

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

Ф

рак

Мафусаил

**и неумело заштопанные
шелковые митенки:
богемная мода как источник
современного бедного стиля**

Коллоквиум
«Похвала
лохмотьям: мода
и эстетика изъяна»
был организован
журналом «Теория
моды» и проходил
в рамках
конференции
НИУ ВШЭ
«Теории и практики
искусства
и дизайна:
социокультурные,
экономические
и политические
контексты»
6 апреля
2023 года.

Аннотация

Статья посвящена богемной моде как источнику современного стиля бедности. Проблемный фокус статьи — попытка определить ключевые черты богемной моды XIX века и их трансформации в культуре XX века. В качестве исходных текстов для анализа выступают литературные произведения Анри Мюрге, Шарля Бодлера, Джорджа дю Морье, Ады Леверсон, Эдит Уортон и Ивлина Во. В начале статьи мы пытаемся определить само понятие богемы и далее выделяем такие элементы богемного стиля, как принцип эклектики, специфическая роль старых вещей и ветхости, сопротивление интерпретации, эфемерность, небрежность, телесная неустойчивость. Особое место занимает вестиментарный язык парижских типов — гризетка, натурщица, фланер, старьевщик, лоретка, студент. На основе концепции «современности» Шарля Бодлера и ее толкования у Вальтера Беньямина анализируется темпоральный режим городского модерна применительно



к богемной моде. Далее рассматриваются такие аспекты богемного стиля, как артистический стиль и одежда художника в XIX и XX веках. Заключительная часть статьи посвящена современным модификациям стиля бедности: бездомному шику и дискуссиям вокруг него, клошарской коллекции Гальяно 2000 года, бедному стилю как визуальному языку левых политиков и последним трендам — неряшливому стилю (slob style) и приложению BeReal, языковым новациям («режим гоблина»).

Ключевые слова: богема; мода; Мюрже; стиль бедности; Бодлер; модерн; гризетка; старьевщик; фланер; эклектика; неаккуратность; артистический стиль; бездомный шик; BeReal; slob style

«Они были необычайными, они были ненадежными,
в их жизни и в их умах таилось много неведомого».
(Уортон 1993: 103)

В поисках определения богемы

Для начала зададимся вопросом, что можно понимать под словом «богема». Многие писатели и исследователи пытались разобраться в том, каковы существенные признаки богемы. Еще в XIX веке проницательный наблюдатель парижской жизни Луи Куайяк рассуждал о «той прослойке, для которой общество еще не нашло определения: ее составляют бывшие актеры, живописцы, музыканты, скульпторы — в общем, вся та великая рать мелких творцов, какую именуют богемой; и все те, кто на подмостках или у мольберта, со смычком или с резцом в руках смогли заработать себе на пропитание, но не сумели, из-за недостатка таланта, нажить ни славы, ни состояния» (Куайяк 2014: 321). Эта перечислительная интонация в высшей степени типична для всех авторов, пытающихся дать определение богеме. В том же духе описывала богемную публику американская романистка Эдит Уортон: «дешевые портнихи, изготовители птичьих чучел, художники, музыканты и „пишущая братия“» (Уортон 1993: 69, 103).

Собственно, одним из первых ввел подобный перечислительный стиль описания не кто иной, как Карл Маркс, который в «Восемнадцатом Брюмера Луи Бонапарта» выдал самый, наверное, длинный список — процитируем лишь часть этого пестрого перечня: «...Бродяги, фокусники, игроки, сводники, содержатели публичных домов, носильщики, писаки, шарманщики, тряпичники, точильщики,

лудильщики, нищие, — словом, вся неопределенная, разношерстная, бродячая масса, которую обстоятельства бросают из стороны в сторону и которую французы называют *la bohème*» (Маркс 1961: 167).

Эта бросающаяся в глаза манера давать каталоги разных профессий и социальных групп вместо определения указывает на принципиальную трудность обобщения. Речь явно идет не об оформленной общности, а о тех, кто находится за пределами жесткой социальной структуры современного общества.

Элизабет Уилсон, автор фундаментальной книги «Богема. Великолепные изгои», неслучайно констатирует, что невозможно «дать хоть сколько-нибудь непротиворечивое определение богемы» (Уилсон 2019: 13). Сходное философское отчаяние сквозит в книге Олега Аронсона «Богема, опыт сообщества», который уже ближе к концу своего трактата резюмировал: «Богема всегда между, при любом разделении общества на группы... Это — индикатор распада, момент задержки... Это — момент ожидания, когда привычные связи рушатся и сохраняются только „лишние“ и „случайные“» (Аронсон 2002: 72).

«Богема» как концепт — далеко не единственное понятие, которое промежуточно по сути. Владислав Дегтярев отмечает аналогичное свойство руин и чудовищ: «Мне кажется, что руины, как и чудовища, относятся к числу промежуточных, пограничных объектов: можно сказать, что они заполняют разрыв между сохранившимся и разрушенным... между целым и фрагментом, существующим и несуществующим, природным и рукотворным» (Дегтярев 2023: 11).

Подобные понятия, «ускользающие из наших классификаций или преспокойно расположившиеся между категориями» (там же: 7), обладают особой пластичностью и таинственностью, зачаровывая исследователей и закономерным образом порождая усиленное желание разобраться, так что множество авторов вновь и вновь возвращаются к ним, пытаясь описать их суть. Неудивительно, что первые подходы к определению чаще всего совершаются по принципу отталкивания.

Элизабет Уилсон, на которую мы уже ссылались, подчеркивает альтернативный характер богемности: «„Богема“ обозначает попытку художников, писателей, интеллектуалов и радикалов XIX и XX веков создать альтернативный мир внутри западного общества...» (Уилсон 2019: 9). Эдит Уортон, хотя сама любила вращаться в богемных кругах, в своих романах также предпочитала устами своих героев осуждать богему как раз за несовместимость со сложившимися социальными структурами: «Эти беспорядочно разбросанные осколки человечества никогда не выказывали ни малейшего желания занять место в общественном здании» (Уортон 1993: 103).

Для общества богема — это всегда Другие, не до конца понятные и непредсказуемые люди. Богема изменчива, как изменчива мода (и в этом их глубинное сходство), но при этом сохраняется некая форма коллективного артистического существования, включающая и образ жизни, и стилистику внешности. В нашей статье мы предварительно в качестве первого шага будем опираться на следующее рабочее определение богемы: богема — это социальный авангард, то есть это общность людей, которые готовы играть (жить, одеваться, строить отношения) по-своему, вопреки сложившимся правилам быта и моды. И одним из первых бросающихся в глаза признаков богемного человека становится его вестиментарный облик. Принадлежность к богеме обозначается через костюм, который заметно отличается от нормативного, а для XIX века — это повседневная буржуазная одежда.

