

**Наталья Поваляева —**

канд. филол. наук, доцент  
кафедры зарубежной литературы  
Белорусского государственного  
университета, автор книг  
«Полифоническая проза Вирджинии  
Вулф» (2003), «Дженет Уинтерсон,  
или Возрождение искусства  
лжи» (2006), «Образ мюзик-холла  
в неовикторианском романе» (2015)  
и «Сара Даниус: мода в литературе  
и литература в моде» (2021).  
pavaliayeva@gmail.com

# Платье от Скиапарелли для девушек со скромными средствами

**Аннотация**

Предметы одежды нередко становятся полноправными героями в литературных произведениях. При этом исследователи часто оставляют этот факт без внимания. Ярким примером тому служит роман британской писательницы Мюриэл Спарк «Девушки со скромными средствами»: платье от Скиапарелли в данном произведении становится ключевым инструментом построения многоуровневой концептуальной структуры романа и раскрытия характерной для творчества Спарк философско-религиозной проблематики. Однако в имеющихся исследованиях, посвященных этому роману, внимание их авторов сосредоточено в основном на сатирических приемах, религиозной и нравственной проблематике, гендерном вопросе, послевоенной травме, проблеме идентичности — то есть на чем угодно, но только не на вопросе о том, почему из всех возможных вариантов наряда от-кутюрье писательница выбрала именно платье от Скиапарелли. Некоторые критики и вовсе забывают упомянуть имя модельера, говоря

только о платье. Автор статьи поставила перед собой задачу восполнить этот пробел, ответить на вопрос — почему именно платье от Скиапарелли и раскрыть важность этого предмета одежды для реализации авторского замысла. В статье, прежде всего, подробно освещается отношение самой писательницы к одежде и моде; показывается, что на протяжении всей своей жизни Мюриэл Спарк уделяла особое внимание одежде (как своей собственной, так и окружающих) и сарториальным практикам, и отмечается, что этот интерес нашел отражение в ее творчестве. Также отмечается, что Мюриэл Спарк постоянно следила за модой, отлично разбиралась в модных тенденциях и была преданной читательницей журнала *Vogue*. Далее автор статьи рассуждает о том, что побудило Мюриэл Спарк выбрать для своего романа именно платье от Скиапарелли, и доказывает, что выбор этот не был случайным. Личность Эльзы Скиапарелли, ее новаторство в качестве модного дизайнера, ее концепция женского гардероба, конструктивная специфика ее творений, их адресная аудитория и тому подобное — все это идеально подходило писательнице для того, чтобы экономная в текстуальном плане связка «платье от Скиапарелли» в контексте произведения развернулась в многоуровневую метафору и многофункциональный инструмент анализа как социальной картины послевоенной Англии, так и человеческой природы в целом.

**Ключевые слова:** Мюриэл Спарк; Скиапарелли; Шанель; вечернее платье; английская литература; от-кутю; тафта; шляпа; брокад; твид; корсет; сюрреализм; экзистенциализм.

## Dramatis personae

«В далеком 1945 году все достойные люди в Англии были бедными — за небольшим исключением» (Спарк 1992: 4) — таким почти сказочным зачином открывается роман Мюриэл Спарк «Девушки со скромными средствами» (*The Girls of Slender Means*, 1963). Однако уже в следующем предложении сказочный флер развевается: «Улицы городов состояли из наскоро отремонтированных, а то и вовсе не отремонтированных зданий; там, где упали бомбы, высились груды каменных обломков или торчали остовы домов, похожие на гигантские гнилые зубы с высверленными зияющими пустотами» (Там же).

Итак, послевоенный Лондон стоит в развалинах, однако в чудом уцелевшем здании клуба принцессы Тэксской жизнь идет своим чередом. Клуб — а по сути, пансион — был создан для того, чтобы стесненные в средствах девушки из хороших семей могли, не роняя

собственного достоинства, жить и работать в столице. Плата за проживание и двухразовое питание взималась небольшая и вполне по- сильная для девушек, имевших работу и получавших жалованье.

Обитательницы пансиона мечтают устроить свою жизнь в после- военном мире. О том, что именно входит в понятие «устроенной жизни», они пока четкого представления не имеют, однако желание обзавестись возлюбленным и не испытывать нужды хотя бы в самых необходимых вещах определенно превалирует: «Любовь и деньги были самыми животрепещущими темами во всех комнатах и спаль- нях Клуба. На первом месте стояла любовь, деньгам отводилась вспо- могательная роль: они были необходимы, чтобы поддерживать на должном уровне внешний вид и приобретать талоны на одежду по официальным ценам черного рынка» (Там же: 17). На самом деле, читателю вскоре доведется узнать, что подавляющее большинство девушек, живущих в пансионе, отдают предпочтение именно деньгам, а любовь воспринимается либо как средство их получения, либо как возможное, факультативное приложение к ним.

Послевоенные годы в Великобритании были годами острого де- фицита и строгого нормирования буквально всего — и продуктов питания, и предметов первой необходимости, и одежды; карточная система не могла удовлетворить запросы и нужды населения в долж- ной степени, поэтому процветали черный рынок и натуральный об- мен. И девушки в клубе принцессы Тэксской постоянно выручают друг друга, обменивая мыло на маргарин, талоны на чулки или на шпиль- ки для волос и тому подобное. Однако самым ценным и, несомнен- но, эксклюзивным предметом товарного обмена выступает в клубе принцессы Тэксской вечернее платье от Скиапарелли. За плату в виде какого-либо дефицитного продукта девушки берут это платье напро- кат у его счастливой обладательницы, когда отправляются на важное свидание или на светское мероприятие.

Пансион в романе выступает своего рода обществом в миниатюре, отражением социальной системы послевоенной Британии в целом. Распределение жилых и нежилых помещений по этажам здания об- разует причудливую иерархию. Первый этаж занят помещениями хозяйственного назначения и общественного пользования. На вто- ром располагается дортуар, в котором живут «совсем молоденькие девушки — от восемнадцати до двадцати лет, — которые не успели еще отвыкнуть от школьных дортуаров сельской Англии и в такой обстановке чувствовали себя как рыба в воде» (Там же: 18). На тре- тьем этаже размещаются комнаты обслуживающего персонала, а также несколько комнат для тех, кто останавливается в пансионе ненадолго.

На четвертом этаже, как пишет Спарк, «собралось, словно сговорившись, большинство тех, чьим уделом должно было стать безбрачие, — перезрелые флегматичные девственницы разного возраста: те, что уже решили не выходить замуж, и те, кому рано или поздно предстояло принять такое решение, хотя они пока еще этого не осознали» (Там же: 19). И наконец, на верхнем, пятом этаже обитают «самые привлекательные, самые искушенные в житейских делах и самые энергичные девушки» (Там же). Именно эти обитательницы пятого этажа пансиона принцессы Тэкской и являются главными героинями романа. Энн Бейбертон, «почти помолвленная» с молодым пехотным капитаном, — обладательница платья от Скиапарелли. Джоанна Чайлд, дочь приходского священника, наделена необыкновенным голосом и дикцией. Джоанна обожает декламировать стихи, и английская поэтическая классика в исполнении этой героини постоянно слышится на всех этажах пансиона, создавая своеобразный саундтрек к происходящим событиям. Джейн Райт — девушка, внешне непривлекательная, но наделенная острым умом и наблюдательностью. Она работает в издательстве, а параллельно подрабатывает тем, что пишет по заказу одного сомнительного типа душеспасительные письма знаменитым писателям с тем, чтобы они ответили, а затем их автографы можно было бы выгодно продать. Основная характеристика данной героини — ее привычка к месту и не к месту говорить о том, что она «занимается умственной деятельностью», а также манера делить всех людей на тех, кто принадлежит к «миру книг», и тех, кто к этому миру не принадлежит. Селина Редвуд — девушка, обладающая идеальной красотой, всегда невозмутимая и спокойная. Это, на первый взгляд, вполне позитивная характеристика. Однако при многократном повторении этого сочетания — идеальная красота — невозмутимость — спокойствие — создается ощущение, что речь идет не столько о живом человеке, сколько о красивой, но неспособной чувствовать статуе. И в определенный момент повествования это ощущение полностью оправдывается. Селина — своего рода воплощение концепции «Beauty as Duty»<sup>1</sup>, сформировавшейся в самом начале Второй мировой войны. Еще одна обитательница клуба, «помешанная» Полина Фокс, убеждает всех, что встречается со знаменитым актером Джеком Бьюкененом, однако всякий раз, когда девушка якобы отправляется с ним на свидание, она просто наматывает на такси круги вокруг парка, а затем возвращается в пансион. При этом днем она работает в какой-то конторе и ведет себя совершенно нормально.

