

Ольга Вайнштейн —

д-р филол. наук (2005), ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований РГГУ, член редколлегии и постоянный автор журнала «Теория моды: одежда, тело, культура». katermur@gmail.com

«Мой одежный комплекс»: модные контексты Вирджинии Вулф

Аннотация

Проблемный фокус статьи — отношение Вирджинии Вулф к моде, эволюция ее стиля и взглядов на моду. Эта тема рассматривается на примере ее дневниковых записей, фотопортретов писательницы и изображений одежды в ее литературном творчестве. Особое внимание уделяется периоду сотрудничества Вирджинии Вулф с журналом *Vogue* в 1925–1926 годах. В статье прослеживается связь между фотопортретом для *Vogue* в 1924 году и рассказом «Новое платье». Предметом детального анализа становится изменение гардероба Вирджинии Вулф и, в частности, появление в нем ансамбля от французской кутюрье Николь Грульт. Делается вывод о сквозном автобиографизме одежных мотивов в творчестве писательницы.

На с. слева:
Д.Ч. Бересфорд.
Вирджиния Вулф.
1902. Wikimedia
Commons

Ключевые слова: Вирджиния Вулф; личный стиль Вирджинии Вулф; изображения одежды в литературном творчестве; журнал *Vogue* в 1925–1926 годах; гардероб Вирджинии Вулф; Николь Грульт

Вулф

В современной культуре

Не мы носим одежду, но она нас носит; мы можем придать ей форму нашей груди и плеч, но она формирует наши сердца, наш мозг и наш язык по-своему.
(*Вулф 2022*)

Последнее время фигура Вирджинии Вулф, ее личность и творчество привлекают особое внимание — можно сказать, что Вирджиния Вулф триумфально вошла в моду. Парадоксальным образом писательница, не слишком популярная в свое время, в первые десятилетия XX века, сейчас стала настоящей героиней современной культуры — эпизоды ее биографии обыгрываются в нескольких фильмах: «Часы» (2002), «Орландо» (1992), «Вита и Вирджиния» (2018), «Каррингтон» (1995), «Жизнь в квадратах» (2015). Ей была посвящена коллекция «Орландо» Кристофера Бейли для Burberry (2016). В 2019 году Рей Кавакубо (Comme des Garçons) сделала костюмы к венской постановке оперы «Орландо» в своем фирменном авангардном стиле. В коллекции Givenchy весна — лето 2020 в качестве темы использован ее роман с Витой Сэквилл-Уэст.

Коллекция Кима Джонса для Fendi Couture весна — лето 2021 была также сделана по мотивам «Орландо». Наконец, в 2024 году в коллекции осень — зима Анны Суи источником вдохновения послужили книжные обложки с «мраморным» узором первых изданий Вирджинии Вулф (Anna Sui 2024).

Если говорить о костюмных выставках — и здесь не приходится жаловаться на скудость материала. Размышления Вирджинии Вулф о моде были использованы как комментарий к выставке «Мода и длительность» Института костюма в Метрополитен-музее (2020–2021), а самой писательнице, по замыслу куратора, была отведена роль «призрачного повествователя».

Вряд ли можно счесть случайностью, что на выставке «Моделируя мужественность: искусство мужского костюма» (Fashioning Masculinities: The Art of Menswear, 2022) в лондонском музее Виктории и Альберта была специальная дополнительная экспозиция «Мода в „Орландо“ Вирджинии Вулф» (Fashion in Virginia Woolf's «Orlando»). Хотя, на первый взгляд, здесь все внимание должно было быть сосредоточено на мужской моде, материал «Орландо» показался кураторам идеально подходящим.

В 2023–2024 годах автор и куратор Чарли Портер организовал выставку «Не везите с собой одежду: Блумсбери и мода» по своей одно-

именной книге (Porter 2023). На выставке были представлены вестиментарные портреты шестерых членов группы Блумсбери во главе с Вирджинией Вулф. Выставка проходила в галерее «Льюис», связанной с именем Чарльстон — исторической резиденцией Дункана Гранта и Ванессы Белл, где всегда подолгу гостили члены группы Блумсбери.

Спонсором выставки выступил дом Christian Dior, в 2023 году организовавший показ мужской коллекции в декорациях, реконструирующих имение Чарльстон. В интервью дизайнер Ким Джонс признался, что обстановка Чарльстона была одним из сильнейших впечатлений его юности. В экспозиции участвовали и современные дизайнеры, создающие свои работы с оглядкой на стиль группы Блумсбери, и отсюда естественно вытекает один из главных вопросов выставки: что заставляет и нынешнюю моду и музеи, и исследователей костюма вновь и вновь обращаться к Вирджинии Вулф и ее друзьям? Почему Вирджиния Вулф и группа Блумсбери столь востребованы сейчас?

Количество научных работ и популярных статей о Вирджинии Вулф увеличивается с каждым годом. Степень исследованности творчества и биографии Вирджинии Вулф настолько высока, что можно сказать, в этом исследовательском поле уже не осталось темных пятен (Bell 1972; Lee 1997; Caughey 2000). Только на русском языке за последние годы вышли дневники Вулф в переводе А. Г. Русланова (Вулф 2022б; Вулф 2023а; Вулф 2023б) и биография Вулф, написанная А. Я. Ливергантом (Ливергант 2018). И, в частности, о восприятии моды у Вирджинии Вулф уже написано немало работ (Коэн 2012; Garrity 1999; Garrity 2000; Корреп 2009; Nicholson 2013; Porter 2023). На фоне этой богатой традиции я выбираю один фокус исследования: тема моды у Вулф как точка постоянной жизненной рефлексии, которая проецировалась и в творчество, и в личный стиль, и в фотопортреты. Моя цель — объяснить истоки эмоционального восприятия моды у Вулф, посмотреть эволюцию ее взглядов на одежду и изменение гардероба.

Тема моды, естественно, играет существенную роль в творчестве Вулф: мы рассмотрим рассказ «Новое платье», мотив одежды в романах «Миссис Дэллоуэй» и «Орландо». Внимание к моде в поэтике Вулф связано с двумя важными для нее аспектами. Во-первых, темпоральность моды прямо корреспондирует с центральным концептом времени и мимолетности в творчестве Вулф. Это ключевая тема для модернизма (достаточно вспомнить для примера творчество Пруста), и в этом смысле мода и модернизм прямо и органично соотносимы (Kalich 2012). Во-вторых, мода для Вулф всегда

ассоциируется с ее излюбленной проблематикой женского опыта и общественного положения женщин, вытекающей из ее феминистских воззрений. Здесь можно зафиксировать интересный парадокс: хотя Вулф интересует прежде всего мир внутренних переживаний героев, который она блестяще передает через технику потока сознания, тем не менее она никогда не пренебрегает знаковыми деталями при описании одежды, что позволяет включить ее в ряд «костюмных» писателей.

В творчестве Вулф, особенно в романе «Орландо» и в некоторых новеллах (например, «Булавки Слейтера не имеют острия»), исследователей и дизайнеров, конечно, привлекает актуальная тема перформативности гендера и андрогинизма (Коэн 2012). Немаловажен и личный стиль одежды писательницы, который менялся с годами, по мере ее вживления в амплуа публичного интеллектуала. Наконец, интересно проследить, как эти трансформации, пусть и непрямо, находили отражение в ее дневниках и в прозе.

Дневниковые записи Вулф о моде

Для начала обратимся к теме моды в дневниках и письмах Вирджинии Вулф. На протяжении всей жизни ее интересовал «вечный и неразрешимый вопрос одежды» (the eternal & insoluble question of clothes). Рефлексия Вулф о моде намного опережала свое время и отличалась поразительно современными ракурсами — ее особенно интересовала связь одежды и эмоций, что удивительно вписывается в нынешний «аффективный поворот» в гуманитарном знании (Руджероне 2018; Сэмпсон 2024).

В ее размышлениях о моде можно наблюдать весь спектр эмоций — от отвращения и отчаяния до восхищения и самолюбования. Поразительная даже по нынешним временам предельная искренность в фиксации как возвышающих, так и унизительных моментов, связанных с ее неудачными попытками следовать моде, завораживает современных читателей, привыкших к трафаретным гламурным откровениям модных блогеров.

Автобиографичность одежной рефлексии Вулф — программное свойство, причем некоторые размышления Вулф о моде поражают сочетанием аналитичности и откровенности. Ее рабочая установка связана как с желанием разобраться в вечном вопросе одежды, так и использовать эту интеллектуальную технику в своих романах. «Моя любовь к одежде вызывает у меня глубочайший интерес — только это

не любовь; а что — я должна разобраться» (Коэн 2012: 223)¹. Выделим и кратко опишем основные понятия, которые Вулф использует в своем анализе.

Ракурсы «одежного сознания»

Прежде всего Вирджинию Вулф интересовало «одежное сознание» (*frock consciousness*) как предмет автобиографических и художественных исследований. Это программная концепция, позволяющая синтезировать метод потока сознания и внимание к вестиментарным аспектам.

