

Клэр Хьюз

(Clair Hughes) — независимый исследователь, автор монографии об одежде в романах XVIII–XIX веков (Dressed in Fiction, 2005), а также книги «Шляпы» (Bloomsbury, 2017; рус. пер. вышел в издательстве «Новое литературное обозрение» в 2019 году).

Шляпы на страницах романов

Чуть более трех лет назад вышла моя книга о шляпах (Hughes 2017), и меня часто спрашивают, всегда ли я интересовалась головными уборами. Пожалуй, нет, не особенно... но как же так сложилось? Когда я изучала историю искусств, в моей жизни произошел поворотный момент, связанный со шляпами. На занятиях мы разбирали портрет четы Арнольфини кисти Яна ван Эйка, и я спросила, почему мужчина изображен в шляпе, которая была ему совершенно не к лицу? Мне ответили, что это не важно. Однако вопрос о том, как люди видят себя, как их видят другие и как они хотят, чтобы их видели, казался мне важным. С годами я начала понимать, что такие вопросы можно задавать не только в отношении изобразительного искусства, но и в значительной степени в отношении художественной литературы. Романы, в отличие от картин, рассказывают о том, как костюм наблюдают и оценивают, как костюм действует и как он ощущается. Историк костюма Энн Холландер в своей авторитетной монографии «Взгляд сквозь одежду» утверждает, что платье было не только зеркалом истории, но и отражением человеческого

«я». Она пишет, что «только сверяясь с этими конвенциями, наш внутренний взгляд может испытывать удовлетворение, а одетое человеческое „я“ — достигать состояния эстетического комфорта и уверенного самочувствия» (Hollander 1978: xii). Создавала ли шляпа синьора Арнольфини эстетический комфорт для своего владельца? Итальянский негодник, для которого 1433 год стал годом выгодной продажи тосканских соломенных шляпок во Фландрии, воспринимал шляпу скорее как делового партнера, нежели как модный аксессуар: он, вероятно, был очень ею доволен.

На мой взгляд, существует непреодолимая связь между написанием романов и изготовлением шляп. Когда делают шляпы, повседневные материалы — войлок, солома или перья — скручиваются вместе и становятся объектами романтики, фантазии или утрашения. Написанный в эпоху джаза роман Майкла Арлена «Зеленая шляпа» (1924) открывается шляпой, которая повергает окружающих в шок: «Это было первое, что он увидел... Шляпа была ядовито-зеленого цвета, из подобия фетра, и носила она ее смело, но я не мог разглядеть ее лица из-за падавшей от полей тени, а поля шляпы были поистине пиратскими». Странная и несущая в себе диссонанс, как и сам роман, шляпа маркирует как драматическое появление персонажа Айрис Шторм, так и смертельную аварию, положившую конец ее истории: «моя нога коснулась чего-то в траве у дороги, и я поднял зеленую шляпу» (Arlen 2008: 15, 271).

«Зеленая шляпа» была написана в период, когда шляпы как аксессуар для выгодной самопрезентации начали устаревать: модный в 1924 году силуэт был строго геометричным и лишенным украшений, и короткая стрижка «боб» была наиболее ярким признаком модного авангарда. К 1965 году мы в большинстве своем перестали носить шляпы, по крайней мере как часть повседневного гардероба, и поэтому мы утратили значительную долю правил этикета и ритуалов, связанных с ними, мы лишились того, что называется «шляпной грамотностью» (см.: «Записная книжка Кристофера Хауза», Tablet 2021). И все же шляпы, как выразился Фред Робинсон в своей работе, посвященной истории котелка, являются «ударными слогами в грамматике костюма» (Robinson 1993: ix). До середины XX века шляпы были обязательной верхней одеждой, и они составляют акценты в художественной литературе двух столетий — это сигналы на поверхности общества, выразительные как визуально, так и символически.

Для европейской буржуазии XIX и XX веков, развитие которой шло параллельно развитию художественной литературы, произведе-

ния которой я буду обсуждать, костюм является очевидным признаком иерархии и перемен — ключевых проблем романа. Он выражает индивидуальный вкус в рамках социальных конвенций; выступает мерой благосостояния, амбиций, а также уважения. Но еще он может предавать, обманывать и соблазнять, предоставляя захватывающие мотивы для арсенала романиста. Однако в романе костюм редко описывается полностью: это существующий до начала действия образ, который по допущению автора уже знаком читателю. При этом автор отмечает детали и аксессуары, часто несущие в себе идею легкомыслия: а что может быть более легкомысленным, чем шляпа? Но не следует так легко сбрасывать шляпы со счетов. Как признак персонажа и как заявление о его личности они оказывают немедленное и решающее влияние на читательское восприятие. Также они служат быстрым и относительно дешевым способом подчеркивания, изменения внешности или ее маскировки: шляпа может выражать приверженность определенным идеям, неповиновение или бунт.

Контрасты романов «разума и шляпки»

Класс, деньги и нравы были центральными проблемами в романах Джейн Остин, и внешний облик персонажей дает важные, но неоднозначные ключи к их пониманию. В своих письмах к сестре Остин забавно рассуждает о шляпах и капорах: «Цветы носят повсеместно, — писала она о шляпах в 1799 году, — а фрукты и того чаще... Я видела виноград, вишни, сливы... но я не могу не думать о том, что цветы, растущие на голове, выглядят более естественно, чем фрукты» (Le Faue 2011: 44). В ее романах точные описания костюмов встречаются редко, но это не означает, что ее героини не интересуются одеждой, и все же у нее то, как люди *выглядят* в одежде, имеет меньшее значение, чем то, как они *говорят* о ней, а слишком много говорить об одежде неприлично. В «Гордости и предубеждении» легкомыслие Лидии Беннетт передается ее болтовней о новой шляпке: «Конечно, так себе... Дома я распорю ее и посмотрю, нельзя ли сделать из нее что-нибудь попригляднее». Сестры считают ее легкомысленной, но она демонстративно рада своей покупке: «Чего стоит удовольствие запихнуть еще одну лишнюю коробку!» (Остен 1989: 5).