Богемный стиль подразумевает пространство для контркультурного жизнетворчества, выступая как поле для одежных экспериментов. Различные варианты богемного стиля по Элизабет Уилсон (Уилсон 2019: 164–170) — «стиль бедности», «романтическое средневековье», «бодлеровский черный», «эстетическое платье» и «маскарадный костюм» — объединяет противостояние сложившемуся вестиментарному канону, установка на нарушение сложившихся правил. Мы возьмем в качестве отправной точки классификацию Уилсон, но попытаемся по ходу дела дополнить ее. Ведь сама неопределенность богемы, разомкнутость ее границ и свободное жизнетворчество создают благоприятные условия для возникновения новых модных стилей (иллюстрации см. во вкладке 5).

Помимо концептуальных аспектов для понимания феномена богемы важно задать исторические рамки. Очевидно, что богема как социальное явление оформляется в эпоху *modernity* и приобретает отчетливые черты в культуре романтизма — на сцене возникает изначальный богемный герой, вольный художник или музыкант, романтический индивидуалист, который противопоставляет себя буржуазным филистерам и ведет артистический стиль жизни — таков персонаж текстов Гофмана, Байрона, Шатобриана, Мюссе и Константа. Это художественный миф об исключительности художника, который последовательно создавался в романтическом искусстве и в литературе.

Для нашего исследования особенно важна *дискурсивность богемы*. Согласно Элизабет Уилсон, «богема... появилась лишь тогда, когда литераторы стали ее описывать, а художники — изображать... поэтому богема была неотделима от своего литературного и визуального воплощения» (Уилсон 2019: 10–11). Действительно, именно в текстах культуры начиная с XIX века постоянно транслируется

и видоизменяется богемный миф о художнике, и оттого мы будем постоянно опираться на литературные источники и присмотримся к некоторым вестиментарным портретам богемных личностей.

Богемный герой как литературный тип постепенно оформляется в европейской литературе с 1830-х годов, когда возникает традиция литературного изображения подобных персонажей, которая продолжается на протяжении XIX, XX и XXI веков. Возникает корпус художественных произведений, в которых действуют богемные персонажи, начиная со «Сцен из жизни богемы» Анри Мюрже. Описание богемной моды мы можем видеть и в более поздних по времени произведениях Бодлера, Джорджа дю Морье, Ады Левверсон, Эдит Уортон и Ивлина Во.

Изначально образ богемного художника приобретает узнаваемые черты в эпоху позднего романтизма во Франции. И здесь тоже путь шел скорее от литературы: в текстах французских литераторов впервые появилось слово *la bohème* (богема). Это слово восходит к французскому «*bohémien*» — «цыган», «бродяга», отсылая к чешской Богемии, считавшейся родиной цыган. Неслучайно отсылки к образам цыган часто встречаются в текстах, где фигурируют богемные персонажи: «малютка Эллен, словно найденыш-цыганенок, была в малиновом мериновом пальтишке и с янтарными бусами» (Уортон 1993: 61–62).

Впервые это слово пустил в оборот драматург и журналист Феликс Пиа в 1834 году, писавший, что «молодые художники из-за своего маниакального стремления жить вне своего времени, следуя иным идеям и иным обычаям, превращаются в людей, изолированных от мира, чуждых и странных, стоящих вне закона, изгнанных из общества; такова современная богема» (цит. по: Уилсон 2019: 26). В сборнике «Французы, нарисованные ими самими» (1839–1842) уже употребляется слово «богема» (Куайяк 2014: 321).

Затем слово «богема» приобретает популярность благодаря каноническому тексту — «Сценам из жизни богемы» Анри Мюрже (1847, публикуется отдельным изданием в 1849 году), по которому позднее была создана «Богема» Пуччини (1896), а затем оперетта «Фиалка Монмартра» Кальмана. Именно благодаря оперным постановкам и оперетте Кальмана был канонизирован театрализованный облик бедных студентов: широкополая шляпа, длинные волосы, потертый сюртук, цветастые жилеты, шотландские пледы — таким образом актеры воссоздавали романтический облик богемных студентов.

Однако менее известен тот факт, что понятие «богема» также употребляется в знаменитом романе У.М. Теккерера «Ярмарка тщеславия», который начал публиковаться в 1847 году. В 1848 году роман

вышел в форме книги, то есть практически одновременно с текстом Мюрже. В 65-й главе «Ярмарки тщеславия» дан живописный портрет обитателей богемного квартала и уже используется слово «богема» в современном значении: «У нее была беспокойная, ветреная натура, унаследованная от отца и матери — истых представителей богемы и по вкусам своим, и по обстоятельствам жизни» (Thackeray 2001: 621). Там же у Теккерея описан стиль одежды богемных студентов: «Какой-то студент в высоких сапогах и грязном шлафроке лежал на кровати, покуривая длинную трубку, а другой студент, с длинными желтыми волосами и в расшитой шнурами куртке¹, чрезвычайно изящной и тоже грязной, стоял на коленях у двери № 92» (Ibid.: 622). Уже в этом фрагменте мы видим интересное соединение экстравагантности и бедности, и к этому замесу еще добавляется неаккуратность — знаковое сочетание качеств, которое окажется перспективным для альтернативной моды.

Образ бедного студента становится одним из первых воплощений богемной моды, зримой эмблемой богемного стиля. Еще в начале XIX века студенты выделялись в толпе и отнюдь не могли похвастать хорошим кроем и аккуратностью костюма в силу ограниченности средств. Так, Ансельм, герой знаменитой сказки Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок», явно не следовал модным тенденциям: «Его шуче-серый фрак был скроен таким образом, как будто портной, его работавший, только понаслышке знал о современных фасонах» (Гофман 1991: т. 1: 191).

Стиль бедности в «Сценах из жизни богемы»

В уже упоминавшихся «Сценах из жизни богемы» Анри Мюрже мы встречаем многочисленные варианты бедного стиля. Персонажи Мюрже — музыканты, художники, студенты — перебиваются случайными заработками. Они живут под одной крышей, занимаются творчеством и непрерывно испытывают недостаток средств, из-за чего то влезают в долги, то, как герои плутовского романа, пускаются в разные авантюры в надежде на удачу. В современных терминах их, вероятно, назвали бы представителями прекариата — по определению Стэндинга, это «класс социально неустроенных людей, не имеющих полной гарантированной занятости (от латинского *prae-sagium* — „нестабильный“, „нестойчивый“» (Standing 2011).