Хотя пансион представляет собой своего рода микрокосм, закрытое сообщество, в него тем не менее допускаются чужаки. Девушки

имеют право приглашать своих кавалеров на обед (за дополнительную плату в два с половиной шиллинга) или принимать гостей в общем зале и гостиной. Именно в качестве гостя Джейн Райт в клубе принцессы Тэкской появляется еще один ключевой персонаж — Николас Фаррингдон. Молодой человек — знакомый Джейн из «мира книг»; он — сотрудник американской разведки в Британии, который еще не вполне определился с собственной идентичностью и попеременно рекомендует себя то поэтом, то анархистом и пишет странный философский труд под названием «Святая суббота. Из записных книжек». Николас обладает несомненным обаянием, но в то же время это человек, сомневающийся во всем. Вот такую ироничную характеристику дает своему герою Мюриэл Спарк: «До войны Николас никак не мог выбрать, где ему жить — в Англии или во Франции — и кого предпочесть — мужчин или женщин, поскольку он попеременно страстно увлекался то теми, то другими. Он также не мог сделать выбор между самоубийством или не менее решительным образом действий, известным как синдром отца Д'Арси» (Там же: 35). Николас — типичный идеалист-романтик, несмотря на показной цинизм некоторых его речей. Так, например, впервые попав в пансион принцессы Тэкской, Николас решает, что это заведение — своего рода идеальное общество: «Николас видел в этом заведении миниатюрную модель свободного общества, добровольного товарищества, в основе которого лежала объединяющая всех его членов благодатная бедность» (Там же: 58).

Однако клуб, как и любое другое сообщество, далек от идеала, как не идеальны — каждая по-своему — и его обитательницы. И платье от Скиапарелли становится в романе оптикой, выявляющей духовные и нравственные изъяны некоторых персонажей. Подробнее на том, как именно это происходит, я остановлюсь позже. Пока же следует задаться вопросом — каковы были отношения самой писательницы с миром моды, что заставило ее выбрать именно платье от-кутюр в качестве ключевого инструмента для исследования духовных материй.

## «Властительница модного сознания»<sup>2</sup>

Мюриэл Спарк (Dame Muriel Sarah Spark, урожденная Camberg; 1918–2006) — самая яркая представительница шотландской литературы после Вальтера Скотта и Роберта Льюиса Стивенсона (Gardiner 2010: 1), «суровый пиротехник» (Hodgkins 2016: 199), одна из великой тройки писателей-католиков (наряду с Грэмом Грином и Ивлином Во) и самый значительный писатель современной Великобритании после смерти Грина (Stannard 2009). И в то же время — так и не

разгаданная до конца загадка, не раскрытая тайна. Литературоведы до сих пор пытаются вписать творчество Спарк в рамки того или иного художественного направления или метода. Модернизм, реализм, антироман, магический реализм, постмодернизм, католический экзистенциализм — вот лишь некоторые из наиболее распространенных определений, применяемых к произведениям писательницы, однако ни одно из них не способно охватить все особенности творчества Мюриэл Спарк. Единственный не вызывающий сомнений факт — М. Спарк была писателем-сатириком, и как любой писатель-сатирик, она была убеждена, что совершенствовать человечество можно только одним путем: вскрывая самым беспощадным образом все его слабости и пороки. Однако это можно делать по-разному. Критика может быть жесткой, но в то же время оставлять человеку ощущение того, что в конце концов воля и разум окажутся сильнее слабостей и порока. Но бывает и другая критика — она открывает черные бездны в самых привычных, обыденных, повседневных вещах и явлениях; она заставляет не просто сокрушенно покачивать головой, но содрогаться от увиденного ужаса. Именно такой критикой человечества и проникнуто творчество Мюриэл Спарк. Она беспощадна к своему читателю, к человеку вообще. Ее сатира распространяется гораздо глубже социальной сферы, затрагивая самые потаенные уголки человеческой души. Не столько социальные, сколько духовные пороки волнуют писательницу; и не столкновение личности с обществом определяет основной конфликт ее произведений, но столкновение Добра со Злом. Не будет большим преувеличением сказать, что каждый роман М. Спарк — это маленький Армагеддон, последняя схватка противоборствующих сил, а полем этой схватки всегда выступает человеческая душа.

В 1954 году Мюриэл Спарк приняла католичество, и этот шаг, вне всякого сомнения, оказал самое непосредственное влияние на все творчество писательницы. Западные критики, говоря о прозе М. Спарк, нередко употребляют определение «католический экзистенциализм». И действительно, проблемы Добра и Зла, веры и неверия, свойственные творчеству писателей-католиков, совмещаются в романах Мюриэл Спарк с проблемой абсурдности человеческого бытия в мире, с проблемой нравственного выбора.

Мюриэл Спарк — признанный мастер художественной детали; кто бы ни был автором знаменитого высказывания «Бог таится в мелочах» (его авторство приписывают слишком многим), оно идеально характеризует творчество писательницы. По ее собственному признанию, с раннего детства ее любимым занятием было наблюдать за людьми, подмечая мельчайшие детали и нюансы. И одежде

в этих наблюдениях всегда отводилось особое место. Автобиография *Curriculum Vitae* (1992) дает множество тому примеров. Так, еще не владея навыками сарториального анализа, маленькая Мюриэл интуитивно чувствовала, каким мощным семантическим потенциалом обладает одежда, и не раз наблюдала концепцию *passing* («прохождение, умение вписаться в определенный контекст») в действии. В самом начале автобиографии писательница вспоминает, что ее мама — «англичанка в Шотландии» — носила зимнее пальто, отороченное бежевым лисьим мехом, как у королевы-матери, что было совершенно не к месту в Эдинбурге, где более привычным был твид или — в особенно холодную зиму — мех ондатры. Шелковые или капроновые чулки персикового цвета также выделяли маму из основной массы жительниц шотландской столицы, которые носили практичные хлопковые чулки серого цвета. Одежда в восприятии Мюриэл Спарк напрямую соотносится с английским говором мамы — и таким образом оба «языка» выявляют ее «чуждость» в эдинбургском контексте. В то же время писательница отмечает, что ее отец и говорил, и одевался так, как и полагалось всем остальным мужчинам в Эдинбурге. Он вписывался, мама — нет. Позднее писательница вновь вернется к детским воспоминаниям и сарториальным привычкам своей матери в эссе «Небесный пикник» (*The Celestial Garden Party*). Здесь описывается мамина «шляпная мания». В Эдинбурге второй половины 1920-х годов дамы носили горшкообразные шляпы неброской расцветки с минимумом декора (или вовсе без него), однако у мамы были иные предпочтения. Она покупала шикарные, экстравагантные шляпы, которые были неуместны в любом контексте, «кроме разве что Королевских скачек в Аскоте или открытия летней выставки в Лондонской Королевской академии — то есть за четыреста километров и много сотен культурных миль от нашей пуританской шотландской столицы» (Spark 2014: 7). Купленные шляпы мама никогда не носила, приберегая их для «особого случая», который, естественно, никогда не наступал. Мюриэл, которая в то время как раз начала изучать в школе философию Платона, представляла, что в мамином сознании эти шикарные шляпы созданы для некоего идеального Небесного Приема, которого никогда не будет на земле (что это, как не прозрение сути от-кутюр девочкой-подростком?). Единственный раз, когда мама все же надела одну из своих умопомрачительных шляп, обернулся катастрофой: прием на открытом воздухе, куда она была приглашена, оказался благотворительным мероприятием по сбору средств в помощь членам еврейской общины, пострадавшим во время войны. Само собой, и традиции

общины, и военное время не предполагали шикарных шляп и ярких нарядов. «Это было ужасно! Они все были в твиде!» — жаловалась мама, вернувшись с мероприятия. Тем не менее тот факт, что этому случаю писательница уделила особое внимание, говорит о многом. Увлеченное приобретение мамой шляп, которые некуда надевать, в восприятии Мюриэл Спарк — акт бескорыстного творчества. Красота шляп затмевает все рациональные соображения; шляпы завораживают, гипнотизируют, и подобное отношение к одежде откутюр — и вообще к любой одежде, представляющей собой нечто, выделяющееся из серой массы, — писательница, переняв от матери, сохранит на протяжении всей жизни. Именно произведением искусства — прежде всего — является платье от Скиапарелли в романе «Девушки со скромными средствами».