Однако в качестве знаков нравственного облика шляпы не внушают доверия. Лидию обычно считают самой глупой из сестер Беннетт, особенно в сравнении с Элизабет, героиней, единственное упоминание костюма которой — это грязный подол платья. Но при том, что она



Слева:
Лондонские
головные уборы.
Fashions of London
& Paris, 1801. Июль

Справа:
Пять поясных
портретов Fashions
of London & Paris,
1801. Апрель



часто кажется легкомысленной, Лидия также жизнерадостна и целеустремленна. Она заполучает своего мужчину, пусть даже не самого лучшего; однако дома она, без сомнения, сделает его «попригляднее».

К середине XIX века тонкие психологические портреты персонажей Остин сменились более грубыми контрастами романа «сенсации», чьи мрачные сюжеты соответствуют замечанию Холландер о том, что в массовой художественной литературе «для женщин, всей душой посвятивших себя моде, человеческая преданность была понятием чуждым» (Hollander 1978: 361); и действительно, чаще всего они оказывались злодейками. Мы могли бы указать, например, на контраст, установленный в романе Ивана Тургенева «Вешние воды» (1870) между Джеммой, молодой буржуазной дамой, которая обручается с главным героем романа Саниным, и утонченной, красивой Марией Николаевной Полозовой, успешной помещицей замужем за никчемным мужчиной. «Большая соломенная шляпа Джеммы с коричневыми лентами» противопоставлена «барежевому платью и белой тюлевой шляпке» Марии Николаевны (Тургенев 1981: 425, 488). Простая соломенная шляпа Джеммы придает ей вневременной, цветущий деревенский вид; напротив, французское шелковое платье Марии Николаевны и ее восхитительная шляпка — модные в описываемый в романе период 1840-х годов — говорят о ней как о состоятельной светской даме: контраст, который заставит читателя

насторожиться. И действительно, вскоре, одетая в элегантный костюм для верховой езды и «шляпку мужского фасона на густых заплетенных волосах», Мария Николаевна уговаривает Санина поехать с ней за город в лесную чащу¹. По мере того как ее лошадь ускоряет свой галоп, волосы у Марии Николаевны распускаются, шляпка слетает с головы; она подхватывает ее хлыстом и, «полузверь и полубог», увлекает Санина за собой все глубже в лес, в хижину дровосека — на его (нравственную) погибель. «Изумляется степенный и благовоспитанный край, попираемый ее буйным разгулом», — пишет Тургенев (там же: 508).

Британская современница Тургенева Джордж Элиот критиковала романы-«сенсации», назвав их романами «разума и шляпки» (Eliot 1991: 40). Она не имела в виду, что модные шляпы сигнализируют о небольшом уме и еще меньшей нравственности; напротив, она прокликает романы именно за такого рода редукционизм. Если мы приглядимся к шляпкам героинь Тургенева, увидим, что он, по-видимому,

Модные иллюстрации, фрагмент. 1846–1847. Источник: metmuseum.org



создает между двумя женщинами стереотипный контраст. Его повествование, однако, избегает такого упрощения. Будучи практичной (как и ее шляпа), Джемма быстро оправляется от измены Санина, переезжает в Америку и выходит замуж за преуспевающего бизнесмена. Через несколько лет после того как она бросила Санина (который тоже вскоре приходит в себя), Мария Николаевна умирает: мы не знаем как, но наказание не подразумевается. «Полузверь и полубог», она, однако, доминирует в романе, и в памяти остается именно ее образ. Изысканно женственные, а также агрессивно мужские, ее шляпы — это не мимолетные детали; они являются маркерами умной, страстной, но обозленной женщины.

Роман Элиот «Мидлмарч» (1871) открывается рассказом о пуритански «скромном платье» Доротеи Брук. Она сравнивается с Розамондой Винси, «девицей, соблазнившейся красивыми товарами» (Eliot 2000: 5). Здесь мы, кажется, оказываемся в романе «разума и шляпки», но контраст между серьезной, строгой Доротеей и шопоголичкой, жертвой моды Розамондой не так прост. Доротея и Розамонда так же, как и тургеневская Мария Николаевна, подвержены влиянию и терпят разочарования из-за стереотипного для той эпохи отношения к женщинам.

Медовый месяц Доротеи в Риме с ее пожилым и властным мужем Кейсобоном проходит несладко, и в Ватикане за ней наблюдает Ладислав, племянник ее мужа. Его поражает красота ее фигуры в сером на фоне белого мрамора, когда ее рука «сдвинула назад белый касторовый капор, который обрамлял ее лицо и просто уложенные темно-каштановые волосы, точно нимб» (Ibid.: 121). Это зимний капор из дорогого бобрового фетра: Джордж Сала, лондонский журналист XIX века, был потрясен тем, что его коричневая касторовая шляпа стоила пятнадцать гиней (добавьте два нуля, чтобы вычислить сегодняшнюю стоимость в фунтах стерлингов). Действие романа Элиот происходит в 1830-х годах, и, как и у Тургенева, это роман «с исторической дистанцией», а не просто исторический роман, поскольку Элиот хочет связать его с современными проблемами, особенно с вопросами образования и прав женщин. Капор Доротеи помещает ее в тот период, но не настолько подробно, чтобы потерять ее из виду в глубинах истории; как и соломенная шляпка Джеммы, она кажется вневременной. Элиот уподобляет ее святой Терезе, и эффект нимба, производимый шляпой, усиливает идеалистические, религиозные коннотации ее образа. Но кроме того, ее шляпа еще и дорогая и модная, и пусть Доротея одевается строго, это обстоятельство скорее подчеркивает, чем скрывает ее привлекательность.

