвердели, что ли. Трудней стало плакать. Люди повеселели...» (Там же: 215). Эти наблюдения Орландо описывают разницу между Викторианской эпохой и двадцатыми годами (вплоть до 1928 года): исчезновение кринолинов и траурной моды, изменения в мужских головных уборах и бритье вместо бород; появление девушек-флэпперов в прямых платьях, возникновение танцевальной культуры и джаза...

Поскольку произведения Вирджинии Вулф содержат ряд устойчивых тем, образуя гипертекст, нам легко проследить перетекание ряда сквозных мотивов из романа в роман. Цитированное раньше наблюдение Питера Уолша о том, что у лондонских дам теперь принято «вынуть из сумочки помаду и пудру и у всех на глазах наводить красоту», находит свое продолжение в «Орландо». В 1928 году (это год написания романа) Орландо заходит в большой универсальный

магазин Маршалл и Снелгров и там, вытащив зеркальце и пуховку, спокойно пудрится: «Женщины сейчас куда непринужденней — думала она, не очень внимательно пудрясь... она обдуманно придавала нужный оттенок носу» (Там же: 219). Таким образом, Орландо усваивает все модные привычки женщин 1920-х годов, сохраняя при этом нерушимый контур своей личности.

Переодевания и идентичность в «Орландо»

Роман «Орландо» насыщен сценами переодевания героя, которые подробно описываются по ходу сюжета. Частотность переодеваний героя тесно связана с авторской концепцией «флюидного», перетекающего гендера, что иллюстрируется не только переодеваниями главного персонажа, но и наличием нескольких фигур вокруг него, которые тоже наделены этими характеристиками и демонстрируют гендерную относительность. Сначала это Саша, которую Орландо при первой встрече принимает за мальчика, а потом эрцгерцогиня Гарриет, которая впоследствии оказывается эрцгерцогом Гарри.

Серия переодеваний начинается с того, что юный Орландо торопится привести себя в надлежащий вид перед приездом королевы Елизаветы: «Чулки швырнул в один угол, куртку — в другой. Он смачивал волосы. Тер руки. Полировал ногти. Перед маленьким зеркалом, при двух оплывших свечках натянул алые бриджи, надел плюшевый воротник, тафтяной жилет, туфли с помпонами вдвое больше георгинов — все за десять минут ровно по часам» (Там же: 12–13). В этом описании подчеркнута скорость переодевания Орландо. Это важный момент для Вирджинии Вулф: сочетание двух ее излюбленных параметров — одежды и времени. При всех трансформациях героя этот показатель остается константой: «Любопытные дамы, например, удивлялись, как, будучи женщиной, Орландо никогда не тратит больше десяти минут на одевание?» (Там же: 135). Эта цифра — десять минут — не меняется в зависимости от пола героя. Таким образом, акцентируя эту деталь, Вулф подводит читателя к мысли о том, что многие параметры личности не связаны ни с полом, ни с набором исторических обстоятельств. То есть для Вулф гендерные аспекты вторичны и не влияют на базовые свойства личности. Важными маркерами идентичности Орландо в романе являются ее страсть к поэзии, ее поэма про дуб, которую она пишет на протяжении нескольких веков, любовь к своему поместью² и природе. На этом фоне гендерные перемены в романе выступают как несущественные, и оттого, когда

поменявшая пол Орландо возвращается в свой родовой замок, ее сразу узнают собаки и признают старые слуги.

После перемены пола, когда Орландо бежит к цыганам, она «облачилась в турецкий кафтан и шальвары» (Там же: 99) и только потом, когда после своих странствий с цыганами она решает плыть в Англию, то «накупает себе всякой всячины по тогдашней моде» (Там же: 109) и начинает осваивать женский гардероб.