Описания одежды в автобиографии М. Спарк отнюдь не ограничиваются нарядами родителей; можно сказать, что одежда уверенно доминирует среди прочих многообразных визуальных впечатлений будущей писательницы. Платье цвета морской волны и шляпа вишневого цвета (наряд тетушки Герти); облегающее трико с бронзово-золотыми блестками (сценический костюм актрисы Флорри Форде, выступление которой маленькая Мюриэл видела в мюзик-холле); дошкольные платья самой Мюриэл, не похожие на платья других девочек — вязаные из шелка или шерсти, ярких цветов: королевского голубого, бронзового, золотого; наряды кукол, с которыми дома разыгрывались театральные представления... Родственники, приходившие в гости, соседи, знакомые — кого бы ни упоминала Мюриэл Спарк, она старательно описывает прежде всего одежду.

Но особое место среди этих многочисленных описаний занимает грандиозный гардероб бабушки. Маленькая Мюриэл вместе с мамой помогала бабушке упаковывать вещи перед ее переездом в Эдинбург, и будущую писательницу совершенно заворожил старомодный викторианский гардероб — обилие фланелевого белья, корсеты, отдельные панталоны... Среди бабушкиных вещей обнаруживается так называемая комбинация — шерстяной предмет нательного белья, комбинезон с рукавами до локтя, штанинами до колена и без ластовицы. В детские воспоминания вторгается голос взрослой Мюриэл Спарк, поскольку этот предмет одежды пробуждает литературную аллюзию — писательница вспоминает, что подобная «комбинация» упоминается в поэме Т. С. Элиота «Бесплодная земля»<sup>3</sup>.

Целая глава автобиографии посвящена бабушкиному платью «Колокольчик». Это было единственное бабушкино платье на выход, сшитое вручную из голубого шелкового брокада. «Я никогда не

видела ничего столь же прекрасного и не касалась ничего столь же деликатного ни до, ни после» (Spark 2011), — признается писательница. Много лет спустя после смерти бабушки Мюриэл, поддавшись моде и пойдя на поводу у мамы, нашла из этого платья наволочек для подушек, о чем позже очень сожалела. Примечательно, что своего любимого кота Спарк назвала Колокольчиком — явно в память о бабушкином платье. Биограф писательницы Мартин Станнارد называет это платье «Прустовским пробным камнем памяти» (Stannard 2009). Он полагает, что именно платье «Колокольчик» открыло писательнице одно важное свойство одежды — она может быть не только показателем статуса, быть уместной или не уместной, или «красивой» в самом обыденном смысле, но она может быть также произведением искусства.

Очень важными в плане формирования отношения к одежде и моде стали для Мюриэл Спарк годы, проведенные в школе Джеймса Гиллеспы (1923–1935). Писательница признается, что с самых первых дней обучения в этой школе она обожала рассматривать учителей — их внешний вид, их одежда и жесты были ей намного интереснее, чем собственно уроки. Огромное влияние на маленькую Мюриэл оказала учительница мисс Кристина Кей, которая впоследствии станет прообразом главной героини в самом известном романе Спарк «Мисс Джин Броди в расцвете лет» (1969). Мисс Кей любила в одежде яркие цвета и ненавидела унылые мрачные дождевики («Зачем делать ненастный день еще более серым?»). Дети, по ее мнению, должны были носить яркие пальто и зонты синего или зеленого цвета (и это в годы, когда зонты были преимущественно коричневые или черные). Цвет был божеством мисс Кей; вспоминая школьные уроки рисования, Мюриэл Спарк пишет: «Мне кажется, благодаря мисс Кей мы узнали о цвете прежде, чем о технике рисунка или форме. Для нее цвет и был формой» (Spark 2011).

Окончив школу и затем колледж, Мюриэл Спарк некоторое время работала секретарем директора универмага эксклюзивных товаров для женщин William Small & Sons, который располагался на одной из центральных улиц Эдинбурга — Принсес-стрит. Здесь ее знакомство с миром моды стало более предметным; будущая писательница нередко сопровождала директора — мистера Смолла собственной персоной — во время обходов различных отделов универмага и так научилась разбираться в фасонах, тканях и фурнитуре. Кроме того, работники универмага могли пользоваться внушительными скидками, благодаря чему Мюриэл постепенно составила себе гардероб из самых модных и эксклюзивных моделей.

Отныне мода станет занимать в ее жизни очень важное место. Даже ее первый литературный успех оказался — пусть и косвенным образом — связан с модой. В 1951 году Мюриэл Спарк отправила рассказ «Серафим и Замбези» на конкурс газеты *The Observer* и получила первый приз — довольно крупный по тем временам: 250 фунтов стерлингов. И первое, что купила писательница на полученные деньги: «синее бархатное платье за шесть фунтов и полное издание „В поисках утраченного времени“ Пруста» (Ibid.). Как видим, платье и великий роман XX века стоят рядом, и это ясно свидетельствует о том, что одежда для Мюриэл Спарк не была чем-то второстепенным, незначительным по сравнению с высоким искусством.

Вместе с признанием и высокими гонорарами пришли и новые возможности в плане гардероба. Все, кто был знаком с Мюриэл Спарк в то время, когда она уже стала всемирно известным автором, отмечают ее постоянный интерес к моде. Так, Алан Тейлор — писатель, журналист и редактор журнала *Scottish Review of Books* — в книге «Встреча в Ареццо: моя дружба с Мюриэл Спарк» (2017) вспоминает, что писательница «всегда одевалась элегантно и дорого», «любила наряжаться и выходить в свет», «пристально следила за модой, с почти религиозной преданностью читала *Vogue*<sup>4</sup> и придавала большое значение *la bella figura*» (Taylor 2017).

Особое внимание сарториальным привычкам М. Спарк уделяет ее биограф Мартин Станнард. Он подчеркивает, что интерес писательницы к моде носил не только практический характер; для нее элегантность внешнего вида была так же важна, как и отточенность литературного письма: «Она никогда не считала нужным извиняться за свое пристрастие к дизайнерским нарядам, ювелирным украшениям, шiku и лоску. Элегантность в одежде, как и в письме, была выражением абсолютного контроля над средствами художественной выразительности. В обоих случаях это был вопрос ритма и стиля» (Stannard 2009). Станнард также отмечает, что знания в области моды и стиля позволяли Мюриэл Спарк легко датировать фотографии по одежде запечатленных на них людей. Писательница методично превращала себя в произведение искусства с помощью изысканной одежды, ювелирных украшений и аксессуаров. Один знакомый как-то был особенно впечатлен розовым «луком» Спарк: платье, перчатки, туфли, сумочка — даже волосы казались розовыми (и здесь нельзя не вспомнить фирменный «шокирующий розовый» Эльзы Скиапарелли).

В процессе работы над этим исследованием меня, естественно, особенно интересовал вопрос о том, насколько хорошо была знакома М. Спарк с творчеством Скиапарелли и были ли в ее личном

гардеробе какие-то вещи от дома Скиапарелли. Я связалась с Мартином Станнардом и спросила, находил ли он какие-то упоминания о Скиапарелли в обширном архиве писательницы. Биограф ответил мне следующее: «Боюсь, мне не встречались упоминания о Скиапарелли в бумагах Мюриэл, однако это вовсе не значит, что их там нет<sup>5</sup>. Мюриэл всегда очень интересовала мода и то, как она связана с идентичностью и самовыражением. Во время работы над романом „Девушки со скромными средствами“ в Нью-Йорке Мюриэл так радикально изменила свой внешний вид, что ее старые друзья из Лондона просто не смогли ее узнать»<sup>6</sup>. Последнее предложение особенно интересно. Была ли эта внешняя трансформация связана именно с работой над романом? И главный вопрос — почему в романе фигурирует платье именно от Скиапарелли?