У Розамонды Винси, второго главного женского персонажа, тоже есть черты Мадонны. Впервые мы видим ее замороженными глазами ее будущего мужа Лидгейта: она, словно ангел, одета в небесно-голубое платье, с короной из золотых кос. Взгляд ее тети Булстрод сосредоточен на деталях. Согласно «Психологии одежды» Флюгеля, в истории костюма эротический фокус смещается по телу: например, грудь была интересна в 1690-х годах; ноги в 1920-х годах, а в 1830-х годах, безусловно, были интересны головы и плечи. Миссис Булстрод навещает недавно обручившуюся племянницу Розамонду и отмечает, что у нее дорогая шляпка: «отделка шляпки Розамонды была так *прелестна*, что миссис Булстрод не могла не прикинуть, как эта шляпка пошла бы Кэт». «Милая моя Розамонда, — говорит миссис Булстрод, — тебе не следует мечтать о том, чтобы жить в роскоши». Ее племянница молча клянется себе «жить так, как хотелось ей» (Ibid.: 186) и продолжает это делать; в конце концов, она была воспитана, чтобы быть украшением. За это ее не ждет наказание, как мы могли бы ожидать; это Лидгейт разорен, как из-за его собственного предположения о том, что ему причитается по моде, так и из-за жены. Опрямительная покупка модных вещей сама по себе не является проблемой; это симптом не критического принятия парой стереотипов о женственности.



Мэдокс Браун.
Портрет Эммы
Хилл. 1853.
Источник:
wikipedia.org

Когда смерть Кейсобона милосердно освобождает Доротею от тяготившего ее брака, сестра Селия критикует ее траурное платье как преувеличенно мрачное: она знает, что Доротея на самом деле испытывает облегчение. Ее вдовий чепец слишком мрачен в эпоху, когда головные уборы для всех остальных случаев пышно украшались. Этот немодный, уродливый головной убор так раздражает Селию, что она снимает его, высвобождая волосы сестры. Затем Доротея резко спорит с посетителем, после чего Селия замечает, что «как только я сняла с тебя чепец, ты стала такой, как прежде, и не только по наружности», с облегчением отмечая высвобожденный наряду с волосами интеллект Доротеи (Ibid.: 340).

Мы узнаем, что все будет хорошо, когда Доротея решает, что пришло время снять траурное платье и купить новую шляпку. В конце концов она — возможно, к разочарованию читателя — выходит замуж за Ладислава, следуя обычаю как в поведении, так и в головном уборе. Определяющие поступки Доротеи, объясняет Элиот, не были «идеально прекрасными»; они были скорее смешанным результатом наивных, идеалистических импульсов, борющихся с несовершенными социальными условиями. В отличие от тургеневской Марии Николаевны, которая в своей мужской шляпе бросает вызов условностям, сея на своем пути раздор, Доротея, как мы предполагаем, будет (в разумных пределах) счастлива.

Преуспевающие мужчины в шляпах

До сих пор шляпы свидетельствовали о легкомыслии, бунтарстве и о своеобразном хорошем вкусе. Также они передавали эмоции: бурную страсть, решимость и чувство вины. Но, как отмечает Майкл Картер в эссе о головных уборах XIX века, «на самом деле существует две истории шляп — одна для мужчин, другая для женщин. Исторические пути, которыми они прошли в итоге, были весьма различны» (Carter 1997: 13). Во времена Французской революции мужские фасоны шляп шли иным путем, чем женские: чтобы спасти шею, нужно было отказаться от украшений — ни перьев, ни золотой отделки, ни расшитых шелков. Мужской головной убор рабочего класса прошлого века поднялся по социальной лестнице и принял упрощенные, обобщенные формы цилиндра и котелка. То, что осталось от шляпы, очищенной от декора, стало предметом гардероба, в котором возобладали социальные условности, а не мода. Головной убор стал ключевым маркером классовых различий, и его значение часто зависело от того, где и как его носили.

Люсьен, герой романа Оноре де Бальзака «Утраченные иллюзии» (1843), претендует на высокое положение в обществе и считает, что для достижения этой цели самое главное — костюм по последней моде: «для человека, желающего блеснуть тем, чего у него нет... нередко в этом кроется лучший способ когда-нибудь обладать всем» (Бальзак 1973: 160). Однако погоня за модой оканчивается для Люсьена плохо. Беспокойство о внешности, ранге и личности также сопровождает продвижение по социальной лестнице героев Чарльза Диккенса, особенно Пипа в «Больших ожиданиях» (1862). Бальзак — современник Диккенса — отмечал, что по мере того, как в течение XIX века стирались социальные различия, нюансы одежды становились все более «говорящими». Эти нюансы обычно были результатом ошибок, недостаточного ухода или нехватки вкуса. Промахи в этикете ношения шляп, не подходящая к случаю шляпа, например человек снимает шляпу, когда она должна быть надета, и наоборот, или потерянная или слишком новая шляпа, шляпа не на том месте — все это может погубить молодого человека в меняющейся обстановке нового капиталистического общества потребления.