В вестиментарном облике богемы у Мюрже однозначно доминирует бедность. Прежде всего это выразительные детали костюма —

«пальто, ворс которого, некогда пышный, сильно облысел», «потертая фетровая шляпа», «пальто орехового цвета с пелериной, ткань которого, давно утратив ворс, стала шершавой, как терка» (Мюрже 1963)... Стиль бедности обыгрывается весело, с юмором, герои непрерывно шутят по поводу своих злоключений и поношенной одежды: «На незнакомце был черный фрак с заплатами на локтях, когда же он взмахивал руками, то под мышками зияли вентиляционные отверстия. Брюки его, пожалуй, могли сойти за черные, зато башмаки, по-видимому, никогда и не бывшие новыми, казалось, уже несколько раз обошли вокруг света» (там же). Под пером Мюрже бедность романтизируется — известно, что в юности он и сам вел богемный образ жизни и не понаслышке знал, что такое голод и недостаток настоящих вещей. Впрочем, в его текстах все неприятности богемных героев уравниваются радостью общности и прелестями свободного образа жизни.

Его герои частенько одалживают другу другу вещи, носят по очереди один фрак или остаются в постели из-за того, что не в чем выйти на улицу. В одной из сцен художник задерживает клиента, с которого пишет портрет, предварительно отговорив его позировать в черном фраке, исключительно ради того, чтобы его друг мог воспользоваться этим фракком вечером.

Поиски и одалживание фрака составляют целую сюжетную коллизию: «У меня к тебе просьба, — сказал он. — Мне, как хозяину дома, необходим черный фрак... а у меня его нет. Сделай милость, одолжи мне свой.

— Но ведь мне, как гостю, самому нужен черный фрак.

— Я разрешаю тебе прийти в сюртуке.

— Но ведь сам знаешь, у меня отроду не было сюртука.

— Послушай, раз так — можно устроить иначе. В крайнем случае ты можешь вообще не приходить на вечер, а я надену твой черный фрак.

— Это крайне неприятно. Все уже знают, что я приглашен, и мне неудобно отсутствовать.

— Отсутствовать будет и многое другое, — заметил Родольф. — Одолжи мне черный фрак и, если хочешь, приходи в чем угодно... хоть в одной жилетке... выдадим тебя за преданного слугу.

— Ну уж нет, — возразил Коллин, краснея. — Лучше надену ореховое пальто. Однако все это крайне неприятно» (там же).

Как видим, одалживание фрака здесь принимает характер карнавального переодевания с потенциальной переменной социальных ролей. Но на этом история не заканчивается. Пресловутый фрак оказывается... библиотекой! Это, конечно, гипербола, но на самом деле

в фалдах фрака часто располагались потайные карманы. Так что фантастический борхесовский фрак мог служить библиотекой именно благодаря карманам. «Видя, что Родольф уже ухватился за пресловутый черный фрак, философ воскликнул:

— Да подожди же... Там в карманах кое-что осталось.

Фрак Коллина заслуживает внимания. Прежде всего, он называл его черным. А так как из всей компании один лишь он обладал фракком, то друзья его тоже говорили, когда заходила речь об официальном наряде философа: черный фрак Коллина. Вдобавок знаменитый фрак был особого, весьма причудливого покроя: короткая талия, длиннющие фалды и поистине бездонные карманы, Коллин имел обыкновенные засовывать туда десятка три книг, которые вечно носил с собою, и его приятели острили, что в дни, когда библиотеки закрыты, ученые и литераторы могут отыскать нужные им справки во фраке Коллина — эта библиотека всегда открыта для всех желающих. В тот день, вопреки обыкновению, фрак Коллина вмещал всего-навсего том сочинений Бейля in-quarto, трактат о гиперфизических возможностях в трех томах, один том Кондильяка, два тома Сведенборга и „Опыт о человеке“ Попа. Когда фрак-библиотека был опорожнен, Коллин передал его Родольфу.

— Постой, в левом кармане какая-то тяжесть, — заметил Родольф. — Там что-то осталось.

— Да, да! — Коллин. — Я забыл опростать иностранное отделение!

И он извлек из кармана две арабские грамматики, малайский словарь и свою настольную книгу, сочинение на китайском языке под названием „Премудрый волопас“» (там же).

Как видим, одежда богемного философа — не столь простой предмет гардероба. Но все же черный фрак-библиотека исправно выручает всех друзей. Однако даже если поиски отдельных вещей завершаются успехом, остается проблема выстраивания ансамбля и соответствия обстоятельствам.

«Родольф зашел за Марселем. Живописец одевался.

— Что это? — заметил Родольф. — Ты собираешься в свет в цветной рубашке?

— Разве это неприлично? — спросил Марсель.

— Неприлично? Несчастный, да это просто убийственно!

— Черт возьми! — Марсель взглянул на сорочку, на ее синем фоне красовались виньетки, изображающие кабанов, которых преследует стая гончих. — Другой у меня тут нет. Ну что ж, пристегну к ней воротничок. „Мафусаил“ застегивается до самого подбородка, поэтому никто не заметит, какого цвета у меня белье.

— Как? — в ужасе спросил Родольф. — Ты вдобавок собираешься надеть „Мафусаила“?

— Увы, ничего не поделаешь! — ответил Марсель. — Такова воля господ бога и моего портного. К тому же все пуговицы на нем новые, а я его еще кое-где подштопал.

„Мафусаил“ был не что иное, как фрак. Марсель так звал его потому, что он почитался старейшиной его гардероба. „Мафусаил“ был шит по последней моде четыре года тому назад, вдобавок он был ярко-зеленого цвета. Но при вечернем освещении он, по утверждению Марселя, приобретал черноватый оттенок. Пять минут спустя Марсель был готов, он был одет по всем правилам классической безвкусицы, и сразу видно было, что это мазилка, собравшийся в свет» (там же).

В цитированном фрагменте автор в жанре иронических комментариев дает понять, что результат усилий героя — ансамбль в духе «классической безвкусицы». Строгие каноны хорошего вкуса исключают синюю сорочку с кабанами, но даже если она скрыта благодаря пристегнутому воротничку под фраком, итог все равно неутешителен: должитель Мафусаил, меняющий оттенок при вечернем освещении, все равно безнадежно устарел.

Однако если посмотреть на текст Мюрже с современной точки зрения, проблемы ансамбля могут предстать в ином ракурсе. Упорные поиски вещей могут привести к неожиданным сочетаниям: «Марсель ушел из дому в неопишемом волнении. Через два часа он вернулся с воротничком в руках.

— Вот все, что мне удалось раздобыть, — жалобно сказал он.

— Стоило бегать за такой безделицей! — съязвил Шонар. — Бумаги у нас хватит хоть на дюжину воротничков.

— Но, черт возьми, должны же у нас быть какие-нибудь вещи! — вскричал Марсель, хватаясь за голову.

И он принялся тщательно обыскивать все закоулки обеих комнат. Час спустя у него получился следующий наряд: клетчатые брюки, серая шляпа, красный галстук, одна перчатка, некогда бывшая белой, одна черная перчатка.