«В настоящее время я раздумываю над тем, — читаем в дневнике Вирджинии Вулф весны 1925 года, — что у человека может быть сколько угодно состояний сознания; и мне хотелось бы исследовать сознание человека во время светского выхода (*party consciousness*), одежное сознание (*frock consciousness*) и т. п. Это очень трудные состояния, и я все время к ним возвращаюсь... И все же не могу выразить то, что имею в виду» (Там же). В рассказе «Новое платье» представлена модель «одежного сознания» героини, которая обречена на моральные страдания во время вечеринки из-за неправильного выбора наряда.

Излюбленный ракурс анализа «одежного сознания» для Вулф — *взаимоотношение одежды и социальных ролей* и, в частности, связь одежды и тем для разговора. «Хотя я терпеть не могу наряжаться, я осознаю, что, когда на мне моя лучшая одежда, вместе с ней я надеваю на себя и определенное социальное поведение — в ней я готова говорить о парламенте, и о погоде, и о других пустяках, которые показались бы мне ужасно банальными, будь я в ночной сорочке. В нарядном платье вы выглядите искусственно — готовой погрузиться в игру света и музыки — готовы отиться тому искусенному образу жизни, который навязывает вам бальный зал, — жизни в электрическом освещении, омытой шампанским» (Woolf 1992: 169–170). Это почти «Представление себя другим» в терминах Ирвинга Гофмана (Гофман 2000), то есть проблема персонажа и перформативных практик.

В романе «Орландо» эта мысль о влиянии одежды на поведение будет спроектирована в гендерную плоскость: «Не мы носим одежду, но она нас носит» (Woolf 2016: 132). Поведение Орландо меняется вместе с одеждой, причем костюм определяет диапазон возможных жестов и поступков.

Вместе с тем в личном отношении Вулф к одежде часто звучат весьма драматические ноты. Это связано с тем, что писательница называет

«мой одежный комплекс» (*my clothes complex*) (Woolf 1977–1984: III: 81) и определяет как «вечную неразрешимую проблему, живущую в глубине души беспокойство» (*Ibid.*: IV: 104). Джейн Гаррити, как и многие другие авторы, писавшие о Вулф, усматривает ключ к ее комплексам в «сложных ассоциациях между одеждой, стыдом и восторгом в „Очерке прошлого“... Здесь истоки ее амбивалентного отношения к одежде: хотя она любит одежду, ей не нравится, когда на нее смотрят» (Garrity 2010: 195). Поэтому травматичность одежды для нее может быть связана с ситуацией выхода на люди или с необходимостью покупок или даже всего лишь с взглядом в зеркало, что восходит к ее детским травмам. Приведем несколько наиболее выразительных высказываний из дневников:

«Все, что связано с одеждой: необходимость выглядеть уместно, появиться в комнате, одетой в новое платье, — по-прежнему меня страшит, по меньшей мере смущает, заставляет стесняться, чувствовать себя беспокойно» (Woolf 1985: 68).

«Бедствие, ужас. Иррациональная мука: ощущение несостоительности — как правило, в связи с некоторыми конкретными случаями, к примеру, моя реакция на зеленую краску или покупку нового платья» (Woolf 1977–1984: III: 110).

«Покупка одежды; как же я ненавижу Бонд-стрит и необходимость тратиться на одежду» (*Ibid.*: IV: 102–103).

«Я простилась с надеждой выглядеть хорошо одетой» (*Ibid.*: III: 118).

Переживания, связанные с «одежным комплексом», как видим, носят достаточно острый характер. Их можно описать с помощью термина «аффект» — интенсивная эмоциональная реакция, нередко проявляющаяся на телесном уровне. В отличие от эмоций, «аффект» подразумевает кратковременный выброс энергии и чаще связан именно с негативными чувствами. При этом Вулф сама сравнивает интенсивность своих эмоций по поводу одежды с восприятием критикой ее литературных произведений — и при сравнении одежда оказывается привилегированным предметом переживаний:

«Но приемы уже не повергают меня в смятение, как прежде. Теперь меня не особенно заботит проблема, как уложить волосы и привести в порядок платье. Я смирилась с тем, что мое место среди тех, кто не умеет одеваться. Хотя Грейв [портниха] с ее безумными идеями, и суета вокруг моего голубого платья, и сомнения в том, что оно действительно красиво, вряд ли соответствуют этому утверждению... Почему я спокойна и равнодушна к тому, как люди оценят „День и ночь“, но нервничаю из-за того, каким будет их мнение о моем голубом платье?» (*Ibid.*: I: 284).

Это ощущение неуверенности, *уязвимости*, «одежный комплекс», который заставляет ее испытывать муки сомнения и ощущение неполноценности. Важно отметить, что наибольшей остроты эти дилеммы достигают, когда намечается переход из сферы приватного пространства в публичное, то есть одежное сознание (*frock consciousness*) накладывается на «сознание вечеринки» (*party consciousness*). Именно такая ситуация и служит основной сюжетной коллизией в рассказе «Новое платье».

Добавлю, что позднее подобные фобии стали предметом анализа в психиатрии — можно вспомнить «Историю Лолы Фосс» (1957), написанную основателем экзистенциального психоанализа Людвигом Бинсвангером. Лола Фосс, пациентка Бинсвангера, «резала свою одежду на куски, все время носила одно и то же старое платье, не навидела свое белье и использовала все возможные средства, чтобы воспрепятствовать покупке и ношению новой одежды» (Бинсвангер 2024: 202–288). Бинсвангер делает вывод, что предметы одежды воспринимаются Лолой как угрозы, знаки возможного вторжения фрейдовского Жуткого, персонификация судьбы. И поэтому она окружает покупку и ношение нового платья мерами предосторожности против прорыва Жуткого. «Фобия Лолы еще выражалась в ликвидации реальных предметов одежды (раздача, продажа, разрезание на куски) и в избегании людей, которые затем носили их. В ее бреде преследования одежда, так сказать, цепляется к „Другим“ или, точнее, Жуткое распространяется от угрожающих предметов одежды и тех, кто их носит, на всех людей» (Там же).

У Вирджинии Вулф фобия одежды, разумеется, не проявлялась в такой экстремальной форме, но порой ее «одежный комплекс» перерастал в чувство настоящего *вестиментарного унижения*, что отражалось как через эмоции героев в ее художественном творчестве, так и в дневниковых записях: «Мой разум в смятении. Это проблема одежды. Это то, из-за чего я чувствую себя униженной... Идти по Риджент-стрит, по Бонд-стрит и понимать, что одета совсем не так хорошо, как другие люди» (Woolf 1977–1984: III: 75).

Может возникнуть вопрос, в чем основа такой пронзительной откровенности? Ведь тщательная фиксация своих одежных эмоций подразумевает особое ценностное отношение к ним, способность не просто почувствовать, но и умение опознать, выделить, «поймать» и описать.

В своих воспоминаниях «Очерки прошлого» она описывает так называемые *исключительные моменты* (exceptional moments): «Это моменты инсайта, сильного эмоционального впечатления, это шок,



Слева направо:
Ноэль Оливье,
Мейтленд
Рэдфорд,
Вирджиния Вулф,
Руперт Брук. 1911.
Wikimedia
Commons

за которым следует желание объяснить это. Эта способность испытывать шок (*shock receiving capacity*) — и последующее желание написать об этом — это то, что делает меня писателем. Каждое сильное впечатление — знак реальности, которая стоит за внешними чувствами. И я придаю этим впечатлениям целостность, облекая их в слова» (Woolf 1985: 70–71).

В этом признании — не только философское обоснование отношения Вирджинии Вулф к эмоциям, но и ключ к ее художественному творчеству. Подобные «моменты бытия», обеспечивающие ощущение полноты жизни, являются для нее единственной настоящей реальностью. Тексты, передающие «исключительные моменты», обладают особой силой, они приобретают самостоятельное бытие благодаря эмоциональной насыщенности и виртуозному стилю, передающему силу таких инсайтов. Это центральная интуиция, которая объединяет ее произведения, и она объясняет важность многих мотивов.

Так, Мейбл, героиня рассказа «Новое платье», вспоминает свои «исключительные моменты», что служит ей мысленной опорой

в ситуации, когда она чувствует себя униженной из-за неудачного наряда: «Иногда выдавались вдруг бесподобные мгновения, недавно, например, когда она читала ночью в постели, или тогда у моря, на солнечном пляже, на пасху — да, так как это было? — тугой пук прибрежных седых трав копьями нацеливался на небо, и оно было синее, как синий однотонный фарфор, такое гладкое и твердое, и потом эта песенка волн — шш — пели волны, и плескались детские голоса — да, это было дивное мгновение... И с Хьюбертом тоже, вдруг нежданно-негаданно — когда, например, разделяла баранину к тому воскресному завтраку, ни с того ни с сего, когда распечатывала письмо, входила в комнату — выдавались божественные мгновения, и она говорила сама себе (больше никому ведь такое не скажешь): „Вот оно. Не отнимешь. Вот!“» (Вулф 1989: 432).