Несмотря на репутацию Диккенса как основоположника *критического* реализма, одежда в его художественной литературе используется в основном как причуда, чтобы охарактеризовать персонажа или заставить нас смеяться — например, как «живая» шляпа Джо Гарджери в «Больших надеждах». Благодаря тайному благодетелю Пип получает образование в Лондоне и улучшает свое социальное положение; он забывает о родной деревне и своей сестре и ее муже, кузнеце Джо. Джо приезжает навестить Пипа, встречающего его словами: «Я рад тебя видеть, Джо. Давай сюда свою шляпу». Но Джо, подобранный ее с пола обеими руками осторожно, как гнездо с яйцами, и слышать не хотел о том, чтобы с нею расстаться». Он ищет, куда бы ее пристроить. Все больше раздражаясь, Пип наблюдает за приключениями шляпы, падавшей со всех поверхностей, куда бы ни пристраивал ее Джо: «он то кидался к ней и ловко подхватывал ее у самого пола: то ловил на полути, подбрасывал вверх и так, поддавая ее ладонью, долго бегал по комнате и тыкался в стены». Но Диккенс резко обрывает наш смех. Джо берет свою шляпу и говорит: «В Лондоне нам с тобой вместе нечего делать, не то что дома... Я в этом наряде не могу быть сам собой. И тебе я больше придуся по душе, если ты будешь вспоминать меня таким — в кузнице, с молотом». Пристыженный мучительным отступлением Джо из этой унижительной ситуации, Пип понимает, что «нелепый наряд» никоим образом не мог скомпрометировать «спокойное достоинство» Джо (Диккенс 1960: 235, 238, 240). Фасон

шляпы не уточняется; ее склонность к падению наводит на мысль об особенно высоком цилиндре 1840-х годов. В любом случае шляпа совершенно не подходит Джо. В отрезвляющем кульбите эта ставшая почти клоунской шляпа переносит свою «неправильность» на Пипа, обличая его снобизм, которому мы (улыбающийся читатель) также являемся соучастником. Вопросы моды, этикета, класса и морали находят воплощение в шляпе, которая так и не получает описания. Ее внешний вид возникает в индивидуальном воображении читателя, и тем сильнее оказывается ее эффект.

В XIX веке преобладали два фасона мужских шляп: цилиндр и котелок. Однако большую часть века требования этикета и моды предписывали джентльменам носить цилиндр. Пусть все цилиндры похожи друг на друга, но лондонский шляпник 1900-х годов Фредерик Уиллис считал: «Для каждого случая и сезона была своя шляпа... молодой франт готов скорее провести ночь в полицейском участке, чем выйти на улицу в цилиндре прошлого сезона» (Willis 1960: 137). Даже в 1920-х годах молодой франт из романа П.Г. Вудхауза убежден: «в том, что касается до девушек, ничто так не достигает цели, как хорошо подобранный цилиндр» (цит. по: McDowell 1995: 318). Шляпа, несущая такую объемную смысловую нагрузку, являющаяся столь значимым признаком социального и экономического статуса, может — именно по этой причине — из-за малейшей ошибки быстро

Иллюстрация мод.
Le Progres,
1875–1889.
Источник:
metmuseum.org



стать предметом насмешки, как почувствовал на себе деревенский кузнец Джо Гарджери.

Если на мгновение вновь обратиться к России, станет ясно, что, например, когда Анна Каренина в романе Толстого видит своего мужа на улице и отмечает «хрящи ушей, подпиравшие поля круглой шляпы» (Толстой 1970: 92), в ее взгляде есть только насмешка. И в романе Тургенева мы сразу же понимаем, что первый поклонник Джеммы, господин Клюббер, потерпит неудачу, когда мы встречаем его с «до зеркальности вылощенной шляпой» в руках (Тургенев 1981: 415). Фредерик Уиллис вспоминает, как в 1920-х годах сказал одному клиенту, что он может «выбрать элегантную шляпу». «Боже милостивый! — восклицает в ответ мужчина. — Мне не нужна шляпа, которая *выглядит* элегантно» (Willis 1960: 144). Столетие спустя лондонский шляпных дел мастер Стивен Джонс советует: «мужская шляпа не должна сиять новизной... делайте с ней, что хотите, хоть в собачью будку засуньте» (Jones 2014).

Шляпы, класс и политика

Мужские шляпы — цилиндры, котелки или трилби — пусть и простой формы и лишенные декора, говорят о власти и несут большую смысловую нагрузку. В отличие от шляпного этикета для дам, требующего покрытой головы и регламентирующего фасон головного убора, мужской этикет сосредоточен на поведении шляпы: случаях, когда шляпу следует снимать, на ее состоянии и том, как с ней обращаться и как ее носить. Есть правильные способы носить шляпу, но есть и неправильные способы, которые могут сигнализировать о невежестве, наглости или бунте: «Угол наклона, — говорил Фрэнк Синатра, — это жизненная позиция».

Князя Казамассима смущает поведение шляпы в романе Генри Джеймса «Княгиня Казамассима» (1886), самом реалистичном романе писателя. Очевидна важность головных уборов как маркеров социального прогресса в описываемую эпоху: «на улице, в кафе, борделе и на ипподроме», — пишет Майкл Картер, — они парят над толпами, «вездесущие свидетели рождения европейской модерности» (Carter 1997: 111). Чья шляпа в романе Джеймса имеет «жизненную позицию»? Чья знаменует собой современность?

Князь интересуется, являются ли молодые люди, которые входят и выходят из дома его отдельно проживающей жены, ее любовниками или наемными рабочими. Получив ответ, что недавно зашедший

молодой человек, Гиацинт Робинсон, — переплетчик книг, князь возражает: «Почему тогда она принимает его в своей гостиной и его объявляют, словно посла, а в руке у него шляпа ничуть не хуже моей?» (James 1976: 286). Снять шляпу — признак социального положения, требования к джентльмену «открыть» себя в знак уважения. Князя озадачило, что ремесленник был приглашен в гостиную и что, по видимому, знакомый со сложными требованиями этикета, Гиацинт снял шляпу и ожидает прихода хозяйки дома со шляпой в руках, прежде чем куда-нибудь ее положить. Князь, порядочный, хотя и несколько ограниченный человек, задается вопросом, имеет ли этот представитель рабочего класса виды на его статус, его столовое серебро или его жену.