Показательно, каким образом Орландо с трудом привыкает к женской одежде, впервые осваиваясь в новой гендерной ипостаси и взвешивая плюсы и минусы своего положения: «Но, — подумала она, взбрыкнувши ножкой, — просто каторга эти юбки, прямо стреноживают шаг. Зато материя (легкий гроденапль³) чудо что такое. Никогда еще моя кожа (она положила руку на колено) так выгодно не оттенялась. Да, но как, например, прыгнуть за борт в таком наряде? Смогу я плыть? Нет! И стало быть, придется тогда рассчитывать на выручку матроса. А что? Чем плохо? Разве мне было бы противно?» — думала она (Там же).

Таким образом, хотя женская одежда накладывает отпечаток на ее поведение и техники тела, при этом она не затрагивает глубинные основы ее личности. Это полностью согласуется с концепцией Вулф о том, что «в каждом человеке есть колебание от одного к другому полу, и часто одежда хранит мужское или женское обличье, тогда как внутри идет совсем другая жизнь» (Там же: 135). Но в глазах окружающих это выглядит странно: «Смещение в ней мужского и женского начал, поочередно одерживавших верх, часто сообщало некоторую неожиданность ее повадкам... И выбирает она платья как-то наобум. И носит их как-то небрежно... Но, с другой стороны, утверждали дамы, нет в ней и мужской жесткости, мужской жажды власти. Она чувствительна на редкость» (Там же: 135–136).

Отчасти в подобной трактовке сказывается, конечно, вестиментарный опыт переодеваний и гендерных игр самой Вирджинии Вулф, которая в юности успела поучаствовать вместе со своим братом Адрианом Стивенсом и его друзьями в эффектном розыгрыше с переменной пола, который получил название «Мистификация на Дредноуте» (Вайнштейн 2024). И не надо забывать, что прототипом Орландо была Вита Сэквилл-Вест, которая в полной мере владела искусством гендерных перевоплощений.

«Постепенно смиряясь со своей женской долей, поначалу Орландо все же видит в дамской моде одни неудобства: „Вот и привелось теперь на своей шкуре испытать, — думала она, — ведь женщины (судя по моему собственному недолгому опыту) не то чтобы от природы

покорны, стыдливы, благоуханны и прелестно облачены... На прическу одну, — думала она, — утром целый час уходит. Потом в зеркало глядеться — еще час, потом мыться, шнуроваться, пудриться, переоблачаться из шелка в кружева, из кружев в гроденапль, из года в год хранить целомудрие... — Тут она притопнула ножкой, и показалась часть икры. Матрос на мачте, случайно глянув вниз в эту минуту, так вздрогнул, что потерял равновесие и буквально чудом не свалился в воду. — Если вид моих лодыжек грозит смертью честному малому, у которого, конечно, на попечении семья, я обязана во имя человеколюбия их прятать“, — подумала Орландо. А ведь ноги были одним из ее главных совершенств» (Там же: 111).

Но по мере того как по ходу сюжета она привыкает к своему новому положению, Орландо овладевает искусством более уверенных переодеваний и в дальнейшем спокойно подбирает подходящий ансамбль в зависимости от своих целей. «Затем, отложив перо, она пошла в спальню, встала перед зеркалом, поправила на шею жемчужное ожерелье. Потом, поскольку жемчуга плохо сочетались с утренним платьем из цветастого ситца, она переделась в светло-серую тафту, потом в персиково-розовую, а потом уж в парчу вишневого цвета. Наверное, не помешало бы чуть припудрить нос, уложить волосы на лбу — вот так. Потом она сунула ноги в остроносые туфельки, надела на палец изумрудное колечко» (Там же: 132).

В ходе своих дальнейших приключений Орландо непринужденно переодевается по настроению в мужскую одежду, например отправляясь в Лондон в простых черных бриджах. Эта обретенная ею свобода дорого стоит и как раз и составляет центральную часть ее идентичности (Коэн 2012). Таким образом, гендерные условности подчиняются силе характера и независимой поведенческой стратегии Орландо.

Мы видим, что гендер в романе является скорее перформативной конструкцией: это сумма привычек, телесных техник и манеры держаться в одежде. Это вполне современное понимание гендера, в критической литературе наиболее полно представленное в книгах Джудит Батлер (Butler 1993). Перформативная функция гендера соответствует концепции одежды как ситуативной телесной практики Джоан Энтуисл (Энтуисл 2019). И приключения Орландо — история взаимной изменчивости костюма и телесности во времени.