— При желании можно и другую перчатку выкрасить в черное, — заметил Шонар. — Но в таком костюме ты будешь напоминать солнечный спектр. Впрочем, ты ведь живописец, колорист...

Тем временем Марсель примерял штиблеты. Проклятие! Оказалось, что оба они на одну ногу» (там же).

Ансамбль, стихийно сложившийся у Марселя, — клетчатые брюки, серая шляпа, красный галстук, одна перчатка, некогда бывшая белой, одна черная перчатка — смотрелся бы весьма авангардно

в современной культуре. Если бы сейчас художник явился в подобном костюме, скажем, на вернисаж, это сочли бы концептуальной модой или продуманным перформансом. По сути дела, в бедном стиле богемы мы видим зарождение принципа «смешивай и сочетай» (mix and match), который станет определяющим для эстетики уличной моды в XXI веке.

Однако для моды XIX века подобные смешения считались недопустимым нарушением правил буржуазного хорошего вкуса, диктующим согласованность всех предметов ансамбля. Поэтому звучат обвинения в «классической безвкусице». Недопустимые сочетания — признак именно богемной моды, противостоящей буржуазным канонам стиля.

Элизабет Уилсон усматривает в позиции богемных художников программный вызов обществу: «Многие верные себе представители богемы щеголяли своей бедностью, пренебрежением к принятой в обществе аккуратности, демонстрируя, что они выше буржуазных правил приличия, и если богемный художник выглядел неряшливо, это не просто означало, что он носит одежду, запачканную маслом и красками, или даже что у него нет денег; нет, он заявлял миру о своем протесте, своем несогласии с буржуазными ценностями и своей бедности, которая предстала уже как следствие нравственных, а не финансовых соображений» (Уилсон 2019: 164).

В тексте Мюрже примеры выразительной семиотики бедного стиля встречаются буквально на каждом шагу. Но поражает даже не столько их количество, сколько подчеркнутая демонстративность, своего рода упоение бедностью. «Я заштопаю вам фрак, на нем такая дыра, что через нее может проехать карета, запряженная четверкой лошадей», — говорит героиня, прибегая к гиперболам (Мюрже 1963). Не случайно культовой фигурой для необеспеченных богемных творцов стал семнадцатилетний английский поэт Чаттертон, погибший в нищете. Однако ближе к концу текста герои уже несколько устают от своих мытарств и начинают мечтать о буржуазных ценностях, включая постоянный доход. Собственно, такой путь прошел и автор, который после успеха «Сцен богемной жизни» на какое-то время избавился от финансовых проблем.

Бодлер и стиль бедности

Нарочитая акцентировка стиля бедности также указывает на особую позу, которая маркируется как знак принадлежности к богемным

творческим кругам. Быть бедным, носить дырявые или залатанные вещи становится в некотором роде престижным, приобретает визуальную упаковку, подготавливающую восприятие бедности как эстетического высказывания. «...Богемность становится модной, поскольку именно в богемной бедности заключен тот ex-stasis свободной общности, который должен быть превращен в зрелище, представ в романтизированном, романизированном, оперном виде» (Аронсон 2002: 43).

Шарль Бодлер также имел привычку бравировать своей бедностью. В письме к матери 26 декабря 1853 года он писал: «К физическим страданиям я в определенной мере привык, приучившись надевать под драные брюки и куртку, пронизываемую ветром, две рубашки, чтобы было не так холодно, а что касается дырявых башмаков, то я приноровился заполнять их соломой или даже бумагой, так что на мою долю остаются почти что одни моральные страдания. Однако я должен признаться, что, боясь вконец изорвать свои вещи, стараюсь не делать резких движений и не слишком много ходить» (цит. по: Бенъямин 2023: 81).

«Страдариум» Бодлера носит явно демонстративный характер. Драматические описания бедности в одежде были призваны, по всей очевидности, воздействовать на материнскую совесть. А в другой период жизни Бодлер и вовсе снискал репутацию денди и позировал для фотографий и портретов в элегантных черных костюмах. Но за этим восхищением бедностью стоят и более общие причины. В своих стихотворениях и письмах он разрабатывает теорию современности и сам является ее показательным героем. Акцентированная поза страдальца соответствует его интересу к жизни обездоленных и недовольных, органично вписываясь в описываемую им эстетику современной городской жизни (*modernité*).

Неслучайно одним из героев Бодлера становится старьевщик, которому он посвящает ряд стихотворений («Вино тряпичников») и заметок. Для Вальтера Бенъямина в его незаконченной книге о Бодлере это один из главных героев. «Естественно, старьевщика нельзя причислить к богеме. Однако всякий, принадлежащий к богеме, от литератора до профессионального заговорщика², мог найти в нем что-то родственное. Каждый из них ощущал в себе более или менее смутное возмущение против общества» (там же: 21). Таким образом, старьевщик становится в ряд других персонажей, воплощающих городскую современность.

«Вот перед нами этот человек — ему надлежит собирать отбросы прошедшего дня столицы. Все, что огромный город выбросил, все,

что он потерял, он презрел, все, что он растоптал — все это он примечает и собирает. Он ведет анналы расточительства, реестры отбросов; он сортирует вещи, он ведет разумный отбор; он ведет себя как скряга в обхождении с сокровищем и дорожит мусором, который примет, после того как перемелется в челюстях богини индустрии, форму полезных и симпатичных вещей» (цит. по: там же: 90–91).

И для Бодлера, и для Беньямина несомненны параллели между поэтом и старьевщиком: «Это описание представляет собой одну единственную развернутую метафору деятельности поэта — той, что была по сердцу Бодлеру. Старьевщик или поэт — оба заняты отбросами; оба отправляются заниматься своим делом в одиночку, в тот час, когда обыватель предается сну, даже характерные движения у них похожи» (там же).

Деятельность старьевщика направлена на собирательство старых обветшавших вещей, это руины предметов, в которых он прозревает прошлое и возможность их восстановления. Взгляд старьевщика аллегоричен, как и взгляд поэта. Под его взглядом происходит актуализация темпоральности, временного измерения вещей. Объекты его интереса — разрушенные временем вещи, его аллегорический взгляд считывает следы работы времени. Ветхость одежды предстает в таком ракурсе как свидетельство бренности, непрочности, уязвимости перед лицом времени. Таким образом в мире бодлеровской современности происходит особая валоризация ветхости.

В этом контексте становится понятно, почему у Мюрже так любовно и подробно описываются старые вещи: и фрак Мафусаил, и пальто из облысевшего ворса, и потертая фетровая шляпа — все эти предметы для него наделены особой аурой. Это одежда, которая может порваться на ходу, ее зияния (например, «вентиляционные дыры» под мышками фрака) указывают на нестабильность, пограничность, отражая в аллегорической форме прекарность положения богемных художников. Они тесно связаны с телесным бытием владельца и через свою ветхость актуализируют временное измерение.