Гиацинт, плод любви английского лорда и французской модистки, был замечен в компании Миллисент Хэннинг, подруги его детства, прошедшего в лондонских трущобах. Став амбициозной продавщицей универмага, сведущей в моде, Миллисент одобряет то, как «маленькая мягкая круглая шляпа» Гиацинта обрамляет его вьющиеся у лица волосы, и объявляет его «вполне французом». Эта круглая шляпа, предшественница европейской шляпы хомбург — фасон, который привез из Германии в Великобританию принц Уэльский, — ознаменовала движение к бесклассовости в мужской одежде. Шляпа могла быть плебейской, княжеской или французской, в зависимости от того, как ее носили и кто на нее смотрел. Снять головной убор при входе в дом — это в том числе значит проявить уважение перед высоким социальным положением хозяев и продемонстрировать высокий статус джентльмена, входящего в дом. Инстинктивный жест Гиацинта только запутывает князя. Шляпы Миллисент — «чудесные композиции из цветов и лент» (Ibid.: 75, 62) — напротив, недвусмысленны. Если мужские головные уборы к 1880 году утратили свою декоративную функцию, то обилие украшений, нагроможденных на женские головы, достигло небывалых масштабов. Шляпы Миллисент — это знаки нового уровня заработка, женской власти, гордо экстравагантные и вовсе не легкомысленные.

Так, шляпы могут быть важными политическими, а также социальными маркерами. Княгиня Казамассима, «социалистка с бокалом шампанского», влюбляет в себя Гиацинта (чтобы досадить своему мужу), и через нее он оказывается вовлеченным в политический заговор с целью убийства. Однако он не может принять насилие как способ примирения внутреннего конфликта своей двойственной идентичности. Приспешник княгини, зловещий капитан Шолто, появляется перед Гиацинтом в ключевые моменты его судьбы, всегда

по-разному, но всегда прекрасно одетый. Гиацинт озадачен шляпой Шолто, более ранней версией жесткого войлочного котелка, знаком бригадира, обретающего власть члена рабочего класса. Шолто не притворяется рабочим или бригадиром; он одинаково непринужден в образе помещика в шляпе для верховой езды и в образе городского франта в котелке или цилиндре. Ни одно из этих обличий не является «настоящим» для Шолто — может и не быть никакого настоящего Шолто, — но они представляют собой возможные новые идентичности для Гиацинта.

Джеймс не мог знать, насколько пророческим было его внимание к шляпе или котелку, будущему символу лондонских бизнесменов, класса, сформированного оппортунистическими аристократами, такими как Шолто, в союзе с городскими разночинцами. Однако Гиацинт игнорирует эти возможности, мы больше ничего не узнаем о его шляпах, и власть котелка принадлежит Шолто, безжалостному чудовищу. (Здесь мы могли бы вспомнить Германию 1930-х годов, когда котелку суждено было стать символом экономической власти, которая приняла мрачный оборот, неоднократно появляясь в жестокой антисемитской пропаганде как символ дельца-еврея.)

Окончательно отвергнутый княгиней, но неспособный порвать с заговорщиками, Гиацинт обращается за помощью к Миллисент. Он находит ее в магазине, стоящую спиной к нему, одетую «по последней моде» (Ibid.: 423). Она с капитаном Шолто, который смотрит прямо сквозь Гиацинта. Будущее остается за этими двумя: в их мире нет ни роли, ни утешения, ни шляпы для Гиацинта, и он пускает себе пулю в висок.

Шляпы вольнодумцев

Шляпы, как недавно продемонстрировал президент Трамп своей красной бейсболкой, могут заявлять о политической принадлежности. Если круглые или высокие твердые шляпы представляли собой социальный и политический конформизм XIX века, то что было шляпой — символом инакомыслия? Джеймс мало говорит о сообщниках Гиацинта и ничего об их головных уборах. Однако мы могли бы догадаться, что они носили широкополые шляпы с опущенными полями, надвинутые на один глаз, скрывающие их лица, традиционные головные уборы заговорщиков, мятежников и других подозрительных типов. Репутация такой шляпы уже была не очень чиста в 1745 году: в «Клариссе» Сэмюэля Ричардсона коварный соблазнитель Ловелас во время маскарада срывает с себя «широкополюю мягкую шляпу

и предстает, как дьявол, в своем истинном обличье», ужасая Кларису (Richardson 1980: 772). Благодаря широким полям и податливой форме этот фасон стал узнаваемым средством маскировки как на театральной сцене, так и в художественной литературе. В XIX веке он приобрел политическое измерение и получил имя «шляпа Кошута» в честь венгерского революционера. Когда в такой шляпе появился Гарибальди, за ней окончательно закрепилась репутация головного убора опасных идеалистов. Барышни из англо-ирландской семьи в романе «Кисейная драма» (1886) ирландского писателя Джорджа Мура по пути в Дублинский замок взволнованно разглядывают уличную толпу из окна своего экипажа: «Какими злыми выглядят те мужчины в больших шляпах. Уверена, они бы точно ограбили бы нас, если б посмели» (Moore 1936: 17). Мягкая широкополая шляпа и правда была очень распространена среди фениев — активистов ирландского республиканского движения, и тревоги ирландских англичан были очень скоро оправданы.

Подрывные, бунтарские коннотации шляпы с опущенными широкими полями привлекали других «маргиналов» в авангарде европейского общества: художников, поэтов, музыкантов и разного рода представителей богемы. В романе Толстого «Анна Каренина» Анна и ее любовник Вронский сбегают в Италию, надеясь освободиться от социальных условностей и обрести счастье. Однако вскоре все начинает идти не так, и Вронский, все более скучающий и беспокойный, начинает интересоваться итальянским искусством, отращивает волосы и занимается живописью. К несчастью, у него нет таланта; но, так же как новый модный лыжный костюм заставляет поверить, что умешь кататься на лыжах, Вронский, надев «шляпу и плед через плечо... средневековски», надеется, что «художественный» наряд каким-то образом сделает из него художника (Толстой 1970: 393). Его шляпа как знак изменившейся идентичности не настоящая — подсказывает нам насмешливый тон Толстого. Это не маскировка и не проявление вольнодумства; на самом деле, он хочет вернуться домой. Пара возвращается в Москву, и в то время как Вронский — в правильной шляпе — возобновляет свою светскую жизнь, Анну все избегают, и отношения распадаются.