Неслучайно именно в «Орландо» Вирджиния Вульф наиболее развернуто излагает свою философию одежды в серии рассуждений: большинство ее ныне знаменитых максим вкраплены в повествование именно в этом романе: «Перемена в одежде, скажут многие мыслители, сыграла тут значительную роль. Кажется, что одежда? — говорят

эти мыслители, — пустяк, ничто, а ведь назначение ее куда важней, чем просто нас защищать от холода. Она меняет наше отношение к миру и отношение мира к нам... Не мы носим одежду, но она нас носит; мы можем ее выкроить по форме нашей груди и плеч, она же кроит наши сердца, наш мозг и наш язык по-своему» (Вулф 2022: 134).

Гертруда Стайн и Пьер Бальмен

Forgive me for not beginning.
And also for not ending...
Gertrude Stein

Рассуждая о значении моды для Гертруды Стайн, будет полезно сразу выделить три ключевых аспекта: костюмный стиль Гертруды Стайн; Стайн и Пьер Бальмен; тема одежды в литературном творчестве Гертруды Стайн. Мы возьмем первые два аспекта и абрисно наметим третий.

Гертруда Стайн с юности отличалась индивидуальным вкусом в одежде. Но после знакомства с Алисой Б. Токлас она стала иногда подчеркивать мужские акценты в одежде: пиджаки, шляпы и кепи мужских фасонов. Чаще всего писательница носила костюмы с блузкой и брошкой под горло. По ее портретам и фотографиям видно, что она предпочитала комфортную одежду, не стесняющую тело. Как пишет Джеймс Р. Меллоу, «внешность Гертруды внушала благоговейный страх. Субботними вечерами ее большое тело, как правило, было скрыто под свободным длинным платьем. Она выглядела монументально; большая, мощная голова, обширное тело казались высеченными в камне. Даже те, кто недолюбливал Гертруду, бывали поражены ее статью. Она усаживалась на старинный стул с высокой спинкой, подогнув под себя ноги на манер Будды, — словно таинственная неумолимая сила притворилась неподвижным объектом» (Меллоу 1999).

В «Автобиографии Алисы Б. Токлас» (автором которой, как известно, была сама Гертруда Стайн) есть описание ее наряда во время путешествия в Испанию: «Гертруда Стайн носила тогда коричневый вельветовый костюм, жакет и юбку, маленькую соломенную шляпу под кепи, ей такие плела одна женщина из Фьезоле, сандалии и еще она часто брала с собой трость. В то лето набалдашник у трости был янтарный. В таком же примерно костюме, только без шляпы и трости Пикассо ее и написал на своем знаменитом портрете» (Стайн 2001: 152–153). Этот коричневый вельветовый костюм явно относился к числу любимых и, вероятно, послужил прототипом бархатного костюма, который позднее сшил для нее Пьер Бальмен.

Гертруда Стайн и Алиса Б. Токлас познакомились с Пьером Бальменом, когда он был еще совсем молодым человеком. Они жили во время немецкой оккупации Парижа на юге Франции, и Бальмен шил им теплую одежду — пальто и костюмы, которые они носили на протяжении военного времени. Их дружба продолжилась и в послевоенное время. Когда Бальмен открыл свой модный дом в 1945 году, он пригласил Гертруду и Алису на первый показ и посадил их в первом ряду. Они пришли в компании Сесила Битона и захватили своего любимого белого пуделя Баскета. Однако во время показа случился непредвиденный инцидент: одна из моделей, демонстрируя костюм для прогулок, выходила на подиум с эрдельтерьером Сандрой. Далее, как вспоминает в своей автобиографии Пьер Бальмен, «произошло неизбежное. Сандра увидела пуделя Стайн, и в то же мгновение Баскет увидел Сандру. Они бросились друг на друга. Завязалась яростная схватка. Наконец, мне, Гертруде, манекенщице и моим помощницам удалось растащить их. Однако собачья драка позабавила публику и разрядила атмосферу. Первый показ прошел удачно» (Balmain 1964).