## Почему Скиапарелли?

Удивительно, но, кажется, никто из исследователей не задавался этим вопросом. О романе «Девушки со скромными средствами» в целом написано не так много (особенно в сравнении с более известными произведениями — такими, как «Мисс Джин Броди в расцвете лет», «Аббатиса Крусская», «Место водителя» и другие), однако и в имеющихся исследованиях внимание их авторов сосредоточено в основном на сатирических приемах, религиозной и нравственной проблематике романа, гендерном вопросе, послевоенной травме, проблеме идентичности... то есть на чем угодно, но только не на вопросе о том, почему из всех возможных вариантов наряда от-кутюр писательница выбрала именно платье от Скиапарелли. Некоторые критики и вовсе забывают упомянуть имя модельера, говоря только о платье (что недопустимо в случае с творчеством М. Спарк — если она дает конкретную деталь, то это совершенно точно не случайный выбор).

Итак, почему Скиапарелли? Начнем с самой очевидной (но и самой поверхностной) причины. Писательнице нужно было имя модельера, знаменитого в то время, когда разворачивается действие романа (1945), но также по-прежнему известного и во время публикации произведения (1963). Известный американский биограф Мери Секрест в книге об Эльзе Скиапарелли пишет: «В те невероятно успешные годы перед Второй мировой войной все хотели одеваться у Скиапарелли, включая представителей французской и английской аристократии, которые заказывали свадебные наряды; герцогиня Виндзорская заказала несколько моделей помимо знаменитого вечернего платья „Лобстер“» (Secrest 2014). Война стала для модного

дома Скиапарелли концом эпохи расцвета: хотя бизнес был закрыт только в 1954 году, вернуть довоенные позиции после 1945 года уже не удалось. Тем не менее о Скиапарелли помнили еще долго — не в последнюю очередь благодаря ее автобиографии «Моя шокирующая жизнь», опубликованной в том же 1954 году. Иными словами, Скиапарелли в 1963 году — это имя, которое еще у всех на слуху, но уже ассоциируется с чем-то, безвозвратно ушедшим в прошлое. Это идеально подходило Мюриэл Спарк для того, чтобы создать необходимое напряжение между «до» и «после» войны в художественном пространстве романа.

Однако все вышесказанное вряд ли можно считать достаточным объяснением — хотя бы на том основании, что в мире от-кутюр было множество других имен, которые служили символами высокой моды довоенной поры и были хорошо знакомы британским читателям в 1960-х годах. Платье, которое носят по очереди обительницы клуба принцессы Тэксской, могло быть создано, например, знаменитой соперницей Скиапарелли, Коко Шанель. Однако Спарк выбрала именно Скиапарелли, и выбор этот, очевидно, обуславливался не столько громким именем, сколько тем, кем именно была Эльза Скиапарелли.

А она была, прежде всего, непревзойденным новатором в мире высокой моды, и почти обо всем, что сделала Скиап (как она сама себя называла), принято говорить как о сделанном впервые. Сегодня о Скиапарелли вспоминают (когда и если вспоминают вообще) как о первом модельере, который соединил моду и искусство и стал сотрудничать с известными художниками при создании нарядов и аксессуаров от-кутюр. Эльза Скиапарелли работала главным образом с художниками-сюрреалистами (Сальвадором Дали, Жаном Кокто, Кристианом «Бебе» Бераром, Кесом ван Донгеном, Марселем Верте и другими), благодаря чему за ней закрепился титул создательницы сюрреалистической моды. Мериал Секрест пишет: «Она обратилась к основным концепциям сюрреализма с его акцентом на бессознательном и иррациональном и перевела их на язык моды. Она создавала шляпы в виде отбивных из баранины, туфель на высоких каблуках или клоунских колпаков. Карманы ее нарядов напоминали ящики комода, ожерелья превращались в коллекцию насекомых, сумки приобретали форму воздушных шаров, а пуговицы могли быть чем угодно: губами, глазами или морковками» (Secrest 2014).

Однако только сотрудничеством с художниками-сюрреалистами достижения Скиапарелли в мире высокой моды, конечно, не исчерпываются. Не будет преувеличением сказать, что она была смелым новатором уже на самом старте своей карьеры.

Эльза Скиапарелли дебютировала в мире высокой моды, открыв в 1927 году в Париже небольшой бутик одежды *rouge le sport* — для спорта. Абсолютным хитом этой коллекции (и первым дизайном, принесшим Скиап настоящую славу, а также первую публикацию на страницах *Vogue*) стал свитер в графической черно-белой гамме с вывязанным спереди бантом с эффектом *trompe l'oeil*. Вязаные свитера в 1920-х годах сами по себе были непривычным предметом в мире высокой моды (их среда обитания ограничивалась преимущественно спортом и загородными прогулками), однако новаторство Скиап сводилось не только к тому, что она вывела вязаные свитера на орбиту от-кутюр. Редактор журнала «Лондонское книжное обозрение» Розмари Хилл полагает, что Скиапарелли стартовала в мире высокой моды как своего рода трикстер, дизайнер, иронизирующий над самой основополагающей идеей модного дизайна. Банты и ленты (традиционные атрибуты высокой моды тех лет), вывязанные на свитерах в виде плоского рисунка, имитирующего объемность, были своего рода модной пародией. Скиапарелли «создала сатиру, карикатуру на дамское платье», — отмечает Розмари Хилл (Hill 2018).

Все дальнейшие шаги Скиапарелли как в области собственно создания одежды, так и в сфере коммерческой, были маленькой или большой революцией. Она целенаправленно делала женскую моду более практичной и удобной. Поскольку традиционно платья от-кутюр конструировались так, что надеть их самостоятельно бывало затруднительно, Скиап разработала модели, которые можно было легко обогрывать вокруг тела, застегивать спереди на пуговицы или завязывать поясом, а не надевать через голову. Юбка-брюки стала следующим революционным изобретением Скиап. Затем последовали купальные костюмы со встроенными бюстгальтерами, а после — и вечерние платья такой же конструкции. Одной из первых в сфере высокой моды Скиапарелли стала использовать застежки-молнии, причем не прятала их, а выставляла напоказ, как элемент декора. Когда началась Великая депрессия и покупательная способность клиентуры модных домов резко упала, Скиап разработала новую концепцию комбинирования предметов гардероба — так, чтобы одни и те же предметы одежды в разных сочетаниях составляли новые наряды. Она придумала двусторонние пальто; платья на все случаи, вид которых можно было изменять с помощью прилагающегося набора аксессуаров; распашные юбки, которые легко превращались в накидки, и их можно было надевать на вечерние платья. М. Секрест пишет: «Даже самые очевидные решения, вроде жакетов „в тон“ к вечерним платьям, ускользали от всех, пока их не находила Скиапарелли, а ее идея дополнять

наряды украшениями из перьев в течение многих лет была актуальна в Голливуде» (Secrest 2014). После Второй мировой войны, учитывая реалии времени и по-прежнему следуя идее соединения красоты, элегантности и практичности, Эльза Скиапарелли сформулировала концепцию капсульных коллекций (столь популярную в современной высокой моде) — и создала первую такую коллекцию, которая получила название «Гардероб „Созвездие“» (Constellation Wardrobe). Это был набор женской одежды для путешествия: шесть платьев, одно двустороннее пальто и три складывающиеся шляпки легко умещались в стандартный чемодан и весили меньше шести килограммов. Эта коллекция стала сенсацией, так как послужила материальным воплощением женской эмансипации: женщины теперь сами определяли свою судьбу, строили карьеру — и чаще путешествовали, причем без сопровождения. Смелое высказывание — сделанное, заметим, за три года до публикации знаменитого феминистского манифеста Симоны де Бовуар «Второй пол» (1949).

Скиапарелли активно экспериментировала с материалами. Она первой в мире высокой моды стала использовать пластик для изготовления украшений и других аксессуаров. Новые технологии производства синтетических тканей открыли перед ней новые возможности, и по заказу Скиап производились ткани, имитирующие фактуру древесной коры, стекла и тому подобного. Она же первой придумала газетный принт. Как-то во время поездки в Копенгаген она заметила, что женщины на рыбном рынке носят замысловатые головные уборы, сложенные из старых газет. Так родилась идея нового принта, причем для него Скиапарелли использовала реальные газетные статьи о себе самой — как хвалебные, так и ругательные.