Шляпа Вронского лишь временно вводит читателя в заблуждение, она не опасна, но широкополая шляпа архитектора Филиппа Босини в начале трилогии Джона Голсуорси «Сага о Форсайтах» предвещает реальную опасность. Когда Босини обручается с Джун Форсайт, он наносит визит вежливости тетушкам Джун «в мягкой серой шляпе, — говорит одна из тетушек, — к тому же далеко не

новой и какой-то бесформенной и пыльной. „Так странно, милочка, такая экстравагантность!“ Тетя Эстер хотела согнать шляпу со стула, приняв ее за бродячую кошку». Состоятельная буржуазная семья Форсайтов, проделавшая классический для Англии XIX века переход от провинциального сельского хозяйства к городской торговле, особенно обеспокоена приличиями. Тетушки, силясь найти «ту выразительную деталь, мелочь, в которой коренился смысл всего происходящего», — поясняет Голсуорси, ухватились за шляпу, чтобы определить, каков Босини. Каждый из членов семьи задавал себе вопрос: «„Ну, а вот, например, я — пошел бы я с таким визитом да в такой шляпе?“ И каждый отвечал: „Нет“». Джун объясняет его поступок безразличием к вопросам гардероба. Ответ был воспринят с возмущением: «Безразлично, что носить? Нет, нет... Он был архитектор... но кто-то из них знал двух архитекторов, которые никогда бы не явились с официальным визитом в такой шляпе в самый разгар лондонского сезона. Подозрительно, да, очень подозрительно!» (Galsworthy 2001: 15).

Нам, конечно, такая взвинченная реакция на безобидную шляпу кажется комичной. Однако шляпа Босини нарушает правила во многих отношениях: это официальный визит по важному случаю, к пожилым дамам, в городе, в разгар светского сезона. Надеть ее — значит совершить не менее четырех *faux pas*. Оглядываясь назад, можно сказать, что шляпа и в самом деле оказалась предупреждением. Босини влюбляется в Ирэн, состоящую в несчастливом браке с Сомсом, самым чопорным членом семьи Форсайтов; Джун разрывает помолвку; Ирэн разводится с Сомсом, но затем Босини погибает в автокатастрофе. Вряд ли в этом виновата шляпа, но, как первое нарушение на пути восхождения по социальной лестнице до уровня Форсайтов, шляпа с опущенными полями была действительно опасна — как и предупреждали тетушки.

Около 1912 года, ближе к финалу трилогии, холодный и консервативный Сомс становится более чувствительным. Цилиндр к тому времени уступил место котелку, и поэтому постепенно утрачивал способность внушать уважение. Когда Сомс посетил редакцию газеты, чтобы встретиться с редактором, «клерк бросил взгляд на цилиндр Сомса, а затем провел посетителя по коридору в маленькую комнату», где ему предстояло очень долгое ожидание. К концу трилогии Сомс сидит в парке: «тень платанов падала на его простую фетровую шляпу. Сомс дал отставку цилиндру — в наши дни не стоит афишировать свое богатство» (Galsworthy 2001: 410, 661). Цилиндр был бы почти вызывающим.

Шляпные неудачи

Генри Джеймс был в некотором роде знатоком шляп, и, как ни грустно это рассказывать, Эдит Уортон, не сумев привлечь его внимание розовым платьем от Жака Дусе при их первой встрече в 1880-х годах, позже вновь попытала счастья «в новой шляпе, *красивой новой шляпе!* Но он не заметил ни шляпы, ни ее владелицы» (Wharton 1987: 172). Можно предположить, что она снова попыталась привлечь внимание Джеймса в 1905 году на первой странице своего романа «В доме веселья» в сцене, когда Лоренс Селден видит Лили Барт перед Центральным вокзалом Нью-Йорка. «Яркая прическа ее оживляла унылые краски толпы, здесь Лили была даже более заметна, чем в бальном зале. Под темной шляпкой с вуалью лицо обрело прежнюю девичью свежесть и чистый румянец, который уже начинал блекнуть после одиннадцати лет неутомимых танцев допоздна». Пока они вместе гуляют, он разглядывает ее чуть более пристально: красит ли она волосы? «Он смущенно чувствовал, что ее сотворение обошлось мирозданию недешево: должно быть, великое множество неказистых и уродливых людей были неким таинственным образом принесены в жертву ради ее появления» (Wharton 1993: 3).

Как и в случае с Джейн Остин, разговор о шляпе — или в данном случае мысль о шляпе — говорит о наблюдателе столько же, сколько и о наблюдаемом. Первое впечатление Селдена — блеск ее головного убора; приблизившись, он затем смиряет свое восхищение, отмечая, что ее вуаль удачно скрывает признаки старения и нездорового режима дня; оказавшись еще ближе, он задается вопросом о средствах и стоимости ее красоты. «Последняя страница моих романов, — предупреждает читателя Уортон, — всегда скрывается в самой первой» (Wharton 1987: 208), и хотя Селден кажется умным, любящим другом, человеком, которого Лили действительно любит, мы должны помнить намеки этой первой страницы.