Вскоре Гертруда Стайн опубликовала статью в *Vogue*, в которой назвала показ новым успехом парижского кутюр и вспоминала начало своего знакомства с Бальменом. Приведем ее целиком (перевод наш).

Гертруда Стайн.

Пьер Бальмен — новый большой успех парижского кутюр. Воспоминания из темных времен

«Мы познакомились с Пьером Бальменом в темные времена. Мы встретились с его матерью в 1939 году в Экс-ле-Бен и она сказала, что у нее есть сын, который служит здесь в армии в снегах Савойи и что он читал мои книги и не могла бы я надписать ему одну из своих книг, естественно, я была польщена но потом наступил 1940 год и поражение, и мы думали о Пьере Бальмене, которого мы никогда не видали но который был там наверху в снегах, а затем мы услышали, что он в безопасности. Потом он вернулся и мы встретились. Он приезжал к нам на велосипеде и хотя мы были на расстоянии многих миль, это было неважно а зима была холодная и мы мерзли и он сшил нам прекрасные теплые костюмы и прекрасные теплые пальто, а Алиса Токлас настаивает, что один из ее костюмов был таким же чудесным, как и те, что он демонстрировал на своем первом показе при открытии своего Дома Моды и действительно почему бы и нет, разве не он сделал

дизайн этого костюма и разве он не приезжал на велосипеде, чтобы руководить работой. И разве это не было все как в темные времена но даже и тогда случались яркие моменты. И так мы узнавали его лучше и лучше, местные дети играли в моих пьесах и он показал нам шикарный прием, как сделать высокую девочку еще выше, поставив ее на скамеечку для ног. Это были прекрасные дни в те темные времена и потом Пьер ездил туда-сюда в Париж и обратно и через него мы ощущали дыхание нашего дорогого Парижа и он привозил нам хлопчатобумажные нитки для штетки чтобы чинить наши чулки и постельное белье, таков был Пьер, и он все время переезжал, как это приходилось делать многим молодым людям в то время, чтобы его не угнали в Германию. А потом настало освобождение и мы все оказались в Париже и Пьер был полон планов и замыслов и мы были уверены что он это осуществит и он сделал это. Я думаю на открытии мы были единственными кто уже давно одевался в костюмы от Бальмен и мы были горды этим. Как прекрасно знать молодого человека когда он просто молодой человек и никто его пока не знает. А теперь я думаю очень скоро его все узнают. И мы были так довольны и горды. Да мы были» (Vogue. 1945. December 1).

Стилистика текста типична для творчества Гертруды Стайн — программный пропуск знаков препинания, многочисленные лексические повторы. Надо отдать должное проницательности Гертруды Стайн — она разглядела талант молодого дизайнера, точно так же как ее острый взгляд сразу выделил Пикассо, Матисса и Брака, когда они еще были неизвестны широкой публике.

После открытия модного дома Гертруда и Алиса старались помогать Бальмену: знакомили его со своими друзьями-фотографами и журналистами, писали о нем статьи, приводили новых клиентов из американских экспатов.

В последний год жизни Стайн Бальмен сделал для нее великолепный костюм из коричневого бархата. Костюм состоял из длинной юбки и жакета, украшенного вышивкой и декоративными петлями с кисточками; в комплект также входила вышитая шапочка из коричневого бархата с длинной кисточкой. Сейчас этот знаменитый костюм хранится в собрании музея Виктории и Альберта в Лондоне.

Не исключено, что одним из источников вдохновения Бальмена был коричневый вельветовый костюм Гертруды Стайн, который она носила в Испании, — возможно, Гертруда рассказала ему об этом костюме или он мог прочесть его описание в «Автобиографии Алисы Б. Токлас».