Когда в высокой моде доминировали романтические силуэты от Жанны Ланвен и Люсьена Лелонга, Скиапарелли начала активно использовать в своих моделях подплечники и накладки, что позволяло визуально увеличить плечи — и таким образом уменьшить талию. Такие силуэты были более резкими, графичными — и, несомненно, современными. Парижская корреспондентка журнала *The New Yorker* Джанет Фланнер в статье 1932 года назвала Скиапарелли «плотником одежды» (*carpenter of clothes*), так как из-за расширенных плеч силуэты напоминали деревянных солдатиков в мундирах с эполетами (Watt 2012: 53). Причем в устах журналистки это была похвала.

При этом не следует забывать, что у Эльзы Скиапарелли не было никакого специального образования или хотя бы опыта ученичества в швейном деле. В автобиографии она признается: «Скиап решительно ничего не понимала в шитье — незнание полное, — именно

поэтому она обладала смелостью абсолютной и слепой» (Скиапарелли 2012).

Эта «слепая смелость» позволяла Скиапарелли вновь и вновь разрушать стереотипы и делать открытия. Она первой уподобила подиумные показы театрализованным представлениям, и она же впервые стала давать названия коллекциям одежды. Она считается первой, кто разработал и реализовал концепцию «бутика от кутюрье», где можно было приобрести готовые наряды — Schiap Shop открылся в Париже на Вандомской площади в 1935 году. Модный дом Скиапарелли занимал здание, ранее принадлежавшее отелю Hôtel de Fontpertuis, в пять этажей и девятью восемью помещений, а бутик расположился на первом этаже. Британская модная журналистка Эмма Бакстер-Райт пишет: «Эта идея была революционной, и хотя многие впоследствии скопировали ее, именно Скиап первой осознала, каким потенциалом обладает бутик на первом этаже модного дома, куда состоятельные клиенты могут зайти и купить вещь прямо с вешалки» (Baxter-Wright 2021: 43). Помимо одежды, в бутике можно было приобрести все необходимые дополнения — перчатки, сумочки, туфли, шарфы, белье, бижутерию и духи. «Новый бутик, — отмечает Эмма Бакстер-Райт, — как и многие прочие проекты Скиапарелли, бросил вызов существовавшим в то время условностям мира высокой моды» (Ibid.: 44). И, как говорят англичане — *the last but not the least* — не забудем о «шокирующем розовом», новом цвете, который Скиапарелли ввела в сферу от-кутюр.

Эльза Скиапарелли доказала, что экстравагантность может продаваться. Немецкий исследователь Томас Блайтнер пишет: «В середине 1930-х, когда Эльза Скиапарелли открыла в Париже на Вандомской площади, прямо напротив отеля Ритц, свой великолепный модный салон, украшенный работами Альберто Джакометти, это положило конец затяжной дискуссии о том, могут ли экстравагантные творения приносить доход» (Bleitner 2019: 61). Скиап фактически из ничего создала коммерчески успешную империю: «В 1930 году ее компания зарабатывала миллионы франков в год. Она владела двадцатью шестью мастерскими, в которых в общей сложности работало более двух тысяч человек» (Secrest 2014). Среди клиенток дома Скиапарелли было немало VIP-персон — аристократок, звезд кино, светских львиц (и не будем забывать об аристократическом происхождении самой Скиап). Однако при этом Эльзе Скиапарелли был совершенно чужд снобизм — которым, например, грешила ее многолетняя конкурентка Коко Шанель. Среди известных высказываний последней есть, например, такое: «Я ничего не имею против того, чтобы высокая

мода шла на улицы, но категорически против того, чтобы она рождалась на улице» (Watt 2012: 24). Скиапарелли же не имела ничего против того, чтобы находить вдохновение на улице — в самых порой неожиданных местах. Например, в доках Темзы или в дешевых пабах Лондона, где выпивала и закусывала пестрая многонациональная публика (Ibid.: 59).

Есть еще два важных момента, имеющих непосредственное отношение к теме этого исследования. Первый заключается в том, что Эльза Скиапарелли, в отличие от большинства кутюрье-современников, создавала одежду для молодежной аудитории (в романе Мюриэл Спарк, напомним, все главные героини — девушки в самом начале самостоятельной жизни, а не состоятельные матроны среднего возраста). Об этом, например, упоминает Секрест: «Скиапарелли создавала особенный „лук“ — более свободный, не слишком серьезный, более изобретательный и гибкий, чем у других парижских домов от-кутюрь, чью клиентуру составляли знатные дамы, курсирующие между замками шестнадцатого века, Санкт-Морицем и парижскими особняками восемнадцатого века. Ее одежда была молодежной» (Secrest 2014).

Второй момент — это особые связи Эльзы Скиапарелли с Великобританией и, в частности, с Лондоном. В 1930-х годах в британской столице Эльза Скиапарелли открыла филиал своего парижского бутика (возможно, именно оттуда родом платье, фигурирующее в романе Мюриэл Спарк) и очень любила проводить время «по ту сторону Ла-Манша». Она вела здесь насыщенную культурную жизнь, была знакома со многими представителями британской аристократии и творческой богемы, наслаждалась театральными постановками Ноэла Кауарда (особый восторг вызывала у нее пьеса «Кавалькада»)... Но была также и работа — Скиап, например, увлеченно изучала технологию производства твидовых тканей в Шотландии (и затем не раз создавала модели из твида). В автобиографии Скиапарелли признается: «Я считала лондонские годы одними из самых счастливых в своей жизни» (Скиапарелли 2012).

Итак, Эльза Скиапарелли была смелым экспериментатором в мире высокой моды и создавала одежду, которая была проникнута духом молодости, дерзкой иронии и современности. Это вполне объясняет выбор Мюриэл Спарк — однако было и кое-что еще.

На удивление много общего можно найти в личных историях Мюриэл Спарк и Эльзы Скиапарелли, и их характеры во многом были схожи. Конечно, это вряд ли может служить обоснованием выбора, сделанного Спарк при создании романа, однако само по себе это сходство весьма примечательно.

Обе написали автобиографии, которые не оправдали ожиданий читателей в том плане, что больше скрыли, нежели раскрыли. Скиапарелли приступила к написанию автобиографии в 1954 году, сразу же после закрытия своего модного дома, и озаглавила ее «Моя шокирующая жизнь» — однако ничего по-настоящему шокирующего в книге не было. Ощущение тщательного отбора и редактуры того, о чем Скиапарелли была согласна рассказать, чувствуется от первой до последней страницы книги. То же самое можно сказать и в отношении автобиографии Спарк, написанной в 1992 году. Писательница не без иронии заявляет в самом начале книги, что будет придерживаться только тех фактов, которые можно подтвердить документально (понятно, что все ожидаемые читателем пикантные подробности личной жизни писательницы остались неосвещенными по причине отсутствия подтверждающей документации). Автобиография Мюриэл Спарк завершается публикацией ее первого романа «Утешители» (1957) — то есть дальнейшие тридцать пять лет остались за рамками повествования.

Но еще более примечательным является сам ракурс повествования в обеих автобиографиях. Можно заметить своеобразное нарративное раздвоение личности, которое проявляется и у Эльзы Скиапарелли, и у Мюриэл Спарк. Скиапарелли пишет о себе то от первого, то от третьего лица, постоянно меняя точку зрения, а в самом начале автобиографии заявляет: «Скиап я знаю только по слухам, только по отражению в зеркале. Для меня она что-то вроде пятого измерения» (Скиапарелли 2012). Нечто похожее — хотя и не выраженное так формально — мы находим в автобиографии Мюриэл Спарк, особенно в тех главах, где писательница вспоминает детство. Здесь голос взрослой Мюриэл Спарк, зрелой писательницы с мировым именем, накладывается на голос Мюриэл-ребенка. На эту особенность обратил внимание Мартин Станнард: «Она взирает на свои ранние годы глазами ребенка — это взгляд, открытый всем чудесам детства и одновременно зашоренный, эгоистичный, — но и с холодной отстраненностью зрелого писателя. Это прустовское повествование. Ребенок и взрослая женщина — чужаки друг для друга, но в то же время половины одной личности» (Stannard 2009).