На вечеринке в загородном доме Лили упускает шанс заполучить богатого мужа. Ей двадцать девять лет, у нее нет семьи, а банковский счет пустеет. На дворе Прекрасная эпоха, место действия — капиталистический Нью-Йорк. Она нуждается в этом миллионере, каким бы скучным он ни был, но она прерывает свидание с ним и отправляется в парк, чтобы найти Селдена, который совсем не богат. Их разговор становится откровенным, и она спрашивает, не хочет ли он жениться на ней. «Нет, не хочу, но, возможно, должен, если вы хотите этого», — ответ, позволяющий избежать каких-либо обязательств с его стороны. «В поношенной одежде я буду выглядеть ужасно, но я сама

творения расположатся на полочках, как птички на веточках, готовые вспорхнуть». Реальность оказывается мастерской «скучных и бесцветных девушек» и ее собственного «неумения пришивать блески к заготовкам шляпок» (там же: 385, 387).

Мы впервые увидели Лили в шляпе, и ее изящество выделяло хозяйку из толпы. В последний раз мы видим ее в потогонной мастерской со шляпой в руке, а не надетой на голову, и к тому же некрасивой — шляпой-заготовкой, ожидающей жизни, которую Лили не может ей дать. Ей, подобно Гиацинту, не удалось создать успешную идентичность в новом капиталистическом мире, точно так же как ей не удалось создать этот эфемерный атрибут красоты. Попытавшись жить независимо, Лили терпит крах, и она отвержена, побеждена, поглощена шляпой.

Заключение

Шляпы, которые Лили носила и пыталась изготовить, к 1912 году стали чрезмерно широкополыми, а их украшения — слишком обильными. В 1914 году, в военное время, носить такие роскошные шляпы стало неуместно, даже неприлично. Шляпы съезжились, сбросили перья и стали напоминать военные каски. Фасоны 1920-х годов, появившиеся после Первой мировой войны, были поразительно простыми, часто напоминая мужские, и исполнялись в смелых, даже резких контрастных расцветках. Для девушки эпохи джаза клош олицетворял молодость, свободу и отказ от обременительных шляпных излишеств предыдущих десятилетий. В конце «Саги о Форсайтах» Флер Форсайт обсуждает шляпы со своей матерью: «Самая элегантная кокетка Парижа, по слухам, ратует за большие поля, но против нее орудуют темные силы»; автомобильная езда и модистки — «tout pour la cloche» (фр. «полностью за клош») (Galsworthy 2001: 685). Анна в романе Франсуа Мориака «Тереза Дескейру» (1927) носит «фетровую шляпку без ленты и без банта», но, как отмечает ее мать, «она стоит дороже, чем прежние наши шляпы с перьями и эгретками» (Mauriac 1989: 131). Мориак понимал, что такие детали значили очень много. Фасоны 1920-х годов порывали с прошлым: шляпка Анны маркирует культурный сдвиг.

Д.Г. Лоуренс тоже знал, что шляпы имеют значение. Его описание образованных эмансипированных сестер Урсулы и Гудрун Брэнгуэн в романе «Влюбленные женщины» (1925) показывает радикальную перемену во взглядах на жизнь, отразившуюся в их внешнем виде. Когда сестры идут по провинциальному городку на севере Англии, Гудрун в «большой велюровой шляпе цвета травы» выглядит так

непривычно, что простой люд дразнит ее. Шляпа на аристократичной Гермione, напротив, отсылает к шляпам-колесам рубежа веков: «огромная плоская шляпа из бледно-желтого бархата, украшенная настоящими страусиными перьями серого цвета». Эта шляпа, скорее всего, сделана на заказ, но к 1920-м годам вовсе необязательно было искать индивидуально работающую модистку; элитные магазины либо привозили шляпы из Парижа, либо рекламировали шляпы собственного производства как работы модисток. В таком магазине вполне могли продаваться авангардная зеленая шляпа Гудрун и розовая Урсулы — «без всякой отделки» (Лоуренс 2011: 17, 198).

Как показывают многие фотографии, для тех, кто не слишком походил на хрупкую сильфиду, и после определенного возраста этот фасон был приговором. Менее эффектной, но от этого более распространенной, чем клош, и просуществовавшей до 1940-х годов, была «пиратская» шляпа с мягкими широкими полями. Ее носили такие знаменитости, как, например, Грета Гарбо, и Айрис Шторм, героиня романа «Зеленая шляпа», с упоминания которого я начала эту статью.

Авторы романов нуждаются в шляпах. Они точнее, чем любой другой предмет литературного гардероба, позволяют нам, как выразился Генри Джеймс, «угадывать невидимое в видимом». Мы утратили «шляпную грамотность» и, возможно, забыли, что головной убор — это первый и самый заметный предмет туалета; надев его, мы выражаем желание уйти, снимая, указываем на намерение остаться; это знак уважения или подсказка о том, кто мы такие. В описанных мной эпизодах шляпы отмечали появление важных героев и уход со сцены, резкие повороты сюжета — даже смерть. Шляпа Джо — не просто главный персонаж в запоминающейся сцене, она знаменует собой радикальную перемену в самоощущении Пипа. Хотя шляпка Миллисент Хэннинг, вероятно, была слишком модной и не такой изысканной, как у Доротеи, она кипит энергией — она современная, оставшаяся в живых. Но в том же романе маленькая мягкая шляпа Гиацинта исчезает. Лили Барт роковым образом не удастся сохранить свой социальный, модный статус, и шляпа в ее руке становится безжизненным скелетом, символом отмирающих ценностей, которыми живет героиня и которые ее разрушают. Эпатажные новые шляпы 1920-х годов, возможно, являются последней великой сменой стиля в шляпах, и писатели подметили их драматический потенциал. Гудрун Брэнгуэн воспринимает насмешки горожан над ее невиданной шляпой как комплимент, дань уважения ее пренебрежению условностями. Как и в случае синьора Арнольфини, ее шляпа — это ее альтер эго, независимо от того, к лицу она ей или нет.