В какой-то степени эта сосредоточенность на времени, памяти и экзистенциальных моментах — общая черта эстетики европейского модернизма, достаточно вспомнить Пруста и философию Бергсона. Однако культ «дивных мгновений» в творчестве Вулф — это еще и словесный аналог импрессионизма в живописи, что объяснимо в контексте художественных интересов группы Блумсбери и, в частности, деятельности Роджера Фрая, устраивавшего выставки постимпрессионистов в Лондоне.

Концептуализация ЭМОЦИЙ

Основы концептуального отношения к эмоциям были заложены у Вирджинии Вулф еще в юности благодаря влиянию философа Джорджа Мура и кембриджской группы Апостолов. Эта группа изначально возникла в Кембридже как общество для дискуссий в Тринити-колледже, и ее посещал брат Вирджинии Тоби Стивен, Литтон Стрейчи, Леонард Вулф и Клайв Белл. Позднее они стали встречаться по четвергам в салоне, организованном Вирджинией и Ванессой на Гордон-сквер в Лондоне в 1906 году. В салоне сестер Стивен бывали экономист Джон Мейнард Кейнс, писатель Э. М. Форстер, Берtrand Расселл. На этих собраниях, собственно, и складывалась группа Блумсбери как интеллектуальное сообщество. В начале их объединяла общая позиция отталкивания от викторианства, но затем начались активные поиски и выработка новой культурной парадигмы.

Кумиром Апостолов еще со времен Кембриджа был английский философ Джордж Эдвард Мур, родоначальник аналитической традиции, который приходил на заседания дискуссионного клуба

Апостолов в Кембридже. Члены группы с восторгом штудировали Мура, Вирджиния тоже не была в стороне — ей давали почитать его книги, о чем свидетельствуют ее записи в дневнике.

Главной книгой для блумсберийцев были «Принципы этики» Мура (1903), особенно для них была важна шестая глава («Идеал»). В этой главе, в частности, утверждалось, что наибольшие ценности в жизни — удовольствие от общения с людьми и наслаждение прекрасным. Согласно Муру, эстетическая оценка — наслаждение прекрасным — возможна только при эмоциональном восприятии: «Наличие чувства необходимо для того, чтобы придать ценность эстетической оценке. И то же самое относится к познавательному восприятию — оно должно соединяться с чувствами для того, чтобы возникла «ценная целостность» (Мур 1984: 283). Отсюда следует принцип первенства чувств: нужно культивировать «восприимчивую чувствительность» (sensitive sensibility). При этом чувство должно быть искренним; необходимо прислушиваться к чувствам, уметь их описывать — и, что очень важно, — нельзя врать и лицемерить (это полемика против викторианского кодекса «хороших манер»).

Последний постулат был воспринят группой Блумсбери вполне буквально: между собой они говорили открыто о самых интимных вещах. Императив искренности подразумевал, например, важное для Блумсбери понятие «целостности» (fundamental integrity), которое включало в себя идею абсолютной честности — принципа предельно искреннего общения между собой. Как результат, в группе Блумсбери возникает эмоциональное сообщество, в котором постулируется ценность чувств и одновременно поддерживается высокий уровень философского разговора.

Эксперименты с богемным стилем

Во время первых салонов у Вирджинии также складывалось особое, богемное отношение к одежде. Согласно Элизабет Уилсон, основные варианты богемного стиля — «стиль бедности», «романтическое средневековье», «бодлеровский черный», «эстетическое платье» и «маскарадный костюм» — объединяет противостояние сложившемуся вестиментарному канону, установка на нарушение сложившихся правил (Уилсон 2019: 164–170). Для Вирджинии «четверги» стали наглядным уроком интеллектуального стиля, когда в общении главное — ум, а не наряды. Вживаясь в роль хозяйки салона, она фактически пробовала себя в амплуа публичного интеллектуала, и поначалу

для нее это был путь отрицания моды, при котором ставка делалась на стиль богемной бедности.

«В мире Бутс и Макс с нас не требовали использовать наши мозги. Здесь мы не использовали ничего другого. И отчасти очарование этих четвергов заключалось в том, что они были поразительно абстрактны... Молодые люди... критиковали наши аргументы так же сурово, как и свои собственные. Они, казалось, никогда не обращали внимания на то, как мы были одеты, насколько мы хорошо выглядели. Вся эти обременительные проблемы с внешностью и поведением, чьему раньше придавал такое значение Джордж, теперь полностью исчезли... Но именно это отсутствие физического великолепия (блеска), эта бедность! и были для меня доказательством их превосходства. И более того, это каким-то образом действовало ободряюще: это означало, что так можно и дальше: продолжать абстрактные дискуссии, не переодеваться к обеду...» (Woolf 1978: 194–196).

Подобные идеи отказа от необходимости наряжаться легли в основу такого существенного варианта богемной моды, как программная бедность и академический стиль (Вайнштейн 2024). Некоторые знакомые Вирджинии Вулф вспоминали, что она одевалась как профессор эстетики (в юности она преподавала). Эта установка в мировоззрении Вулф позднее была органично дополнена элементами феминизма. Однако это не означало тотальный отказ от моды — в дальнейшем Вулф научилась использовать одежду более тонко, как социальный камуфляж и технику феминистского «прохождения» (*passing*) — чтобы соответствовать внешним канонам женственности (Wallenberg 2023)².

Переодевания и розыгрыши

Экспериментируя с богемным стилем, Вирджиния Вулф не отказывалась и от таких вариантов, как маскарадные костюмы. Помимо богемной бедности, она пробует вестиментарный потенциал переодеваний. Например, в 1910 году, в молодости, она успела поучаствовать вместе со своим братом Адрианом Стивеном и его друзьями в эффектном розыгрыше, который получил название «Мистификация на Дредноте». Это была отлично спланированная мистификация-розыгрыш, устроенная Горацио де Виром Коулом. Друзья прибегли к услугам театрального костюмера, который загrimировал их под абиссинцев, приклеил усы и бороды, а далее они переоделись в восточные костюмы. Им удалось обмануть бдительность командующего линкором — делегация удостоилась торжественного приема на борту флагманского

корабля королевского флота «Дредноут», во время которого они говорили, смешивая латинские и греческие слова (пригодилось классическое образование!), якобы на абиссинском наречии. Мистификация вызвала скандальную реакцию общественности и военных в Великобритании, продемонстрировав легкость, с которой немецкие агенты могут проникнуть на британские корабли.

Переодевание в мужчину не только свидетельствует о вестиментарной смелости Вулф, но и маркирует ее интерес к гендерным аспектам кросс-дрессинга. Этот сюжет Вирджиния Вулф позднее обыграла в своем рассказе «Общество», а затем коснулась его в одной из своих лекций. И, разумеется, мотивы смены пола и переодевания потом были детально развернуты в романе «Орландо».

В том же 1910 году Ванесса и Вирджиния выступали на карнавальном «постимпрессионистском» балу в роли «неприличных гогеновских девушек». По воспоминаниям Ванессы, костюмы состояли из ярких тканей, «для африканских аборигенов», в которых задрапировались сестры: «На нас были цветы и блестящие бусы, мы покрасили в коричневый цвет ноги и руки, а под драпировками мы были почти раздетыми» (Lee 1997: 291). Подобные маскарадные костюмы отличались смелостью даже на фоне декадентской эпохи начала XX века.

* * *

Как видим, не стоит думать, что Вирджиния Вулф отличалась робостью во всем, что касалось одежды, — порой в юности она проявляла удивительную раскованность. В целом с годами ее стиль эволюционирует и в отношении к «одежному сознанию» у Вирджинии Вулф намечаются положительные перемены: начиная с 1921 года в дневнике появляются свидетельства новой решимости разобраться с одежным комплексом. «Я знаю, что я собираюсь сделать сейчас: растоптать обеими ногами эту манию одежды, эту застенчивость, эту невероятную чувствительность, и это не так уж трудно, если приступить» (Woolf 1977–1984: III: 229).

В процессе этих «разбирательств» Вулф иногда уже достигает душевного спокойствия и даже умиротворения: «Вчера... надела новое черное платье и, осмелившись сказать, выглядела в нем очень даже неплохо. Такое чувство бывает у меня довольно редко. Пожалуй, мне хотелось бы наслаждаться им чаще. Мне нравятся наряды, когда я могу сама их придумывать» (Ibid.: II: 146). То есть она уже начинает отказываться от отрицания моды и установки на богемный интеллектуальный стиль. Но хотя Вулф пока удается «придумывать» свои

Мистификация
на Дредноуте.
Вирджиния
Вулф — крайняя
слева. 1910.
Wikimedia
Commons



наряды только в беседах с портнихой, по крайней мере, в мемуарах о писательнице этого периода постепенно начинают попадаться хвалебные упоминания ее нарядов: «Она вошла в *robe de style*³, красивом длинном платье в духе XVIII века с широким воротником» (Sarton 1991: 114).