Темпоральный режим модерна

Еще один важный связующий момент между поэтом и старьевщиком — фланирование как образ жизни. Фигура фланера объединяет в себе черты и того и другого. Поэтому важна походка: «Надар упоминает „pas saccadé“ (сбивчивую походку) Бодлера — это шаг поэта, блуждающего по городу в поисках рифмы; такой же должна быть

и походка старьевщика, то и дело останавливающегося, чтобы поднять что-нибудь из отбросов, встретившихся ему по пути» (там же: 91):

Старьевщик в шаткий шаг влетает пируэты,
Не замечая стен, как, впрочем, все поэты...
On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête
Butant, et se cognant aux murs comme un poète...

Взгляд фланера нацелен на фиксацию мимолетного. В калейдоскопе его визуальных впечатлений доминирует эффект фрагментарности. Он, как и старьевщик и поэт, ощущает быстротечность пестрых картинок жизни, бренность всего земного. Эти свойства для Бодлера выступают как примета и симптом современности, а творцы, способные передать эту сенсорику ускользающей красоты, — современными художниками. Бодлер с восхищением замечает о Константине Гисе: «Он повсюду искал мимолетную, зыбкую красоту сегодняшней животрепещущей жизни, особые характерные черты того, что читатель разрешил нам называть духом современности» (Бодлер 1986: 315).

Здесь важно понять, что темпоральность модерна актуализирует сразу два контрастных лика времени — и разрушение, и зарождение нового. Восхищение ветхостью старых вещей уравнивается восторгом перед настоящим. Аллегорический взгляд художника прозревает и руинизацию, и новизну. «Вся наша самобытность определяется той печатью, которую накладывает на наши ощущения *время*» (там же: 293). Это уникальное переживание времени подразумевает ощущение бренности и эфемерности, актуализируя оба полюса — поэтику руины и ветхости, с одной стороны, и мимолетную новизну, с другой.

И как раз в этой точке современность в концепции Бодлера встречается с новизной. Анализируя темпоральный режим модерна в теории Бодлера, Алейда Ассман замечает: «Только новизна способна ухватить особую красоту эфемерной сиюминутности, заслуживая того, чтобы со временем стать классикой и не исчезнуть, а войти в будущую современность» (Ассман 2017: 10). Потому в заметках Бодлера всегда есть усилие заметить и подчеркнуть эту специфику современности: «Мы не вправе презирать или отбрасывать этот элемент преходящего, летучего и бесконечно изменчивого» (Бодлер 1986: 292). Рассуждая о современной живописи, он призывает художников изображать своих героев в современной одежде, «попытаться извлечь таящуюся в ней скрытую красоту, какой бы неприметной и легковесной она ни была. Новизна составляет переходную, текучую, случайную сторону искусства» (там же).

Отсюда понятна связь современности и моды через понятие новизны и привилегированное место моды как объекта наблюдения:

«И если слегка изменилась мода или покроем одежды, если банты и пряжки уступили место кокардам, если чепец стал шире, а узел волос на затылке чуть-чуть опустился, если пояса стали носить выше, а юбки сделались пышнее, то, поверьте, его орлиный глаз тотчас приметил это еще издали» (там же: 315). Так Бодлер пишет о Константине Гисе, и он ценит его как «художника современной жизни» именно за это умение передать нюансы временного и мимолетного. Но его понятие модерна (*modernité*), собственно, включает в себя и другие фигуры городского пейзажа — фланеры, старьевщики, поэты, гризетки, люди искусства.

Городские ТИПЫ

Все эти персонажи — типы парижской жизни середины XIX века. Неслучайно в это время выходят многочисленные трактаты в жанре «физиологий», в которых обобщаются черты каждого типа. Парижские типажи представляют собой удобный объект для наблюдения и как будто позируют для классифицирующего взгляда. Например, «специфически парижский женский тип — гризетка. Слово это возникло еще в середине XVIII века как производное от „grise“ („серая“): в платье из дешевой ткани этого цвета одевались молоденькие девушки простого происхождения, занимавшиеся шитьем и не отличавшиеся особенной строгостью нравов». А вот наряд гризетки, героини физиологического очерка Жюль Жанена, уже не сводится к пресловутому серому платью из дешевой шерстяной материи. Юные портнихи и мастерицы любят украсить свой наряд шелковыми лентами и узорным шитьем — «они не отрекаются от новых ботинок и модных перчаток — от всех многочисленных уловок того незатейливого кокетства, которое могут позволить себе двадцатилетние красавицы, живущие в бедности!» (Жанен 2014: 73). И другие авторы тоже засвидетельствовали эту перемену стиля: «Теперь гризетка вовсе не носит серого. Летом она одета в розовое платье, зимой — в синее» (Депре 2019: 476).

Особый тип гризетки представляли собой натурщицы. С вестиментарной точки зрения стиль натурщицы-гризетки чаще всего являлся выражением богемной бедности: «Это бедная девушка, служащая натурщицей, величайшая из актрис... Актриса, наряженная в лохмотья, королева, у которой вместо короны косынка, танцовщица, у которой вместо бального платья черный фартук... Бедная, бедная женщина!» (Парижанки 2014: 83). Однако натурщица не только позирует, но и переодевается в студии. Прекрасное тело натурщицы составляет

контраст богемным лохмотьям: «Женни прикрывала свои белоснежные руки выцветшим рубищем; набрасывала на свою прекрасную грудь невзрачный ситцевый платок, снова прятала нагую ножку в дырявый чулок» (там же: 84).

Наряд натурщицы в промежутке между сеансами позирования мог являть собой самый причудливый эклектичный ансамбль. В романе Жоржа Дюморье «Трильби» (1894) читатель первый раз встречается с героиней, когда она заходит в студию в перерыве между сеансами: «Это была очень высокая, стройная молодая девушка, одетая весьма оригинально в серую шинель французского пехотинца и полосатую нижнюю юбку, из-под которой виднелись ее белоснежные голые щиколотки и узкие, точеные пятки, чистые и гладкие, как обратная сторона бритвы; пальцы ног ее прятались в такие просторные ночные туфли, что ей приходилось волочить ноги во время ходьбы» (Du Maurier 1994: 11). Трильби — классический тип парижской богемной натурщицы-грязетки, и ее наряд выдержан в духе самой смелой эклектики: модель в шинели французского пехотинца и полосатой нижней юбке могла бы украшать подиумы авангардных дизайнеров. Одна деталь этого ансамбля, правда, связана с ее специализацией как натурщицы: она отличается безупречной формой лодыжек и ступней и оттого носит просторные ночные туфли, чтобы беречь пальцы ног.