У обеих женщин были сложные отношения с родителями — имела место особая привязанность к отцам и некоторая холодность в отношениях с матерями. Обе в детстве и юности испытывали комплексы по поводу внешнего вида. Эльза считалась в семье дурнушкой — о чем мать не упускала возможности ей напомнить, приводя в пример старшую сестру, красавицу с идеальным римским профилем.

В автобиографии Скиапарелли есть такой красноречивый фрагмент: «Ребенком Скиап была трудным, и это не изменилось. Кругом непрерывно повторяли, что она некрасивая, а вот ее сестра красивая; в конце концов она этому поверила и начала искать способы стать прекрасной. Покрывать лицо цветами, превратив его в райский сад, — как это восхитительно... Вот росли бы у нее на лице цветы — и стала бы она единственной в мире! Вьюнки, настурции, маргаритки... В полном цвету! С большим трудом я раздобыла семена у садовника и посадила в горло, уши, в рот, чтобы скорее выросли в теплом теле, и принялась ждать результата.

Увы, в нашем материальном мире результат не замедлил сказаться: она стала задыхаться. Потеряв голову от отчаяния, мать послала за врачом — пусть отнимет у ее одаренной богатым воображением дочери подобные мечты и иллюзии. После этого другой доктор обнаружил, что его коллега забыл в носу ребенка кусочек ваты; тот сделался твердым как камень, что могло бы кончиться неприятностью. Но для нее единственное разочарование — цветы не выросли и не превратили ее в ослепительную красавицу» (Скиапарелли 2012). Мюриэл Спарк в детстве и юности переживала из-за своей полноты, и впоследствии, избавившись от лишнего веса, делала все для того, чтобы поддерживать стройную фигуру.

Обеих женщин посещали схожие фантазии о том, что их родители — не настоящие, а приемные. Скиапарелли однажды поведала кухарке историю о том, что она — «бедный найденыш, над которым сжалились» (Там же), что привело к грандиозному скандалу (кухарка, естественно, не сумела сохранить «тайну»), и Скиап была примерно наказана отцом. Мюриэл Спарк, по свидетельству М. Станнарда, периодически развлекалась историями о том, что была урожденной принцессой, похищенной в младенчестве цыганами (то есть ее настоящими родителями) (Stannard 2009).

И Эльза, и Мюриэл рано вышли замуж, и у обеих браки были неудачными — настолько, что отбили охоту предпринимать новые попытки в этом направлении. Обе, оказавшись в стесненных материальных обстоятельствах, вынуждены были справляться в одиночку и разрываться между необходимостью зарабатывать на жизнь и возможностью уделять время своим детям. Обе женщины фактически сделали себя сами, всего добились в жизни исключительно благодаря своему таланту и трудолюбию. Наконец, Эльза Скиапарелли была итальянкой и католичкой — а Мюриэл Спарк, как уже упоминалось, в 1954 году приняла католичество и вторую половину жизни — вплоть до самой смерти в 2006 году — прожила в Италии.

Все вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что выбор платья от Скиапарелли в качестве ключевого образа в романе «Девушки со скромными средствами» не был случаен. Теперь пришло время выяснить, какие функции этот дизайнерский наряд выполняет в художественном пространстве произведения.

## **Платье от Скиапарелли** в клубе принцессы Тэксской

Впервые платье упоминается в самом начале романа, в эпизоде, где повествуется о вылазках девушек на крышу, соединяющую пансион с соседней гостиницей. Плоская крыша оказывается идеальным местом для принятия солнечных ванн, однако выбраться на нее можно только через узкое окошко в туалете. Для грациозной Селины это не составляет труда, однако остальным девушкам пролезть в окошко не так легко. Энн — обладательнице платья от Скиапарелли — приходится для этого раздеться догола и намазаться дефицитным маргарином. Девушка замечает, что было бы еще лучше намазаться одновременно маргарином и мылом, на что Селина отвечает, что мыла в текущем месяце она подруге одолжить не сможет. Тогда Энн угрожает, что больше не даст Селине поносить «тафтушку» — «вечернее платье из тафты от Скъяпарелли, которое почти неношеным<sup>7</sup> подарила ей сказочно богатая тетка. Это великолепное платье, производившее всюду фурор, в особых случаях носили по очереди все обитательницы верхнего этажа, кроме Джейн, на которую оно не налезало. За прокат платья Энн взимала небольшую мзду — например, талоны на одежду или наполовину смыленный кусок мыла» (Спарк 1992: 23).

В этом эпизоде платье сразу же предстает как а) эксклюзивный предмет одежды (хотя, заметим, его описание пока не дается!), который надевают по очереди все девушки с верхнего этажа пансиона, кроме Джейн, и б) как объект товарного обмена в условиях дефицита и строгого нормирования продуктов и предметов первой необходимости.

Далее разворачивается дискуссия по поводу того, куда можно и куда нельзя надевать это платье (чтобы оно не примелькалось):

«— Нет, в „Милрой“ его надевать нельзя. В „Милрое“ оно уже два раза побывало... У Куальино его тоже видели. Два раза Селина ходила в нем к Куэгзу — да его скоро весь Лондон будет знать!

— Послушай, Энн, оно же на мне совсем по-другому смотрится. Ну хочешь, возьми все мои талоны на сахар.

— Нужны мне твои талоны на сахар! Я и свои бабушке отдаю» (Там же: 23).

Контрастом к этому шикарному платью служит скудный наряд Джейн: «В гардеробе Джейн был один нарядный комплект — черный жакет с юбкой, — перешитый из отцовского выходного костюма. После войны в Англии очень мало смокингов осталось в своем первоначальном виде» (Там же: 23).

В следующий раз мы видим платье в деле — на Полине Фокс, которая возвращается в пансион якобы после свидания с Джеком Бьюкененом: «На этот вечер ей досталось платье от Скъяпарелли. Оно было сшито из тафты и очень эффектно подчеркивало бедра благодаря подшитым на боках и изогнутым по форме тела специальным подушечкам и прокладочкам. Яркий рисунок, состоящий из синих, зеленых, оранжевых и белых цветов, вызывал в памяти экзотические краски островов Океании» (Там же: 61). Наконец читатель может узнать, как же выглядело это платье. Мюриэл Спарк обнаруживает хорошее знакомство с конструктивными элементами, характерными для нарядов от Эльзы Скиапарелли — плечики, подушечки и прокладки последняя часто использовала в своих довоенных коллекциях; также в довоенных нарядах проявилась ее любовь к ярким экзотическим принтам. Вполне возможно, что Мюриэл Спарк описывала конкретное платье, однако каких-либо документальных подтверждений этому нет.

Наконец, платье играет ключевую роль в кульминационном эпизоде романа, когда пролежавшая несколько лет во дворе пансиона неразорвавшаяся бомба сдетонировала и в здании начался пожар: «Внизу с треском стало разваливаться что-то очень большое, и под потолком начал клубиться дым. И тут через открытую дверь уборной Николас увидел Селину, которая двигалась по задымленному проходу. Она несла нечто длинное, обвисшее и, по всей видимости, нетяжелое, бережно прижимая его к себе. Он подумал, что у нее в руках какое-то тело. Деликатно покашливая — в коридоре ее настигли первые дымовые потоки, — она протиснулась сквозь сбившихся в кучку девушек. Те смотрели на нее безучастно, и их бил озноб от невыносимо долгого, мучительного ожидания; никому не было дела до того, что такое она решила спасти и что держала в руках. Она взобралась на стульчак и проскользнула в окно, быстро и ловко втянув за собой свою ношу. Николас подставил руки, чтобы подхватить ее. Спрыгнув на крышу, она спросила: „Как тут, спокойно?“ — и немедленно углубилась в обследование своей добычи. Полное самообладание, спокойствие и невозмутимость. Это было платье от Скъяпарелли. Из него торчала вешалка, как шея, только без головы.

— Как тут, спокойно? — спросила Селина.

— Какое там спокойно! — сказал Николас.