Сотрудничество с журналом *Vogue*

Решающий перелом в отношении к одежде у Вирджинии Вулф наступает в 1924 году. Ей поступает предложение о сотрудничестве с журналом *Vogue*. Скорее всего, рекомендация исходила от ее близкой приятельницы Мэри Хатчинсон, которая уже два года писала для журнала. Она принимает это предложение, и вскоре взаимодействие с *Vogue* становится новым триггером ее одежной рефлексии. В дневниках 1923–1926 годов появляются новые рассуждения о моде, описания деловых контактов с журналом и замечания, касающиеся личности главного редактора Дороти Тодд. Сотрудничество с *Vogue* оказалось долгим и плодотворным (Коэн 2012; Garrity 2000; Kalich 2012; Carrod 2015).

В 1920-х годах литературные и светские круги, в которых вращалась Вулф, все время пересекались с миром моды и модной журналистики.

Дороти Тодд, занимавшая в 1922–1926 годах пост главного редактора *Vogue*, была общепризнанным экспертом моды, но кроме того — и, может быть, прежде всего — еще и одним из апологетов модернизма. Хотя сегодня мало кто помнит само имя Дороти Тодд, в свое время многие считали ее блестящим редактором. Ее стараниями *Vogue* из журнала мод превратился в журнал по современной культуре. На страницах *Vogue* в то время можно было почтить статьи о творчестве Марселя Пруста, Жана Кокто, Пабло Пикассо, Анри Матисса, Андре Дерена, Пьера Боннара. *Vogue* сотрудничал с фотографом Сесилем Битоном, публиковал статьи Гертруды Стайн, Уиндема Льюиса, Эдит Ситуэлл, Клайва Белла и Олдоса Хаксли, Виты Сэкивилл-Уэст, рисунки Ванессы Белл — можно сказать, что в качестве авторов и иллюстраторов была задействована практически вся группа Блумсбери!

Контракт Вирджинии Вулф предусматривал достаточно высокие гонорары, а статьи могли быть на любые темы. С 1924 по 1926 год Вулф написала шесть статей для *Vogue*, причем не о моде, а о литературе. Например, в ноябрьском выпуске 1924 года была опубликована ее статья *Indiscretions* об английских женщинах-писательницах. Вулф с удовлетворением замечала: «Тодд позволяет писать о чем угодно, и если вы будете писать о корсетах и нижних юбках, то это ваша вина» (Woolf 1975: III: 158).

Солидные гонорары за эти публикации позволили ей ощутить финансовую свободу и благотворно повлияли на самооценку (поскольку издание ее романов не было прибыльным бизнесом для «Хогарт-пресс»). Известный критик Пирсолл Смит даже упрекал ее за сотрудничество с глянцем, доказывая, что надо печататься только в серьезных журналах и что якобы сотрудничество за большие деньги с модными журналами принижает писателя. Однако Вирджиния Вулф не вняла этим упрекам.

В этот период Вулф часто посещала званые вечера и тусовки *Vogue*, у нее завязались дружеские отношения с Тодд и ее протеже и подругой Мэдж Гарланд. В 1926 году на приеме у Эдит Ситуэлл она даже предлагает Тодд написать свою автобиографию для издания в «Хогарт-пресс». Однако эти планы не осуществились.

В 1924 году Тодд включила Вулф в рубрику «Номинанты нашего зала славы», в которой представляли достойные с точки зрения журнала таланты и устраивали им своего рода промоушен. Так, в предыдущем номере «зал славы» был посвящен Фрейду, а весной 1924 года это место было предоставлено Вирджинии Вулф, которую в то время еще знали в основном как дочь Лесли Стивена и молодую писательницу (были напечатаны только «По морю прочь» и «Комната

Якоба», а ее главные романы — «Миссис Дэллоуэй» и «Орландо» еще не были опубликованы). «Vogue намерен поддержать миссис Вулф, устроить вокруг нее бум» (Цит. по: Коэн 2012: 248) — таковы были намерения редакции. Мэдж Гарланд отвечала за фотосессию в тот день, когда Вулф фотографировалась для *Vogue*.

Для съемки, которая состоялась весной 1924 года, Вулф выбрала платье своей матери, Джулли Стивен (1846–1895), рано умершей прерафаэлитской красавицы (*stunner*), на которую Вирджиния была внешне очень похожа и с которой была очень близка (Нимм 2010). Это типичное викторианское платье (правда, без кринолина) с рукавами буф, кружевным воротничком и кружевными манжетами. В качестве аксессуара в кадре также присутствует белый кружевной шарф. Есть фотографии Джулли 1867 года, где на ней платье аналогичного фасона с пышными рукавами.

Почему же Вирджиния предпочла этот наряд? Ведь это был, конечно, явно эпатажный жест — выбрать для съемки в модном журнале нарочито немодное платье прошедшей эпохи (вспомним, что в своей статье «Мистер Беннет и миссис Браун» Вулф критиковала устаревшую, с ее точки зрения, викторианскую манеру письма). Выбор «исторического» платья, очевидно, был продиктован неуверенностью в современной моде, любовью к матери и старой приверженностью к богемному стилю одежды, одним из вариантов которого как раз является исторический костюм. К тому же в дневниках есть свидетельства, что она и раньше использовала материнские наряды и кружева для костюмированных вечеринок (Woolf 1977–1984: II: 222). Вспомним, что и раньше в гардеробе Вирджинии были *robe de style* в духе XVIII века. В любом случае — это была попытка намеренно соскочить с «колеса моды», бросить вызов самой идее следовать новейшим тенденциям, утвердить за собой право на личную эстетику внешности. Это был программный выбор интеллектуала, и, само собой, такая неортодоксальная редактор, как Дороти Тодд, оценила это должным образом.

Чарли Портер, выпустивший в прошлом году книгу о моде Блумсбери, высказал предположение, что это платье Вирджинии одолжила для съемки леди Оттолайн Моррелл (Porter 2023). Но никаких доказательств он не приводит. Мне это кажется маловероятным: стиль леди Оттолайн Моррелл был слишком экстравагантным для Вирджинии Вулф, и она нередко иронически высказывалась об этом в письмах⁴.

В пользу версии о материнском платье говорит и то, что само место съемки было для Вулф ассоциативно связано с фигурай материи. В дневниках Вулф обнаруживается эта связь: «Я позировала для

Vogue, то есть для Бека, в их студии, построенной мистером Вулнером. Возможно, именно там он думал о моей матери, на которой он мечтал жениться» (Woolf 1977–1984: III: 12). (Джулия, кстати, отвергла его ухаживания.) Тема материнского платья была исполнена символического смысла для Вирджинии — неслучайно именно оно фигурирует в одном из первых воспоминаний детства из «Моментов Бытия»: «Красные и пурпурные цветы на черном фоне — платье моей матери; она сидела или в поезде, или в омнибусе, а я была у нее на коленях. Так что я видела эти цветы совсем вблизи» (Woolf 1985: 64–65).

В продолжение материнской темы добавим, что фотопортрет Джюлии, сделанный ее двоюродной тетей, Д. М. Камерон (1815–1879), был напечатан в декабрьском выпуске Vogue в 1926 году. Вирджиния Вулф всегда ценила ее творчество как фотографа.

Фотосессия 1924 года и общение с фотографом Морисом Беком в 1925 году дали Вирджинии повод для дальнейших размышлений об одежном сознании: «Мир моды у Бека — хотя главным постановщиком сцены была мисс Гарланд — определенно, относится к таким состояниям сознания; где люди обрастают оболочкой (*envelope*), которая служит посредником и в то же время защищает их от остальных — таких, как я, находящихся по ту сторону этого покрова и физически чуждых им существ. Такие состояния весьма сложны (все же никак не подберу нужного слова), но я все время к ним возвращаюсь» (цит. по: Коэн 2012: 224).

Понятие «*envelope*» — оболочка — очень важно для вестиментарной рефлексии Вулф. Это и одежда как защитная оболочка-посредник, и круг людей — профессионалов мира моды. Вирджиния явно ощущала себя вне этой модной среды, «физическими чуждым существом», но тем не менее этот гламурный мир для нее обладал дразнящей привлекательностью и вызывал постоянный интерес.

Реальным развитием этого интереса стало общение с Дороти Тодд и Мэдж Гарланд. До этого момента Мэдж Гарланд отзывалась о нарядах Вирджинии Вулф весьма пренебрежительно: «Я увидела очень красивую женщину... но на ее голове было надето нечто ужасно похожее на перевернутую вверх дном корзину для бумаг» (Там же: 246).