Судьба натурщицы-грязетки могла сложиться благоприятно. Но и в этих случаях счастливой перемены прежние символы бедности порой присутствуют в ее костюме уже как знаки модных ухищрений: «Она сняла свое бедное платье, невзрачный платок и потертую шаль; на ее шею красуются брильянты; плечи покрыты кашемиром, а платье украшено вышивкой; чулки у нее по-прежнему дырявые, но теперь это ажурные шелковые чулки, продырявленные в угоду роскоши и кокетству» (Парижанки 2014: 85). Дыры на ажурных чулках вместо дыр от бедности — знак апроприации элегантной модой поэтики изъязнов.

Другой парижский тип богемной женщины — лоретка — был описан самим Бодлером: «Лоретка свободна, она приходит и уходит, когда ей вздумается. У нее открытый дом. Она никому не дает над собой власти, она своя в кругу художников и журналистов» (Бодлер 1986: 168). Лоретки постоянно привлекали внимание живописцев парижских нравов, им была посвящена книга Гонкуров 1853 года, они были запечатлены в целой серии гравюр Гаварни с предисловием Теофиля Готье: «В повседневной жизни лоретка не может похвастаться изысканными нарядами и даже нередко „щеголяет“ в сомнительных ботинках с ажурными подошвами, которые с неуместной радостью

улыбаются асфальту» (Теофиль Готье — цит. по: Мильчина 2022: 128). Лоретка проявляет особую изобретательность в период карнавала, переодеваясь в костюм грузчиков: «Лоретка, которая обошла весь мир, одеваясь и раздеваясь, примеряла берет швейцарской молочницы, юбку эльзасской торговки венниками, красный колпак рыбака с Лидо, куртку кормчего из Архипелага, короткие штаны ямщика из Лонжюмо. Сегодня все свои чувства она обратила на грузчика — его наряд составил бы основу ее приданого, если бы Лоретка выходила замуж; однако чистокровный грузчик возмущается и упрекает подражателей в святотатственном уродовании исходного костюма. Лоретка украшает его вышивкой, лентами и кружевами, умащает благовониями, осыпает блестками; свято верна она лишь трубке» (Морис Алуа. «Физиология лоретки», цит. по: там же: 140). Это *«маскарадный костюм»*, разновидность богемного стиля, согласно Элизабет Уилсон, но одновременно и замечательный пример cross-dressing, карнавальных гендерных игр.

Сопро- тивление интерпретации

Однако не все типажи поддаются быстрой идентификации; порой даже опытный взгляд затрудняется в точной классификации по наряду. Именно такую трудность как раз представляет богемная одежда: во многих случаях она вызывает недоумение: «Присмотритесь к платью этих девиц. Они одеты так, что любого поставят в тупик. У них нет черного фартука, кокетливого чепчика, чистого и милого платица гризетки; они разряжены в шелка и бархат, а на голове у них красуется соломенная шляпа. Но шелк этот расплзается, бархат вытерся, а шляпке уже очень много лет! Вся одежда барышень свидетельствует о бедности!

Но если девушки бедные, почему же они не довольствуются шотландкой и простым ситцем? Зачем изо всех сил, и притом совершенно тщетно, стремятся выглядеть зажиточными?

Все эти девушки — *ученицы консерватории...* Этот туалет — золотая середина между богатой элегантностью и элегантностью бедной, жалкий наряд, обличающий *полное отсутствие вкуса»* (Куайяк 2014: 321). Фрагмент этой цитаты мы уже приводили в начале статьи, но повторим частично и здесь, поскольку в нем заключается объяснение загадки: «Большинство этих юных девушек родились в той прослойке, для которой общество еще не нашло определения: ее составляют бывшие актеры, живописцы, музыканты, скульпторы — в общем, вся та

великая рать мелких творцов, какую именуют *богемой*» (там же). Неопределенность наряда учениц консерватории — «золотая середина между богатой элегантностью и элегантностью бедной» — отражает промежуточный статус богемы. Ученицы консерватории надеются стать артистками, и оттого их наряды свидетельствуют об их социальных и карьерных ожиданиях, это типичный пример *aspirational fashion*. Таков ответ на вопрос «зачем?». Но увы, их одежда отличается ветхостью, и они как бы висят в пространстве своих надежд и амбиций. Эта печать ветхости — уже знакомый нам признак бедного стиля, и сюда еще добавляется повторяющийся мотив отсутствия вкуса — вспомним комментарий по поводу «классической безвкусицы» к сборному ансамблю Марселя в тексте Мюрже.

Богемная одежда сплошь и рядом оказывает *сопротивление интерпретирующему взгляду*. Она не поддается однозначной классификации, поскольку выбивается из привычных категорий. В романе Эдит Уортон «Век невинности», когда светский щеголь Ньюленд Арчер приходит в гости, он обращает внимание на два странных пальто в прихожей, нетипичных для людей его круга: «Одно одеяние представляло собой потрепанный желтый ульстер³, из тех, что продаются в магазинах готового платья, другое — очень старый порыжелый плащ с пелериной — нечто вроде того, что французы называют „макфарланом“⁴. Это последнее, судя по его виду, предназначенное для человека огромного роста, было весьма поношено, и его черные с прозеленью складки издавали запах мокрых опилок, свидетельствующий о том, что владелец одного подолгу подпирал собою стены пивной. Сверху лежал рваный серый шарф и немислимая фетровая шляпа, отдаленно напоминающая головной убор священника» (Уортон 1993: 155–156). Характерна реакция ошеломленного Арчера: «...возмущение Арчера сменилось любопытством. Ему еще не доводилось видеть такую одежду в приличных домах» (там же). Как выяснилось, поношенное пальто макфарлан принадлежало доктору Карверу (прототипом которого, вероятно, был поэт Уолт Уитмен). Он приглашен в дом богемно настроенной героини — Эллен Оленской, которая при этом, будучи аристократкой, вращалась в светском обществе, и этот микс разных социальных кругов дезориентировал Арчера. При этом он шокирован не только катастрофическим состоянием этих пальто, но и тем, что они явно не сшиты на заказ, а куплены в магазине готового платья. Подобная реакция шока и смущения — та эмоция, которой всеми силами пытаются добиться современные дизайнеры, экспериментирующие в стиле бедности. Но, увы, нынешнего любителя моды удивить гораздо труднее.