В романах, о которых шла речь в этой статье, шляпы иногда словно бы живут собственной жизнью; как и шляпа Джо Гарджери, они являются участниками сюжета. Шляпы, которыми начинается и заканчивается история Лили Барт, служат зловещими предзнаменованиями; зеленая шляпа Айрис Шторм тоже рождает тревогу. В заключение я хочу взглянуть на роман современного автора Антуана Лорена «Шляпа Миттерана», в котором шляпа оживает. Забытая президентом Франсуа Миттераном в парижском пивном ресторане, шляпа проникает в жизни четырех разных людей, меняя их, но не всегда к лучшему (Laughlin 2013). Шляпа, способная на такое, не обязательно должна быть особенной — это простая федора, которую Миттеран носил всегда; однако шляпы, как утверждает Стивен Джонс, придают своему обладателю обаяние, которое не в силах создать никакой другой элемент гардероба. Он тоже верит в их самостоятельную жизнь: «Моя мастерская — весьма необычное место, где шляпы пестуются, выпускаются в жизнь, соломку подвергают самым невероятным испытаниям, чтобы она приняла совершенно не свойственную ей форму. Наконец, шляпам позволено развиваться по-своему и, так сказать, создавать себя самим» (Jones 2009: 51). В романе Лорена природа удивительной шляпы никак не объясняется, но она становится центральным персонажем — героем или злодеем? Костюм и художественную литературу связывают сложные отношения, и, чтобы разобраться в них, нужны терпение, знание истории и критическое мышление. Если в грамматике костюма головной убор — это ударный слог, то в структуре романа он является восклицательным знаком, и, цитируя поучения Бальзака из трактата «Об элегантной жизни», шляпа, как и литература, — это «высокая идея гармонии и порядка, призванная одухотворять вещный мир» (Balzac 1998: 19).

Перевод с английского Софьи Абашевой

Литература

- Бальзак 1973* — Бальзак О. де. Утраченные иллюзии / Пер. с фр. Н. Яковлевой. М.: Художественная литература, 1973.
- Голсуорси 1983* — Голсуорси Д. Сдается внаем / Пер. М. Богославской-Бобровой // Собр. соч. в 8 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1983.
- Диккенс 1960* — Диккенс Ч. Большие надежды / Пер. с англ. М. Лорие // Собр. соч. в 30 т. Т. 23. М., 1960.
- Лоуренс 2011* — Лоуренс Д.Г. Влюбленные женщины / Пер. с англ. В. Бернацкой. М.: Эксмо, 2011.

Остен 1989 — Остен Дж. Гордость и предубеждение / Пер. с англ. И. Маршака // Собр. соч. в 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1989.

Толстой 1970 — Толстой Л. Анна Каренина / Изд. подгот. В.А. Жданов и Э.Е. Зайденшнур; АН СССР. М.: Наука, 1970.

Тургенев 1981 — Тургенев И. Вешние воды // Дым; Новь; Вешние воды: [Романы]; Стихотворения в прозе. М.: Художественная литература, 1981.

Уортон 2015 — Уортон Э. В доме веселья / Пер. с англ. Е. Калявиной. СПб.: Азбука, 2015.

Холландер 2015 — Холландер Э. Взгляд сквозь одежду / Пер. с англ. В. Михайлина. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

Хьюз 2019 — Хьюз К. Шляпы / Пер. с англ. С. Абашевой. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Элиот 1988 — Элиот Дж. Мидмарч / Пер. И. Гурова, Е. Короткова. М.: Правда, 1988.

Arlen 2008 — Arlen M. The Green Hat. London: Capuchin Classics, 2008 [1924].

Balzac 1998 — Balzac H. de. Traité de la vie élégante. Paris: Arléa, 1998 [1830].

Carter 1997 — Carter M. Putting a Face on Things. Sydney: Power Institute of Fine Arts, 1997.

Eliot 2000 — Eliot G. Middlemarch. N.Y.: Norton, 2000 [1871].

Eliot 1991 — Eliot G. Silly Novels by Lady Novelists // Selected Essays, ed. A. Byatt. London: Penguin, 1991.

Galsworthy 2001 — Galsworthy J. The Forsyte Saga. Vol. II. London: Penguin Books, 2001 [1924].

Hollander 1978 — Hollander A. Seeing Through Clothes. Berkley: University of California Press, 1978.

Hughes 2017 — Hughes C. Hats. London; N.Y.: Bloomsbury, 2017.

James 1976 — James H. Princess Casamassima. Fairfield: Augustus Kelley, 1976 [1888].

Jones 2009 — Jones S. Hats: An Anthology. London: V&A Publishing, 2009.

Laurain 2013 — Laurain A. Le Chapeau de Mitterrand. Paris: J'AI LU, 2013.

Lawrence 1995 — Lawrence D.H. Women in Love. London: Penguin, 1995 [1925].

Le Faye 2011 — Le Faye D., ed. Jane Austen's Letters. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Mauriac 1989 — Mauriac F. Thérèse Desqueyroux. Paris: Grasset, 1989 [1927].

- McDowell 1995* — McDowell C. The Literary Companion to Fashion. London: Sinclair Stevenson, 1995.
- Moore 1936* — Moore G. A Drama in Muslin. London: Heinemann, 1936 [1886].
- Richardson 1980* — Richardson S. Clarissa. London: Penguin Classics, 1980 [1745].
- Robinson 1993* — Robinson F. The Man In The Bowler Hat. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993.
- Jones 2014* — Jones St. // The Telegraph. 2014. May 28.
- Tablet 2021* — Christopher Howse's Notebook // The Tablet. London. 2021. March 21.
- Wharton 1987* — Wharton E. A Backward Glance. London: Century, 1987.
- Wharton 1993* — Wharton E. The House of Mirth. London: Penguin Books, 1993 [1905].
- Willis 1960* — Willis F. A Book of London Yesterdays. London: Phoenix House, 1960.

Примечание

1. Английское руководство по этикету 1848 г. предостерегало девушек от ношения костюма для верховой езды и мужских шляп: такие дамы «отчаянно» курят, охотятся и вальсируют.