Впоследствии, мысленно возвращаясь к этой мгновенной, как вспышка молнии, сцене, он никак не мог вспомнить, вправду ли он тогда непроизвольно перекрестился. Ему почему-то казалось, что он все-таки перекрестился. Во всяком случае, Феликс Добелл, вновь возникший на крыше, кинул на него удивленный взгляд и позднее рассказывал, будто Николас от радости, что Селина спаслась, даже суеверно перекрестился» (Спарк 1992: 88–89). Как только Селина покидает горящий пансион, она предусмотрительно выворачивает платье наизнанку, чтобы оно не запачкалось и не повредилось.

Итак, платье от Скиапарелли в романе — ключевой персонаж и многозначный символ, значения которого образуют своеобразную иерархию.

На поверхности угадывается очевидное значение. Платье воплощает собой красоту, оно — идеальное произведение искусства. Именно поэтому единственный раз, когда читатель видит его в действии, оно появляется на Полине Фокс. В отличие от других девушек, которые надевают платье на свидания с реально существующими кавалерами — с прицелом на удачное замужество, Полина не имеет корыстных мотивов. Ее роман с Джеком Бьюкененом — выдумка, которая не приносит ей никакой выгоды. Это акт бескорыстного творчества — пусть и с налетом безумия, и платье от Скиапарелли — важная деталь в этой постановке.

Платье — это также символ ушедшей эпохи, довоенного шика и великолепия. Эльза Скиапарелли с чувством глубокой ностальгии вспоминает «волшебные времена, спокойные, беззаботные, которые Лондон переживал перед войной» (Скиапарелли 2012). Платье, таким образом, служит контрастом к послевоенной серости, разрухе и тотальному дефициту. Курт Якобссон, директор легендарного отдела французской дамской одежды в стоковольском универмаге НК (Nordiska Kompaniet), посетил в мае 1945 года Лондон и был поражен тем, что как минимум половина жительниц британской столицы носила в качестве повседневной одежды военную униформу (Strömquist 2021: 132). В романе Мюриэл Спарк действие разворачивается в период, когда высокая мода практически замерла — не в последнюю очередь из-за строгого нормирования отпуска тканей, пуговиц и прочей фурнитуры; до диоровского нью-лука, вновь «открывшего шлязы», оставалось еще два года (коллекция под названием «Венок» была создана в 1947 году). Эльза Скиапарелли сетовала: «Тот вид элегантности, который мы знали перед войной, ушел» (Скиапарелли 2012).

Возможно, этот вид элегантности ушел из высокой моды, из отрасли, но не из сознания людей, ассоциируясь со статусом, богатством, красотой, миром высшего света. И довоенное платье от Скиапарелли выступает символом этого мира в романе Мюриэл Спарк.

Платье также является важным инструментом философской рефлексии в романе и напрямую связано с проблемой идентичности — одной из ключевых в творчестве писательницы. Эльза Скиапарелли отмечала: «Платье не имеет собственной жизни, если его не носят. Кто-то другой берет его, оживляет или по крайней мере старается это сделать, портит или делает из него гимн прекрасному. Чаще всего оно превращается в безучастный предмет, иногда в жалкую карикатуру на то, чем его хотели сделать — мечтой, самовыражением» (Там же). Считается, что одежда подчеркивает личность ее обладателя. Однако красивое платье может «съесть» того, кто его носит, — если этот кто-то недостаточно «силен» для того, чтобы укротить платье. Поскольку в романе все девушки носят платье по очереди, то оно парадоксальным образом из предмета, призванного подчеркнуть индивидуальность, превращается в символ обезличивания.

Особенность моделей Эльзы Скиапарелли, которую отмечают многие историки моды, заключалась, помимо прочего, в их сексуальности. И эта грань творений Скиапарелли также работает в романе. Как отмечает Розмари Хилл, «Спарк показывает, что эротизм наряда заключается не только в том, что он надевается ради привлечения мужчин. Читатель получает возможность увидеть то, чего не видят сами героини — что мужчин возбуждает именно факт ношения платья всеми девушками по очереди» (Hill 2019: 46). Р. Хилл также полагает, что платье является своего рода «духом места» — клуба принцессы Тэкской и в целом — самостоятельным персонажем романа, воплощением коллективного бессознательного его героинь (Hill 2018).

Американская исследовательница Хоуп Ходжкинс считает, что платье от Скиапарелли маркирует в романе смену культурных кодов: «Это ретроплатье дикарской расцветки захлопывает крышку гроба над модернистской мечтой о бесконечном самосовершенствовании. <...> Платье — не более чем маскарадный костюм, который девушки носят по очереди, дабы казаться стильными и желанными» (Hodgkins 2016: 227).

Наконец, в ключевом эпизоде с пожаром в пансионе платье становится символом греховного искушения (не стоит забывать о том, что Мюриэл Спарк была католичкой и религиозная составляющая неизменно присутствует во всех ее произведениях). Селина становится жертвой дьявольского искушения: во время пожара она крадет

платье из комнаты Энн — обладательницы наряда, рискуя при этом собственной жизнью. Мюриэл Спарк детально описывает этот эпизод: Селина сначала поддается естественному инстинкту самосохранения и легко выскальзывает через узкое окошко в туалете на спасительную крышу. Однако затем в ее голове словно что-то щелкает, и она бросается в охваченное пламенем здание. Ее подруги могут в любой момент погибнуть в огне или под обломками рушащегося здания, а она рискует жизнью — но не ради их спасения, а чтобы украсть платье. На протяжении всего романа не раз упоминается о том, что Селина прилежно проходила Курс Душевного Равновесия, который включал ежеутреннее и ежевечернее повторение двух заповедей: «Полное самообладание, спокойствие и невозмутимость, как внешняя, так и внутренняя, сдержанность и еще раз сдержанность, независимо от общества, которое вас окружает. Элегантное платье, безупречный внешний вид и изысканные манеры помогут вам обрести чувство уверенности в собственных силах» (Спарк 1992). Элегантное платье, заметим, стоит на первом месте среди инструментов достижения уверенности в собственных силах. «Заповеди» Селины становятся в контексте романа выхолощенными симулякрами христианских заповедей. Словно в языках адского пламени видится она, бережно несущая свою добычу, Николасу Фаррингдону. И читатель понимает, что Николас перекрестился вовсе не от радости по поводу счастливого спасения своей возлюбленной, а от охватившего его ужаса. И этот случай не в последнюю очередь определил дальнейшую судьбу героя — его обращение в католическую веру, миссионерство и мученическую смерть. В рукописи, оставшейся у Джейн после смерти Николаса, были такие слова: «Прозрение зла может способствовать обращению точно так же, как прозрение добра» (Спарк 1992: 100). Именно таким «прозрением зла» и стало для Николаса появление Селины из охваченного пламенем клуба принцессы Тэкской с украденным платьем от Скиапарелли в руках.

Этим объясняется и выбор писательницей именно платья — а не, например, дорогого ювелирного украшения, которое тоже могли бы носить все девушки по очереди и которое Селина могла бы украсть с тем же успехом, что и платье. Но есть один нюанс. Ювелирное украшение может быть баснословно дорогим, шикарным и броским; оно может свидетельствовать о статусе его обладателя; однако оно вовсе не обязательно *модное*. Бабушкино кольцо с бриллиантом котируется в любом случае — даже если его дизайн безнадежно устарел, тогда как бабушкино платье — пусть даже очень дорогое — нет. Иными словами, писательнице нужно было что-то дорогое, шикарное, невероятно

пленительное, волшебное, обладающее преобразующей силой — но при этом эфемерное; что-то, чья ценность недолговечна и не сводится к ценности материала, из которого это что-то сделано. Вспомним слова Эльзы Скиапарелли: «Едва родившись, вещь уже принадлежит прошлому» (Скиапарелли 2012). Именно поэтому поступок Селины выглядит еще более абсурдным и бессмысленным — поддавшись искушению, она крадет вещь, которая быстро утратит свои чарующие свойства.

Таким образом, платье от Скиапарелли в романе Мюриэл Спарк «Девушки со скромными средствами» является ключевым инструментом построения многоуровневой концептуальной структуры романа, и выбор именно этого дизайнера — смелого новатора, экспериментатора и революционера в мире от-кутю — позволил писательнице успешно осуществить свой замысел.