Гости Элен — доктор Карвер, проповедник, возглавляющий коммуну «Долину любви», и журналист Уинсетт — не соблюдают еще один элемент светского дресс-кода — обязательную *смену одежды*. Поэтому модник Арчер автоматически отмечает нарушения этого правила у богемных гостей, которые приходят на вечерний прием не переодевшись. «Рядом, в облаке сигарного дыма, стояли владельцы пальто, оба в утренних костюмах, которые они с утра, очевидно, не меняли» (там же: 156). Автор саркастически комментирует его точку зрения, вскрывая экономическую подоплеку отказа от переодеваний:

«Сам Уинсетт питал непреодолимое отвращение к светским ритуалам. Арчер, который привык по вечерам переодеваться, полагая, что так опрятнее и удобнее, и которому никогда не приходило в голову, что опрятность и удобство — две наиболее дорогостоящие статьи скромного бюджета, считал точку зрения Уинсетта составной частью скучной „богемной“ позы — светские люди, которые меняли одежду, не упоминая об этом, и не вели вечных разговоров о том, у кого сколько слуг, казались гораздо более простыми и гораздо менее застенчивыми, чем представители богемы» (там же: 124–125).

Контрапункт между богемой и светскими людьми имел прямое личное значение для Эдит Уортон, которая всю жизнь балансировала на границе этих двух миров (подробнее см.: Вайнштейн 2018). Действие в романе «Век невинности» происходит в начале 1870-х годов в Нью-Йорке. К этому времени женский богемный стиль уже оформлялся в узнаваемый вариант протестной моды. В тексте дан выразительный вестиментарный портрет еще одной гостьи на этом приеме — маркизы Медоры Мэнсон: «Эта дама, длинная, тощая и нескладно скроенная, была облачена в затейливо отделанный бахромой наряд из материала с полосами и клетками, составляющими узор, ключ к которому, казалось, безвозвратно утрачен. Ее волосы, которым хотелось поседеть, но удалось всего лишь поблекнуть, были собраны в высокую прическу, увенчанную испанским гребнем и черным кружевным шарфом, а на изуродованных ревматизмом руках красовались неумело заштопанные шелковые митенки» (там же: 156).

В описании артистического наряда маркизы доминируют мотивы эклектики, сочетание несочетаемого — отделка бахромой, сложные застежки, комбинация разноплановых геометрических орнаментов — клетка и полоска, этнические аксессуары — испанский гребень, черный кружевной шарф, «нелепый веер из слоновой кости» (там же: 161). Ключ к узору на ткани, похоже, безвозвратно утрачен — сопротивление интерпретации ощутимо и здесь. Но все же в этом развернутом ироническом очерке богемной одежды можно выделить

ряд важных моментов. Во-первых, принцип эклектики; во-вторых, любовь к этническим деталям; и, в-третьих, в облике маркизы настойчиво акцентируется некоторая потрепанность, небрежность, ветхость. Суммарно это создает характерный эффект — *ощущение эфемерности, хрупкости*, как будто все разваливается, кое-как собрано и держится на нитке, как неумело заштопанные шелковые митенки. Богемный ансамбль часто воспринимается как нечто временное, неустойчивое, текучее, недолговечное, собранное из случайных фрагментов. Однако вспомним — и это отнюдь не случайное совпадение — что именно эти черты в концепции Бодлера и в трактовках Вальтера Беньямина оказываются знаками современности и темпоральности модерна.

Этот мотив неустойчивости, распада и фрагментарности имеет свое логическое продолжение в *телесности* богемной личности. Характерная телесная неумелость и нескладность присутствует, например, в некоторых описаниях известной богемной дамы леди Оттолайн Моррелл: «Всегда казалось, будто она разваливается: волосы вдруг падали ей на лицо, как занавес, закрывая один глаз, или лопалась застежка на корсаже. Как-то за чаем, прямо посреди фразы, у нее из мочки выскользнула крупная серьга и упала ей в чашку. Не прерываясь, она выловила ее оттуда и снова вдела в ухо» (Уилсон 1993: 173).

Нередко общее впечатление от подобной телесной и костюмной фрагментарности, нестабильности — эффект *несуразности*, что сплошь и рядом становится поводом для сатиры на богемную моду. Так, Эдит Уортон не щадит маркизу Мэнсон, когда описывает наряд, в котором она является на свадьбу: «это взъерошенное видение в невысказанном наряде из торчащих во все стороны лент, бахромы и развевающихся шарфов» (Уортон 1993: 180).

Принцип ЭКЛЕКТИКИ

В одежде маркизы, как, впрочем, и в ранее рассмотренных нами костюмах студентов и богемных героев Мюрже мы уже отмечали существенную и повторяющуюся черту богемного стиля — склонность к эклектике. Лежащие на поверхности причины — цыганская «родословная» богемного стиля и элементарная бедность, когда смешение разнородных компонентов имело вынужденный характер: вспомним уже разбиравшийся нами ансамбль Марсея: «клетчатые брюки, серая шляпа, красный галстук, одна перчатка, некогда бывшая белой, одна черная перчатка» (Мюрже 1963). Однако если изначально эклектика богемной моды возникала из экономической необходимости,

то уже позднее этот микс стал переосмысляться как особый богемный шик, протест против надоевших буржуазных условностей.

Дальнейшее развитие принципа эклектики шло за счет включения элементов исторического и национального костюма. Эти опыты тоже нередко становились объектом литературной сатиры: «Там была одна леди, причесанная на викторианский манер, с прямым пробором и локонами по бокам. Вплоть до горла она выглядела строго повикториански — очень по-английски, около 1850 года. Но ниже шеи внезапно начинался восточный стиль, и в остальном на ней было надето нечто напоминающее занавески с бисером» (Leverson 1914: 142). Подобное смешение — еще один образчик несурзанности — объясняется характерной для начала XX века модой на Восток, возникшей под влиянием «Русских балетов» Дягилева и Поля Пуаре.

Неаккуратность

Мотив небрежности и неаккуратности часто сопровождает описания ансамблей в бедном стиле. Нам уже не раз попадались примеры старой и грязной одежды (вспомним потрепанный желтый ульстер). Неряшливость часто сочетается с изображением ветхого платья и распространяется на сферу телесного. Так, в коллекции парижских типов из сборника «Французы, нарисованные ими самими» выделяется один, которому автор дал название «Непризнанная душа»: «Непризнанная душа женского пола имеет вид скорее странный, чем приятный. Впрочем, самую распространенную ее разновидность всегда можно опознать по следующим внешним признакам: выцветшее платье темно-коричневой тафты или красного и черного шерстяного муслина, соломенная шляпка, украшенная разрезным бархатом, сетчатые перчатки, незначительное количество или полное отсутствие воротников и воротничков — всякое свежее белье ей антипатично; лорнет в черепаховой оправе, висящий на шнурке из волос; хрустальная брошь, в которой хранятся волосы⁵... Рука бела, с черными пятнами на указательном и среднем пальцах и едва заметным трауром под ногтями» (Парижанки 2014: 361–362). Доминантный мотив одежды и телесной неаккуратности в этом очерке распространяется и на интерьер, и на вещи: «У нее в доме — замусоленные муслиновые гардины, сломанные веера, увядший букет, она берет засаленные и изорванные тома из кабинета для чтения» (там же: 363).