По мере развития дружеских отношений Гарланд быстро приобрела в глазах Вирджинии «чрезмерный шарм» и, что самое главное, она и Дороти Тодд успели повлиять на ее отношение к одежде. В частности, она ходила вместе с ней за покупками в 1926 году, что вызывало у Вирджинии волнение и страх: «Я занимаюсь покупками с Тодд; я дрожу и трясусь из-за ужасающего масштаба этой задачи. Сходить к портнихе, рекомендованной Тодд, и даже — тут

я похолодела — вместе с ней. Пожалуй, это волнует меня даже больше, чем забастовка» (Woolf 1977–1984: III: 78).

Сейчас Вулф уже не переживает из-за своего неумения одеваться и делать покупки на Бонд-стрит — она даже признается, что ею владеет «сильнейшая страсть обладать красивыми вещами» (Ibid.: 86).

Для формирования личного стиля Вирджинии Вулф особенно важно, что Дороти Тодд познакомила ее с творениями парижской кутюрье Николь Грульт (Nicole Groult), сестрой Поля Пуаре⁵ (Poiret 1986). Николь Грульт и ее муж Андре Грульт были связаны с художниками — кубистами. Среди клиентов Николь были Мария Хаксли, Сара Мерфи, Дороти Паркер, Ольга Пикассо и другие творческие люди. Вещи Николь Грульт отличались изобретательным лаконичным кроем и умеренной орнаментальностью. Для Грульт типичен удлиненный силуэт, прямые линии, отделка кружевом, мехом или вышивкой.

По рекомендации Тодд и Гарланд, Вирджиния приобрела платье Николь Грульт, вернее, ансамбль, состоящий из платья и тонкого удлиненного жакета или кардигана. В нем налицо характерный дизайнерский стиль Грульт — ансамбль из двух взаимодополняющих вещей, связанных через общий мотив в отделке. Узнаваем и ее излюбленный мотив вышивки — крупные графичные цветы, чаще всего розы.

Этот ансамбль и стал для Вирджинии той самой модной «оболочкой» (envelope), которую она давно искала и благодаря которой обрела уверенность в себе. Судя по снимкам, сделанным леди Оттолайн Моррелл, когда Вирджиния Вулф гостила у нее в Гардингтоне, в этом платье она действительно чувствовала себя уверенно и комфортно. В этой фотосерии достигнут редкий эффект спонтанности — Вирджиния в платье Николь Грульт выглядит по-настоящему оживленной, расслабленной, увлеченной общением, чего не скажешь о ее более формальных постановочных снимках. Исследовательница эмоциональных аспектов моды Лучия Руджероне называет такое состояние «ощущение себя одетым» (the feeling of being dressed) (Руджероне 2018).

Неслучайно она пишет в дневнике, что это платье было ей «ниспослано небесами» (Woolf 1977–1984: III: 91). И далее: «Тщеславие вынуждает меня признать, что я могла бы вылепить весьма привлекательный образ, особенно в платье Тодд» (Ibid.: 281). В эти годы она неоднократно выбирает для фотосессий вещи, напоминающие стиль Николь Грульт, — например, кружевную шаль с крупными орнаментальными цветами.

В апреле 1925 года был сделан второй фотопортрет Вирджинии Вулф для *Vogue*, который появился в майском номере журнала. Это гораздо более современный снимок, во многом по эстетике противоположный первому, где Вирджиния позировала в мамином платье. Здесь нет эффекта анахронизма, напротив — она предстает как женщина 1920-х годов: костюм из мягкого джерси в стиле Шанель, длинная нитка бусин, тщательно уложенные волосы, рука сжимает светлую перчатку. Меняется даже фон — теперь это флоральный орнамент вместо белой стены. По второму фотопортрету чувствуется, что у Вирджинии появилось другое отношение к моде — как новой возможности самовыражения, как проявлению характера и духа эпохи: это уже дыхание модернизма, современный стиль. На этом же развороте журнала помещалась хвалебная рецензия на сборник ее критических статей «Common Reader». Если сравнить с представлением Вирджинии в прошлом году в «зале славы» как «дочери Лесли Стивена», то разница будет очевидна.

Дальнейшие отношения Вирджинии Вулф с модой развивались достаточно гармонично, аффекты уступили место более взвешенным и тонким вестиментарным решениям. В среднем возрасте она, похоже, нашла свой стиль. По воспоминаниям современников, «в ее облике было нечто напоминающее Уильяма Морриса, Новый век и эмансипацию женщин» (Noble 1972: 62).

Сотрудничество Вулф с журналом *Vogue* прекратилось в 1926 году, когда Дороти Тодд была уволена с поста главного редактора. По мнению Конде Наста, деятельность Тодд привела к тому, что издание стало недопустимо «высоколобым» и недостаточно прибыльным... Однако интерес Вирджинии к моде не пропадал и ее по-прежнему занимали проявления «одежного сознания». Вряд ли можно считать случайным совпадением, что знаменитая книга Д. Флюгеля «Психология одежды» была напечатана в 1930 году именно в издательстве «Хогарт-пресс» (Flugel 1930) и именно «Хогарт-пресс» первым выпустило собрание сочинений Фрейда на английском языке.

Кроме того, увлеченность писательницы вопросами одежды явственно сказалась в ее творчестве. Ее наиболее известные «костюмные» произведения были написаны в 1920-х годах и тонко разрабатывают мотивы «одежного сознания».

Новое платье

Теперь посмотрим, как описанные выше контексты преломляются в рассказе «Новое платье». Рассказ был написан в мае 1924 года, уже

после первой фотосессии Вирджинии в журнале *Vogue*. Запомним этот момент! Рассказ входит в серию очерков, созданных в жанре подготовительных этюдов к «Миссис Дэллоуэй». В окончательный текст романа он не вошел, но был напечатан позже, в 1927 году в американском журнале *Forum* и затем был включен в сборник «*Haunted House*» (1944) и сборник «*Mrs. Dalloway Party*» (1973).

Героиня рассказа — Мейбл Уоринг — одна из гостей на приеме миссис Дэллоуэй. Она не столь обеспечена, чтобы сшить себе новое платье по моде, но, получив приглашение, вскоре придумывает, как решить проблему:

«В тот вечер, когда, сидя за чаем, она получила приглашение на прием от миссис Дэллоуэй, она сразу решила, что, разумеется, не станет гнаться за модой. Даже и пыжиться нечего. Мода — это линия, силуэт, это зо гиней, не меньше, — и почему бы не выглядеть оригинально? Почему нельзя иметь свой стиль? И, поднявшись из-за стола, она взяла старинный модный журнал, еще мамина, парижский модный журнал времен Империи, подумала, насколько миловидней, благородней, женственней выглядели они тогда, и вздумала — вот идиотка! — быть как они...» (Вулф 1989: 427–428). Для точного понимания этого отрывка надо учесть, что речь идет о Второй империи — правлении Наполеона III (1852–1870). То есть Мейбл хочет сшить себе платье исторического фасона, в стиле ретро.

Желтое платье Мейбл, задуманное по старому маминому журналу времен Второй империи, по описанию подозрительно похоже на то викторианское мамино платье, в котором Вирджиния снималась для журнала *Vogue* в том же 1924 году: все детали фасона практически совпадают: «шелковое платье, длинноющая юбка, рукава с буфами, этот лиф мыском». Это детальное описание маминого платья подводит к мысли, что в период написания рассказа, после фотосессии *Vogue*, Вирджиния Вулф мысленно проигрывала ситуацию, что произошло бы, если бы она появилась на светской вечеринке в мамином историческом платье предыдущей эпохи. Неслучайно и упоминание маминого модного журнала — как мы помним, для первой фотосессии в *Vogue* Вирджиния выбрала именно платье своей матери Джулли. Это, по всей вероятности, и стало основой сюжета «Нового платья». Заметим, что при всем изобилии критической литературы о Вирджинии Вулф эту гипотезу никто из исследователей не высказывал, хотя сходство этих ситуаций бросается в глаза.

Ответ на вопрос о возможной реакции окружающих при выходе в свет в нарочито старомодном платье — одежные страдания героини: Вулф реконструирует ее поток сознания, добавляя туда

воображаемые реплики других гостей. «Что это напялила Мейбл? Ну и вид! Какое кошмарное новое платье!» — как будто задаются вопросом все посетители салона. И даже фамилия героини, Waring, напоминает нам о глаголе *to wear* — носить. То есть это восприятие платья в процессе ношения, через линзу телесности и эмоций. На примере Мейбл писательница ставит мысленный эксперимент, демонстрирующий власть одежды над людьми. «Не мы носим одежду, но она нас носит; мы можем придать ей форму нашей груди и плеч, но она формирует наши сердца, наш мозг и наш язык по-своему», как было написано в «*Орландо*» (Вулф 2022а: 134). Попытка Мейбл спрыгнуть с колеса моды оборачивается (в ее восприятии) вестиментарной катастрофой.