## Литература

- Скиапарелли 2012* — Скиапарелли Э. Моя шокирующая жизнь / Пер. А. А. Брядинской. Этерна, 2012. (Электронное издание.)
- Спарк 1992* — Спарк М. Девушки со скромными средствами / Пер. Н. Лебедевой и Н. Роговской. СПб., 1992.
- Элиот 2000* — Элиот Т. С. Бесплодная земля. [www.lib.ru/POEZIQ/ELIOT/eliot1\\_03.txt](http://www.lib.ru/POEZIQ/ELIOT/eliot1_03.txt) (по состоянию на 08.07.2025).
- Baxter-Wright 2021* — Baxter-Wright E. Little Book of Schiaparelli: The Story of the Iconic Fashion Designer. Welbeck Publishing Group, 2021.
- Bleitner 2019* — Bleitner T. Women of the 1920s: Style, Glamour, and the Avant-Garde. Abbeville Press, 2019.
- Eliot 2020* — Eliot T. S. The Waste Land. [www.poetryfoundation.org/poems/47311/the-waste-land](http://www.poetryfoundation.org/poems/47311/the-waste-land) (по состоянию на 08.07.2025).
- Gardiner 2010* — Gardiner M. (Ed.) Edinburgh Companion to Muriel Spark. Edinburgh University Press, 2010.
- Hill 2018* — Hill R. What does she think she looks like? 2018. [www.lrb.co.uk/the-paper/v40/n07/rosemary-hill/what-does-she-think-she-looks-like](http://www.lrb.co.uk/the-paper/v40/n07/rosemary-hill/what-does-she-think-she-looks-like) (по состоянию на 08.07.2025).
- Hill 2019* — Hill R. Frock Consciousness // Frock Consciousness. Writing about clothes from The London Review of Books. LRB, 2019.
- Hodgkins 2016* — Hodgkins H. Style and the Single Girl. How Modern Women Re-Dressed the Novel, 1922–1977. The Ohio State University Press, 2016.
- Secret 2014* — Secret M. Elsa Schiaparelli: a biography. Penguin Group, 2014. (Электронное издание.)

- Spark 2011* — Spark M. Curriculum Vitae: A Volume of Autobiography. New Directions, 2011. (Электронное издание.)
- Spark 2014* — Spark M. The Celestial Garden Party // The Informed Air: Essays. New Directions Publishing, 2014.
- Spark 2017* — Spark M. The Girls of Slender Means. New Directions, 2017. (Электронное издание.)
- Stannard 2009* — Stannard M. Muriel Spark: The Biography. Hachette, UK, 2009. (Электронное издание.)
- Strömquist 2021* — Nordens Paris: NK:s Franska damskrädderi 1902–1966. Nordiska Museets Förlag, 2021.
- Taylor 2017* — Taylor A. Appointment in Arezzo: A friendship with Muriel Spark. Birlinn Ltd, 2017. (Электронное издание.)
- Watt 2012* — Watt J. Vogue on: Elsa Schiaparelli. Quadrille Publishing Ltd, 2012.

### Примечания

1. Концепция «Beauty as Duty» («Быть красивой — это долг») родилась изначально в сфере рекламы в самом начале Второй мировой войны. В 1939 г. реклама шампуня для волос Evan Williams сопровождалась слоганом «Hair Beauty — is a duty, too!» («Поддерживать красоту волос — это тоже долг!»). Данная реклама была нацелена на то, чтобы в трудное военное время женщины не забывали о своем внешнем виде и продолжали покупать косметическую продукцию. В рекламной статье были размещены две фотографии одной и той же женщины, причем на одном фото она была в военной каске, а на другом — без, с тщательно уложенными по моде тех лет светлыми волосами. Вслед за шампунем, в рекламе других косметических продуктов типа мыла, губной помады и прочего стали использоваться слоганы, в той или иной форме транслирующие послание: «Быть красивой — это долг». Частица «тоже» (too), которая использовалась в самом первом слогане (и указывала на то, что помимо главных обязанностей женщины в трудное время — служить своей стране и своей семье, — еще один ее долг — оставаться красивой), очень быстро «затерлась», и слоган стал восприниматься так, словно быть красивой — главная и единственная обязанность женщины (что, естественно, было только на руку всем причастным к индустрии красоты).
2. Так («a mistress of frock consciousness») называет писательницу Ромари Хилл в своем эссе (Hill 2018).
3. The typist home at teatime, clears her breakfast, lights  
Her stove, and lays out food in tins.

Out of the window perilously spread  
Her drying combinations touched by the sun's last rays,  
On the divan are piled (at night her bed)  
Stockings, slippers, camisoles, and stays (Eliot 2020).

В переводах на русский язык эта деталь передана неверно: в переводе С. Степанова фигурируют лифчики («Хватает ветер лифчики с окна, Что сушатся еще в закатные часы»); в переводах А. Сергеева и Я. Пробштейна — белье («Белье рискует за окно удрать, Но все же сушится, пока лучи заката не потухли»; «А за окном полощется белье, Трепещет на ветру, рискуя вниз сорваться») (Элиот 2000).

4. На это замечание стоит обратить особое внимание в контексте данной темы. Можно предположить, что Мюриэл Спарк была постоянной читательницей *Vogue* не только в зрелом возрасте; в автобиографии она упоминает, что ее мать постоянно читала дамские журналы, и среди них вполне мог быть и *Vogue*. А это значит, что девятилетняя Мюриэл могла читать его (или хотя бы рассматривать) уже в 1927 г., когда появилась первая публикация о Скиапарелли, а расцвет этого модного дизайнера (1930-е) приходится на период перехода Мюриэл из подросткового возраста во взрослую жизнь (в 1938 г. ей было двадцать лет). Не будет большим преувеличением предположить, что всякий, кто читал *Vogue* в 1930-е гг., был хорошо ознакомлен с творчеством Скиапарелли, даже если не являлся поклонником ее творчества — редкий номер обходился без материала о Скиапарелли или хотя бы рекламы того или иного изделия. Согласно электронному архиву журнала, за все время существования модного дома Скиапарелли (поиск задавался с 1927 — первой публикации — до 31 декабря 1954) о ней было опубликовано 557 материалов (и это не считая упоминаний в обзорных статьях наряду с другими дизайнерами, отчетов о неделях моды и рекламных объявлений). И большинство этих материалов приходится на период до Второй мировой войны. Коко Шанель не раз сетовала на то, что Эльза Скиапарелли появляется на страницах журнала чаще, чем она (Watt 2012: 120).

Также стоит упомянуть, что журнал *Vogue* отвечал взаимностью Мюриэл Спарк — на его страницах не раз появлялись материалы о ней, ее книгах и их экранизациях. Так, в 1988 г. был опубликован большой репортаж о жизни писательницы в Италии, а одну из рецензий на ее книгу написала знаменитая американская писательница и журналистка Джоан Дидион.

5. Здесь Мартин Станнард намекает на то, что архив Мюриэл Спарк необъятен (известно, что на протяжении своей писательской

карьеры она не выбрасывала никаких бумажных документов, даже самых незначительных, вроде чеков и квитанций за мелкие покупки или коммунальные услуги), так что какие-то упоминания о Скиапарелли вполне могут храниться в архиве. Биограф во время работы изучил многие материалы, но далеко не все, оставшиеся после смерти писательницы.

6. Сообщено в личной переписке.
7. В оригинале говорится о том, что тетка Энн отдала платье племяннице после того, как надела его один раз — «after one wearing» (Spark 2017). На первый взгляд, нюанс незначительный, но на самом деле, как обычно в случае с Мюриэл Спарк, важна любая деталь. Почти неношеным может быть наряд, который надевали один, два или три раза, однако в тексте говорится о том, что платье надевалось лишь раз. С одной стороны, эта деталь добавляет штрих к портрету «сказочно богатой» тетки: она была не только богата, но и следовала сарториальным правилам высшего света, согласно которым наряд от-кутюр надевается «на выход» только один раз. С другой, она усугубляет пропасть между миром тетки и миром племянницы, миром довоенного шика, когда дорогое платье от известного дизайнера надевалось всего лишь раз, и послевоенным периодом, когда девушки уже не могли позволить себе подобной роскоши.