В 1946 году Бальмен пригласил своего друга, молодого фотографа Хорста П. Хорста для фотосессии Стайн, которая длилась два дня. В первый день, 7 января, он снял Стайн в твидовом костюме от Бальмена: на снимке она сидит со своим пуделем и серьезно смотрит на манекенщицу в шикарном бальменовском вечернем платье. Эстетика снимка строится на контрасте этих двух образов.

На второй день фотосессии Хорст П. Хорст сделал серию снимков Стайн в коричневом бархатном костюме. Сохранились выразительные фотографии Стайн в этом наряде, на которых она запечатлена сидя с Бальменом в роскошном интерьере; далее вместе с Хорстом, в тот момент, когда ее рисует Карл Эриксон (на фотографии видны его руки), а на последнем фото она стоит в студии как королева. В мае 1946 года Гертруда Стайн умерла — судьба распорядилась так, что это были ее последние снимки.

После смерти Гертруды Стайн Алиса Б. Токлас оставалась верна Бальмену, и он неизменно приглашал ее на все свои показы вплоть до ее кончины в 1967 году.

Алиса Б. Токлас тоже откликалась на коллекции Бальмена: она приветствовала изменение силуэта, предвещавшего New Look с его роскошными силуэтами, пышными юбками и культом новой женственности: «Внезапно возникло новое понимание сущности моды: украшение и усиление женской формы и шарма. Платье перестало быть более или менее украшенным полезным предметом, оно вновь стало прекрасным, стало выражать элегантность, грацию и тонкость в шелке и шерсти, в кружевах, перьях и цветах» (Toklas 1946).

Алиса противопоставляла эту новую эстетику парижской элегантности утилитарному духу 1920-х годов, стилю платья-рубашки, являвшегося для нее «сплошным разочарованием». Она видела в искусстве Бальмена возрождение парижских традиций красоты и изящества (хотя она и Гертруда в те времена, когда молодой Бальмен обшивал их, обязательно требовали от него, чтобы их наряды были удобными).

Помимо Vogue, Гертруда Стайн охотно сотрудничала с другими модными журналами. Так, в 1933 году английский Harper's Bazaar печатал отдельными выпусками «Автобиографию Алисы Б. Токлас».

В заключение добавим, что в художественном творчестве Стайн есть несколько текстов, посвященных одежде — шляпке, шали, платью, плащу и так далее. Они вошли в раздел «Предметы» сборника «Нежные пуговицы» (1914). Принцип абстрактного искусства здесь явлен наиболее полно, но анализ литературной поэтики этих текстов — отдельная тема. Так что просто процитируем под конец стихотворение Гертруды Стайн «Длинное платье».

A Long Dress

THAT is the current that makes machinery,
that makes it crackle,
what is the current that presents a long line and a necessary waist.
What is this current.
What is the wind, what is it.

Where is the serene length,
it is there and a dark place is not a dark place,
only a white and red are black, only a yellow and green are blue,
a pink is scarlet, a bow is every color. A line distinguishes it.
A line just distinguishes it (Stein 2005).

Длинное платье

Что за ток от чего машинерия, от чего потрескивает машинерия, что за ток предьявляет длинную линию и необходимую талию. Что это за ток.

Что это за ветер, что он такое.

Где та длина безмятежная, вон она и ужé темное место не темное место, только белое с красным черны, только желтое и зеленое сини, розовый ал, дуга всех возможных цветов. Она отмечена линией. Она лишь отмечена линией.

(Стайн 2021)

Литература

- Аладжалова 2024* — Аладжалова А. Исследование практики коллекционирования предметов одежды из литературных произведений // Теория моды: одежда, тело, культура. 2024. № 71. С. 223–245.
- Бахтин 1979* — Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
- 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.
- Вайнштейн 2024* — Вайнштейн О. Б. «Мой одежный комплекс»: модные контексты Вирджинии Вулф // Теория моды: одежда, тело, культура. 2024. № 72. С. 74–106.
- Вулф 1989* — Вулф В. Избранное. М.: Художественная литература, 1989.
- Вулф 2022* — Вулф В. Орландо. Волны. Флаш. М.: Азбука-Аттикус, 2022.
- Коэн 2012* — Коэн Л. Хорошо одетое сознание: Вирджиния Вулф, раскрытый секрет и язык моды // Теория моды: одежда, тело, культура. 2012. № 23. С. 224–256.