Когда она смотрит в зеркало у портних, ей кажется, что платье идеально. Но как только она попадает на прием, то, взглянув в зеркало, сразу понимает, что совершила ошибку. Далее весь рассказ представляет из себя ее внутренний монолог: героиня мучается из-за своего нового платья. Это классический негативный аффект, возникающий, согласно Лючии Руджероне, как «чувства, которые мы испытываем по поводу нашей одежды, когда мы ее носим» (Ruggerone 2017).

Сильнейшее из этих чувств — унижение, которое, безусловно, имеет авторскую автобиографическую подоплеку. Здесь мы видим уже знакомые нам переживания молодой Вирджинии по поводу одежды, как, например, это описание вестиментарного унижения в ее дневнике:

«Сегодня — последний день июня, и он застал меня в черном отчаянии, из-за того, что Клэйв высмеивал мою новую шляпу... я погрузилась в пучину уныния. Мы все сидели в кружке и разговаривали, когда Клэйв неожиданно заявил, точнее выпалил: что за странная шляпа на тебе надета! Затем он спросил, где я ее раздобыла. Я напустила на себя загадочный вид, попыталась сменить тему разговора, но мне не дали, и они усадили меня, зажав со всех сторон, как зайца; я никогда не чувствовала себя более униженной... После этого я должна была вести себя так, будто не случилось ничего страшного; но получилось вымученно и странно, и унизительно. Дункан, чопорно и язвительно, как всегда, сказал мне, что с такой шляпой уже точно ничего не поделаешь. И я ушла глубоко разочарованная, такая же несчастная, какой была на протяжении десяти прошлых лет» (Woolf 1977–1984: III: 90–91).

Эта автобиографическая тема вестиментарного унижения прямо переходит в «Новое платье», причем Вулф делает акцент на

трансформациях «одежного сознания» героини. В начале она в восторге от нового платья, сшитого ее портнихой:

«когда мисс Милан сунула ей в руку зеркало и она оглядела себя в новом, уже готовом платье, у нее сердце зашлось от удивительного блаженства. Залитая светом, она заново явилась на свет. Избавясь от забот и морщин, она стала такой, какой себе мечтала — красивой женщиной. Секунду, не больше (больше она не решилась, мисс Милан хотела определить длину), обрамленное резным красным деревом, глядело на нее серебристо-белое, таинственно улыбающееся, прелестное созданье — ее суть, душа; и не только из-за тщеславия и самовлюбленности она почла ее доброй, нежной и настоящей» (Вулф 1989: 429).

Это как раз типичное описание любимого Вулф «момента бытия»: платье принимает на себя ауру ее мечты об идеальном Я, и это переживание становится для Мейбл знаковым, символически насыщенным.

Однако потом, при переходе из приватного пространства в публичное, обнаруживается драматическое несоответствие — взгляд в зеркало на приеме, в публичном пространстве, в окружении модно одетых гостей, кардинально меняет восприятие. Включается «сознание вечеринки» (party consciousness). И если в приватном пространстве дома и у портнихи Мейбл через платье отождествляла себя с матерью (как Вирджиния Вулф — с Джуллией), то на людях, во время приема, это видение оказывается донельзя уязвимым:

«Она боялась себя разглядывать в зеркале. Боялась смотреть на этот кошмар — бледно-желтое, нелепо старомодное шелковое платье, длинноющая юбка, рукава с буфами, этот лиф мыском и прочие прелести, так мило выглядевшие в журнале, но не на ней, не здесь, среди по-людски одетых женщин. Манекен портняжий, в нее только булавки подмастерьям втыкать» (Там же: 428).

Происходит крушение ее фантомного идеала — в ее одежном сознании разыгрывается фиаско социальной презентабельности: ей кажется, что все над ней смеются, взгляды других гостей представляются ей «градом копий, пронзающих ее желтое платье» (Там же: 430). При этом Вирджиния Вулф ненавязчиво показывает, что это состояние — исключительно продукт ее индивидуального восприятия: в другом рассказе «Простая мелодия» (из этой же серии подготовительных этюдов к Миссис Дэллоуэй) главный герой Джордж Карслейк видит Мейбл «в ее красивом желтом платье» (in her pretty yellow dress) и замечает, что она выглядит несчастной и взволнованной. То есть читатель понимает, что отрицательное мнение окружающих о новом платье Мейбл — исключительно плод «одежного

сознания» героини. Поэтому она сразу отвергает комплименты Розы Шоу и Роберта Хейдна и не может искренне общаться с миссис Холман. Мейбл с завистью разглядывает модные туалеты других дам на вечеринке — «этую дивно облегающую зеленую прелесть с отделкой из лебяжьего пуха» (Там же: 432), но подобные наряды ей, увы не по карману.

В этой новелле Вулф безжалостно подчеркивает экономическую сторону моды: «Мода — это линия, силуэт, это тридцать гиней, не меньше», — размышляет Мейбл. Для Вирджинии Вулф возможность трат на модные платья была внятной статьей бюджета. После успешных продаж «Миссис Дэллоуэй» в 1926 году она гордо писала Ванессе, что теперь сможет позволить себе покупать три платья по десять гиней в год, что в сумме как раз составляет тридцать гиней (Woolf 1975: III: 270). Принадлежность Мейбл к низшей социальной группе по сравнению с другими персонажами на вечеринке — одна из явных причин ее униженности, триггер ее «одежного комплекса». Заключительная фраза про китайскую накидку, которую она носит уже двадцать лет, вновь настойчиво подчеркивает ее бедность.

На уровне поэтики переключение «одежного сознания» происходит через мотив зеркала, очень существенный для Вирджинии Вулф — достаточно вспомнить ее новеллу «Женщина в зеркале» и ряд автобиографических записей в дневниках на эту тему. В рассказе «Новое платье» двум состояниям «одежного сознания» героини соответствуют два зеркала — у портнихи и в гостиной миссис Дэллоуэй. И если взгляд в первое зеркало возвышает героиню, дарит ей «момент бытия», то второе зеркало превращает ее в «желтую пуговку», безжалостно напоминая о ее вестиментарной ошибке.

Метафора, сопутствующая мотиву зеркала в новелле, — мухи, застрявшие в блюдце. Ее источник — знаменитая фраза из «Короля Лира»: «Мы для богов — что для мальчишек мухи: Нас мучить — им забава» (пер. М. Кузмина) (As flies to wanton boys are we to the gods. They kill us for their sport — реплика Глостера, акт 4, сцена 1)⁶.

У Вулф эта метафора встречается в воспоминаниях, где как раз буквально повторяется мотив из «Нового платья»: «Я почувствовала, что бьюсь, как муха, застрявшая в клею. Я ощутила, что если говорить то, что думаешь, помимо обычной болтовни, клей сразу прилипал к ногам» (Woolf 1978: 156). Неслучайно Мейбл пытается сказать про мух на вечеринке: «Я как обтрепанная, жалкая, потертая старая муха» (Вулф 1989: 428) — говорит она Роберту Хейдну, но он отделяется от нее ничего не значащей учтивой фразой. Перформативная роль одежды, облегчающая умение вживаться в социальную

роль и поддерживать правильный разговор, как мы помним, как раз входила в круг размышлений Вулф об одежде, и в данном контексте неадекватность наряда прямо соответствует неадекватности реплик Мейбл. Героиня и впрямь залипает, как муха в клее, и, переключившись на банальные замечания, раньше времени уходит. В итоге, как мы видим, «сознание вечеринки» триумфально одерживает верх.

Миссис Дэллоуэй

Роман «Миссис Дэллоуэй» был напечатан в 1925 году, но исходная новелла, из которой потом развился весь текст, была создана раньше, в 1923 году. Она называлась «Mrs. Dalloway in Bond Street» и начиналась фразой «Миссис Дэллоуэй сказала, что купит перчатки сама» — то есть вместо хрестоматийных цветов в первой фразе романа — «Миссис Дэллоуэй сказала, что купит цветы сама» — фигурировали перчатки. И действительно, в новелле подробно описан поход в магазин перчаток, примерка и весь процесс выбора.

В романе «Миссис Дэллоуэй» главный одежный мотив связан с зеленым платьем Клариссы, которое в романе описывается как «silver-green mermaid's dress», «серебристо-зеленое русалочье платье», в котором появляется на приеме главная героиня. Это платье служит метафорой внутреннего «Я» героини. «Платье было любимое, от Салли Паркер... Да, это личность и художница настоящая. Всегда сочинит что-то такое — где-то, чуть-чуть (little out of the way things). Зато уж ее платья можно смело куда угодно надеть. Хоть в Хатфилд, хоть в Букингемский дворец. Она надевала их в Хатфилд и в Букингемский дворец...» (Вулф 1989: 52). Судя по описанию, это фантастическое серебристо-зеленое платье могло быть похоже на знаменитое платье «Дельфос» Мариано Фортуни или творения Люсиль (леди Дафф-Гордон) — дизайнеров первых десятилетий XX века. Но, думается, Вирджиния Вулф скорее здесь имела в виду свой удачный опыт с платьем от Николь Грульт, которое стало для нее символом «хорошо одетого сознания».

Однако проблема с чудесным платьем заключается в том, что оно нуждается в ремонте: «Вечерние платья висели в шкафу. Запустив руку в их воздушную мягкость, Кларисса осторожно выудила зеленое и понесла к окну. Она его разорвала на приеме в посольстве. Кто-то наступил на подол. Она чувствовала, как треснуло сверху, под складками. Зеленый шелк весь сиял под искусственным светом, а теперь, на солнце, поблек. Надо его починить. Самой» (Там же). Эта работа действует на нее умиротворяюще: «Да, ну вот, теперь, значит,

платье — где тут разорвано? Главное, вдеть нитку в иголку... и тишина нашла на нее, покой и довольство, покуда иголка, нежно проводя нитку, собрала воедино зеленые складки и бережно, легонько укрепляла у пояса (Там же). Точно так же как Кларисса сама покупает цветы (а в исходной новелле — перчатки), здесь она сама подшипает платье, что в мире Вулф обозначает единение героини с миром, очередной «момент бытия». Ведь Кларисса — одна из героинь Вулф, наделенных даром быть реальной (на что указывает знаменитая последняя фраза романа «*For there she was*»).

Процесс починки платья помогает Клариссе привести в порядок свои мысли, собрать себя перед вечеринкой, и неслучайно, когда приходит Питер Уолш, она судорожно пытается спрятать платье как интимную вещь: «Она заметалась — прятать платье, блюяя скреты уединения, как девственница — свое целомудрие» (Там же). Телесная метонимическая связь Клариссы с платьем дополнительно проявляется в эпизоде, когда героиня узнает о смерти Септимуса Смита: «платье пылало на ней, тело ей жгло» (Там же: 158). Эта эмпатия неслучайна: Вулф сама указывала на то, что в романе Септимус — своеобразный двойник Клариссы, и оттого любимое платье в критический момент непосредственно отражает эмоциональное и телесное состояние героини.

Но чаще вестиментарные метафоры, особенно в позднем творчестве Вулф, указывают на возможность сборки, соединения, как в сцене починки платья миссис Дэллоуэй: «Это счастье — держать в руках ниточку, на которую одна за другой нанизываются разные вещи. К примеру, я направляюсь к своей портнихе на Джадд-стрит или просто представляю себе платье, которое могу заказать, и то, как она его шьет — вот уже и ниточка, которая, даже если вы позволите ей упасть драгоценной волной, не даст рассыпаться нанизанным на нее жемчужинам (Woolf 1977–1984: III: 11). Таким образом одежные мотивы в творчестве Вулф во многих случаях эффективно подводят к теме «моментов бытия».

Что отвергала Вирджиния Вулф?

Хотя Вирджиния Вулф любила экспериментировать в литературном творчестве, ее не привлекала авангардная эстетика в одежде. Так, она весьма иронически воспринимала экстравагантные наряды леди Отто-лайн Моррелл. Ее вызывающие богемные платья и необычные шляпки вызывали всеобщее внимание, но, увы, часто становились объектом

Вирджиния Вулф.
1927. Wikimedia
Commons



пародий и непонимания. Вирджиния Вулф, оценивая платья леди Оттолайн, также внимательно отмечала их возможный дискомфорт, поскольку для нее удобство в носке было необходимым параметром: «Не могу не сказать несколько слов об отливающем сургучом зеленом платье Оттолайн. Под этим ярко-зеленым шелком был самый настоящий кринолин. Из-за этого ей пришлось контролировать каждый свой шаг» (Ibid.: II: 19–20). В этом плане одежные предпочтения Вирджинии Вулф были, скорее, родственны установкам Шанель, чьи вещи были программно ориентированы на удобство в носке и возможность беспрепятственно двигаться. Показательно, что в конце

1930-х Вулф начала носить широкие брюки и хвалила их за комфортность, причем для начала она позаимствовала вельветовые брюки из гардероба Леонарда.

Вирджиния Вулф и мастерские «Омега»

Мастерские «Омега» были созданы в июле 1913 года (иллюстрацию см. во вкладке 2). Художник и критик Роджер Фрай, член группы Блумсбери, был главной фигурой в проекте. Директорами фирмы были Дункан Грант и сестра Вирджинии Вулф — Ванесса Белл. Отталкиваясь от эстетики Движения искусств и ремесел, члены мастерских «Омега» разрабатывали новые варианты оформления интерьера, дизайн тканей (Collins 1983). В апреле 1915 года Ванесса Белл стала использовать ткани «Омега» в дизайне одежды, после чего мода стала успешной частью бизнеса (Sheehan 2009).

В основе проекта лежала идея применить к дизайну тканей эстетику постимпрессионизма, которой был увлечен Роджер Фрай. В текстильном дизайне мастерских «Омега» наиболее очевидно влияние кубизма и фовизма. Сочные цвета Сезанна, Ван Гога и Пикассо перекочевали в ткани «Омега». Например, льняная обивочная ткань *Amenophis* была сделана по дизайну «Омеги» на фабрике Марома около Руана во Франции. В основу ее была положена колористика картины Фрая «Натюрморт — Кувшин и яйца» (1912). Яйца в центре натюрморта содержат в свернутом виде всю цветовую палитру ткани *Amenophis*.

Одежда из вручную расписанных тканей смотрелась как ожившие полотна. Фасон платьев был выполнен в стиле Директории: туники с завышенной талией, которые носились без корсетов: подобный стиль уже ввел в моду Поль Пуаре. Это было противостояние традиционному «хорошему вкусу» прошлой эпохи. В этих платьях мы видим пример оппозиционной богемной артистической моды. Отчасти они предвосхищают альтернативную моду 1960-х годов, позволяющую всяческие эксперименты — например, эстетику колор блок.

Идеальные клиенты для таких платьев, в представлении Ванессы Белл, — «Люди, как я, которые не знают, где найти платья, которые не были бы чересчур дорогими или слишком обычновенными» (Gerstain 2009: 51).

Многие женщины круга Блумсбери — Мэри Хатчинсон, леди Отто-лайн Моррелл, Нина Хэмнетт и Уинфред Гилл — носили платья, сшитые в мастерских «Омега», и фотографировались в них. На фотографиях они выступают как модели, демонстрируя эти платья. Покупка

платьев ручной работы из мастерских «Омега» была не только эстетическим, но и меценатским жестом поощрения не слишком прибыльного предприятия.

Показателен портрет Нины Хэмнетт, «королевы Богемии», как ее называли, написанный Роджером Фраем в 1917 году. Нина позирует в платье, сшитом в мастерских «Омега». Дизайн платья и ткани был сделан Кристиной Нэш, а подушка на стуле покрыта льняной тканью Maud дизайна Ванессы Белл. В письме к брату художница «Омеги» Кристина Нэш описывала, что она сейчас работает над платьем для Нины Хэмнетт: «Зеленые, желтые, черные, белые тона, хаки, платье в клетку. Кто бы подумал, что я стану делать платья?!» — в шутку восклицает она. На другом портрете Роджера Фрая Нина изображена в черно-белом полосатом платье.

Интересно заметить, что в дальнейшем (через десять лет, в 1924–1925 годах) эксперименты с полосатой тканью для платьев в России продолжила Варвара Степанова. Но ее геометрический орнамент более изощренный, поскольку там в полоски искусно вписаны круги. Фасон полосатых платьев в обоих случаях сходный.

Однако Вирджинии Вулф эти платья не нравились. Она не принимала избыточность авангарда в одежде. Она писала своей сестре Ванессе Белл: «Боже мой! За какие платья ты несешь ответственность! При виде одежды Карин мои глаза вылезли из орбит — юбка с красными и желтыми полосами самого яркого оттенка, сверху блузка цвета зеленого горошка, а на голове — безвкусный носовой платок, и это считается проявлением самого смелого вкуса. Я предпочту придерживаться сизых тонов⁷ и оттенков отцветающей лаванды, носить кружевные воротники и батистовые манжеты» (Spalding 1983: 142). В последних строчках Вулф резюмирует свой стиль, который она уже четко осознает.

Любимые ансамбли Вулф в поздние годы во многом представляют из себя упрощенные варианты архетипического любимого платья от Николь Грульт — тот же продолговатый силуэт, прямые линии, цветочный орнамент, вместо длинного шелкового жакета — длинный вязаный кардиган. Такая одежда обволакивала силуэт, не подчеркивая фигуры и оставляла свободу движений, создавая эффект защитной «оболочки». Именно эти черты обычно и воспроизводят в своих коллекциях современные дизайнеры, пытающиеся создать вещи в стиле Блумсбери. Это зрелый сложившийся стиль писательницы, публичного интеллектуала, который позволял ей как вести успешную политику саморепрезентации, так и исследовать все ракурсы «одежного сознания» в своем творчестве.

Заключение

Мы постарались дать краткий очерк вестиментарной тематики в биографии и творчестве Вирджинии Вулф. На фоне огромного количества критической литературы о писательнице, очевидно, имеет смысл акцентировать некоторые принципиальные моменты.