- Меллоу 1999* — Меллоу Д. Р. Зачарованный круг, или Гертруда Стайн и компания // Иностранная литература. 1999. № 7. *magazines.gorky.media/inostran/1999/7/zacharovannyj-krug-ili-gertruda-stajn-i-kompaniya.html* (по состоянию на 20.07.2025).
- Сироткина 2024* — Сироткина И. Складки материи и сгибы в душе: драпировка в одежде, психиатрии и философии // Теория моды: одежда, тело, культура. 2024. № 71. С. 11–25.
- Стайн 2001* — Стайн Г. Автобиография Алисы Б. Токлас. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2001.
- Стайн 2021* — Стайн Г. Объекты. Перевод с английского Ивана Соколова. Фрагмент текста Гертруды Стайн, опубликованного в 16-м номере журнала «Носорог». *spectate.ru/stein-objects* (по состоянию на 20.07.2025).
- Теория моды 2018* — Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49.
- Теория моды 2021* — Теория моды: одежда, тело, культура. 2021. № 61.
- Харви 2010* — Харви Д. Люди в черном. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- Энтуисл 2019* — Энтуисл Д. Модное тело. Мода, костюм и современная социальная теория. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- Aindow 2016* — Aindow R. Dress and Identity in British Literary Culture, 1870–1914. London: Routledge, 2016.
- Balmain 1964* — Balmain P. My Years and Seasons. 1964. *www.vam.ac.uk/articles/my-years-and-seasons-by-pierre-balmain* (по состоянию на 20.07.2025).
- Butler 1993* — Butler J. Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex. N. Y.: Routledge, 1993.
- Dirschauer 2023* — Dirschauer M. Modernist Waterscapes: Water, Imagination and Materiality in the Works of Virginia Woolf. Cham: Palgrave Macmillan, 2023.
- Egan 2020* — Egan G. (Ed.) Fashion and Authorship: Literary Production and Cultural Style from the Eighteenth to the Twenty-First Century. London; N. Y.: Palgrave Macmillan, 2020.
- Hollander 1993* — Hollander A. Seeing through Clothes. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Kalich 2012* — Kalich N. Modernism En Vogue: Popular Periodicals and their Engagement with Modernist Culture. Dissertations. Paper 305. 2012. *ecommons.luc.edu/luc_diss/305* (по состоянию на 20.07.2025).
- Koppen 2009* — Koppen R. S. Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

- 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. 2009* — McNeil P., Karaminas V., Cole C. Fashion in Fiction: Text and Clothing in Literature, Film. N. Y.; London: Bloomsbury, 2009.
- Ribeiro 2005* — Ribeiro A. Fashion and Fiction: Dress in Art and Literature in Stuart England. Yale University Press, 2005.
- Stein 2005* — Stein G. Tender Buttons. www.gutenberg.org/files/15396/15396-h/15396-h.htm#OBJECTS (по состоянию на 20.07.2025).
- Toklas 1946* — Toklas A. B. A New French Style. Eight models from Pierre Balmain. Paris: Jean Cres, 1946.
- Wallenberg & Kollnitz 2019* — Wallenberg L., Kollnitz A. (eds) Fashion and Modernism. London; N. Y.: Bloomsbury, 2019.
- Woolf 1928* — Woolf V. Mrs. Dalloway. N. Y.: Modern Library, 1928.
- Woolf 1984* — Woolf V. Mrs. Dalloway and essays. M.: Raduga Publishers, 1984.

Примечания

1. Теме складок посвящен блок статей в «Теории моды» (2024. № 71).
2. Здесь обыгрывается история Виты Сэвилл-Уэст, которая лишилась родового поместья Ноул-хаус.
3. Гроденапль — букв. «шелк из Неаполя» — плотная гладкокрашеная шелковая ткань.