- Разбор основных концептов, составляющих «одежное сознание» Вулф, демонстрирует сквозной автобиографизм ее рефлексии о моде. В ее дневниках и письмах можно найти формулировки тех понятий, которые потом находят художественное воплощение в ее творчестве.
- Очень важен период ее сотрудничества с журналом *Vogue*. Это время, когда определяется ее отношение к моде и она впервые опытным путем выбирает «своего» дизайнера — Николь Грульт. На фотографиях в Гардингтоне 1926 года Вирджиния Вулф позирует именно в наряде от Николь Грульт. Идентификация платья на этих фото — важный момент анализа.
- Опыт съемки в материнском платье для первой фотосессии в журнале *Vogue* в 1924 году, судя по всему, лег в основу сюжета рассказа «Новое платье». Это не отмеченное в критике соответствие позволяет еще раз убедиться в автобиографизме художественного метода Вирджинии Вулф.
- Одежные мотивы в творчестве Вулф часто сопровождают ключевые сцены в романах и рассказах, ассоциируясь с экзистенциальными «моментами бытия».
- Концептуальная проработка вестиментарной тематики у Вулф, как правило, носит эмоционально насыщенную окраску, что сейчас встраивается в парадигму «аффективного поворота» в гуманитарном знании и обеспечивает востребованность Вулф в современной культуре.

Литература

Бинсангер 2024 — Бинсангер Л. Два случая: Эллен Вест и Лола Фосс. М.: Альма Матер, 2024.

Вайнштейн 2024 — Вайнштейн О. Фрак Мафусайл и неумело заштопанные шелковые митенки: богемная мода как источник современного бедного стиля // Теория моды: одежда, тело, культура. 2024. № 71. С. 355–389.

Вулф 1989 — Вулф В. Избранное. М.: Художественная литература, 1989.

Вулф 2022а — Вулф В. Орландо. Волны. Флэш. СПб.: Азбука-классика, 2022.

Вулф 2022б — Дневники 1915–1919. Электронное издание / Пер. А.Г. Русинова. М.: Литрес, 2022.

Вулф 2023а — Дневники 1920–1924. Электронное издание / Пер. А.Г. Русинова. М.: Литрес, 2023.

Вулф 2023б — Дневники 1925–1930. Электронное издание / Пер. А.Г. Русинова. М.: Литрес, 2023.

Гофман 2000 — Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: Канон-Пресс-Ц, Кучково поле, 2000.

Коэн 2012 — Коэн Л. Хорошо одетое сознание: Вирджиния Вулф, раскрытий секрет и язык моды // Теория моды: одежда, тело, культура. 2012. № 23. С. 224–256.

Ливергант 2018 — Ливергант А. Вирджиния Вулф: «моменты бытия». М.: АСТ, 2018.

Мур 1984 — Мур Д. Принципы этики. М.: Прогресс, 1984.

Руджероне 2018 — Руджероне Л. Ощущать себя одетым: исследование аффектов и облаченное тело // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 103–125.

Сэмпсон 2024 — Сэмпсон Э. Стоптанные. Обувь, эмоциональная привязанность и аффекты ношения. М.: Новое литературное обозрение, 2024.

Уилсон 2019 — Уилсон Э. Богема. Великолепные изгои. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Anna Sui 2024 — Anna Sui. Fall/Winter 2024. Whodunnit! annasui.com/pages/fall-winter-2024 (по состоянию на 14.04.2024).

Bell & Briggs 1972 — Bell Q., Briggs J. Virginia Woolf: a biography. Houghton Mifflin Harcourt, 1972.

Carrod 2015 — Carrod A.J. «A plea for a renaissance»: Dorothy Todd's Modernist experiment in British Vogue, 1922–1926.

Caughey 2000 — Caughey P.L., ed. Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction. N.Y.; London: Garland Publishing, 2000.

Collins 1983 — Collins J. The Omega Workshops. London: Secker and Warburg. Chicago: University of Chicago press, 1984.

Flugel 1930 — Flugel J. C. The Psychology of Clothes. London: Hogarth Press by Leonard & Virginia Woolf, 1930.

Garnier 1986 — Garnier G. Paul Poiret et Nicole Groult: Maître de la Mode Art Déco. Palais Galliera. Paris: Edition Paris Musées, 1986.

Garrity 1999 — Garrity J. Selling Culture to the «Civilized»: Bloomsbury, British Vogue and the Marketing of National Identity // Modernism/ Modernity. 1999. 6. 2. P. 29–58.

Garrity 2000 — Garrity J. Virginia Woolf, Intellectual Harlotry, and 1920s British Vogue' // Caughey P. L., ed. *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. N.Y.; London: Garland Publishing, 2000. P. 185–218.
Garrity 2010 — Garrity J. Virginia Woolf and Fashion // *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. P. 195–211.

Gerstain 2009 — Gerstain A. Beyond Bloomsbury: designs of the Omega Workshops 1913–19. London: Courtauld Gallery in association with Fontanka, 2009. www.researchgate.net/publication/285122973_Virginia_Woolf_Vanessa_Bell_the_maternal_and_photography (по состоянию на 15.05.2024).

Humm 2010 — Humm M. Virginia Woolf, Vanessa Bell, the maternal and photography // *Studies in the Maternal*. 2010. January. P. 1–9.

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 15.05.2024).

Koppen 2009 — Koppen R. S. *Virginia Woolf, Fashion and Literary Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Lee 1997 — Lee H. *Virginia Woolf*. London: Vintage, 1997.

Nicholson 2013 — Nicholson C. *In Woolf's Clothing: An Exploration of Clothes and Fashion in Virginia Woolf's Fiction*. Anglia Ruskin University, 2013.

Noble 1972 — Noble J. R., ed. *Recollections of Virginia Woolf by her contemporaries*. London: Peter Owen, 1972.

Porter 2023 — Porter Ch. *Bring No Clothes: Bloomsbury and Fashion*. London: Penguin, Particular, 2023.

Ruggerone 2017 — Ruggerone L. The Feeling of Being Dressed: Affect Studies and the Clothed Body // *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*. 2017. Vol. 21.5. P. 573–593.

Sarton 1991 — Sarton M. *Conversations with May Sarton*. University Press of Mississippi, 1991.

Sheehan 2009 — Sheehan E. M. Dressmaking at the Omega: Experiments in Art and Fashion // *Beyond Bloomsbury: Designs of the Omega Workshops 1913–19*. London: Courtauld Gallery, 2009.

Spalding 1983 — Spalding F. *Vanessa Bell*. N.Y.: Ticknor, 1983.

Wallenberg 2023 — Wallenberg L. Fashion and Feminism // *The Routledge History of Fashion and Dress, 1800 to the Present*. Ed. by V. Pouillard & Dubé-Sénéchal V. 2023. P. 185–206.

Woolf 1975 — Woolf V. *The letters of Virginia Woolf*. Vol. I–V. Ed. by Joanne Trautmann Banks, Nigel Nicolson. N.Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

Woolf 1977–1984 — Woolf V. The Diary of Virginia Woolf. 5 vols. Anne Olivier Bell, Andrew Macneillie (eds). N. Y.: Harcourt Brace Jovanovich, 1977–1984.

Woolf 1978 — Woolf V. Moments of Being. Triad/Panther Books, 1978.

Woolf 1985 — Woolf V. Sketch of the Past // Moments of Being. Ed. by J. Shulkind. N. Y.: Harcourt Brace, 1985.

Woolf 1992 — Woolf V. A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897–1909. London: The Hogarth Press, 1992.

Woolf 2016 — Woolf V. Orlando: A Biography. Vintage Classics, 2016.

Примечания

1. В случае совпадения цитат использован перевод Екатерины Демидовой из статьи: Коэн 2012, в остальных неоговоренных примерах — перевод наш. «Миссис Дэллоуэй» и «Новое платье» цитируются по переводу Е. Суриц.
2. Об этом неочевидном соотношении феминизма и моды интересно пишет Луиза Валленберг (Wallenberg 2023: 188–189).
3. Robe de style — приталенное платье с широкой юбкой, популярное в 1920-х гг. Эта модель платья в духе XVIII в. была противоположностью прямому силуэту à la grecque. Иногда юбка даже поддерживалась небольшими фижмами. Своими robe de style была наиболее знаменита Жанна Ланвен.
4. Правда, сохранилась темно-зеленая шаль в восточном стиле, которую леди Оттолайн подарила Вирджинии Вулф.
5. В 1986 г. в музее Гальтера была выставка «Поль Пуаре и Николь Грульт — мэтры ар-деко» (Garnier 1986).
6. В тексте «Нового платья» встречается и другая шекспировская цитата: «Ложь, ложь, ложь!» (Ричард II, акт 4, сц. 1).
7. В оригинале — *dove colour*, то есть теплый серый оттенок с легкими вкраплениями пурпурного или розового.