В неприязненных изображениях женских типов неаккуратность играет не последнюю роль: «Старая дева. Ее противно слышать и тяжело видеть. Неопрятный костюм, угрюмый взгляд, искаженные

черты, бледный цвет лица, небрежная походка» (там же: 506). Но особенно часто мотив неаккуратности возникает в описаниях именно богемной моды: «В маленьких музыкальных и театральных клубах... они попадали в окружение экспансивных, неряшливо одетых женщин, которые бесцеремонно их разглядывали» (Уортон 1993: 105). Богемная неряшливость в таких примерах выступает как концептуальный антоним не только аккуратности, но и гламурности, и новизне.

Артистический стиль

Теперь рассмотрим еще один вариант богемного стиля, который в XX веке уже оформляется в самостоятельную разновидность. Это артистический стиль, который практикуют художники и барышни, близкие к творческим кругам. Артистический стиль не числится в перечне Уилсон, а между тем он легко выделяется в самостоятельную категорию. Для него характерны уже отмеченные нами признаки: эклектика, налет небрежности, ставка на оригинальность.

В малоизвестном и недооцененном романе «Райская птица» (1914) Ады Леверсон⁶ действует богемная героиня Мисс Муна Чивви. Этот персонаж вызывает неприязненную реакцию в аристократических кругах. «Мисс Муна Чивви... выглядит очень артистично. — Леди Келлинч понизила голос, как будто она говорила нечто неприличное. — У нее непричесанные волосы и она носит зеленые бисерные бусы на шею. Мне она не нравится. Мне совсем не нравится ее стиль» (Leverson 1914: 19). Далее на сцене появляется сама мисс Муна Чивви: «Ее наряд составляют длинные серьги из искусственного коралла, плоская сиреневая шляпка, поля которой касались ее плеч, приталенное темно-синее пальто из саржи, воротник с глубоким вырезом, чулки из крученых нитей, лакированные туфли на низком каблучке с белыми крапинками. В руке она держала пару новых белых перчаток» (Ibid.: 34). Пестрота и оригинальность ансамбля, разумеется, не укладываются в условные каноны хорошего вкуса, но Муну Чивви осуждают не только традиционно настроенные светские дамы. Ее наряд шокирует искусствоведа Руперта Денисона, который предлагает купить ей модную шляпку в магазине Selfridges. Однако она отказывается и активно отстаивает свою точку зрения, объясняя ему свои принципы стиля: «Я не хочу ничего нарядного. Я не хочу выглядеть по парижской моде (I don't want anything smart. I don't want to look like Paris Fashions). — А как же ты хочешь выглядеть? — Как? Артистично (artistic), конечно же» (Ibid.: 35).

Муна Чивви сознательно противопоставляет свой стиль парижской моде, которая является для нее символом гламура и нормативных канонів вкуса. Она приезжает в Париж учиться живописи, но сохраняет свой индивидуальный стиль одежды, выработанный еще раньше. Ее пренебрежение парижской модой также знаменует программный отказ следовать модным тенденциям и подстраиваться под сезонные смены образа. Характерно, что ее богемный наряд остается практически неизменным на протяжении всего повествования — цитированное выше описание ее костюма повторяется в книге в начале и в конце, при том что действие происходит сначала в Лондоне, а потом в Париже. Она остается верна выбранному варианту артистического стиля.

В ее наряде видны все принципы богемной моды: и эклектика, и небрежность, и оригинальные сочетания цветов, и броские украшения. Это уже сознательный вариант альтернативной моды — можно сказать, манифест Антимоды. Муна Чивви принципиально отстаивает свое право на индивидуальный вкус, за что Руперт иронически называет ее *Selfridgette*: понятно, что это производное от названия универмага *Selfridges*, который открылся в Лондоне в 1909 году. В 1910-х годах было модно делать покупки в *Selfridges*; к тому же богемные дамы не были скованы императивом заказывать платья у портних, что было актуально для светских леди. Но здесь обыгрывается и слово *suffragette*, что подчеркивает феминистские/суфражистские подтексты индивидуализма в артистическом варианте богемного стиля.

В артистическом стиле можно выделить и такой принцип, как использование необычных цветовых сочетаний, и, в частности, обязательное присутствие одной бросающейся в глаза цветовой детали ансамбля. Это может быть аксессуар — повязка на волосы, сумка или, к примеру, чулки ярких оттенков.

Так, в романе «Влюбленные женщины» (1920) Д.Г. Лоуренса художница Гудрун щеголяет в изумрудно-зеленых, ярко-красных и желтых чулках, что озадачивает окружающих и даже ее возлюбленного Джеральда. Но у Лоуренса описан скорее поздний вариант «эстетического платья» (Wahl 2013), которое придумали прерафаэлиты, а не веселый эклектичный артистический стиль, как у Медоры Мэнсон или Муны Чивви.

Одежда художника

Принцип эклектики лег в основу и мужского варианта артистического стиля, который с XIX века выступал как одяние богемного художника, демонстрирующее его статус и профессию. В рассказе Ивлива

Во «Работа прервана» (1942) описывается вестиментарный стиль художника, отца автора: «Одевался отец так, как, на его взгляд, полагалось художнику; это характерное и броское облачение сделало его заметной и с годами и более почетной фигурой на примыкающих к дому улицах, где он совершал свой моцион. В его пончо, клетчатых костюмах, сомбреро и пышных галстуках никакой рисовки не было. Скорее, он полагал, что человеку надлежит недвусмысленно заявлять о своем месте в жизни и презирал тех своих коллег, которые будто старались сойти за вахтеров и биржевых маклеров» (Во 1984: 201). В данном примере зафиксируем два момента: во-первых, антибуржуазная направленность одевания художника, намеренное противопоставление костюмам «вахтеров и биржевых маклеров». Во-вторых, и в середине XX века, как и раньше, богемный эклектический стиль подразумевает сочетание различных элементов национального и исторического костюма.

Как мы видели, уже в изначальном романтическом богемном стиле во Франции налицо был не только эстетический, но и социальный аспект: установка на программную бедность. «Основной элемент костюма нынешних художников — это бедность... Теперь вы видите лишь старые шляпы, жакеты и брюки, запачканные маслом, и туфли, обладатели которых трепещут при малейшем признаке дождя» (Шанфлери, цит. по: Уилсон 2019: 166).

Разноцветные пятна от красок на рабочей блузе художника XIX века напоминали о его профессии. Это положение вещей мало изменилось и в XX веке. Чарли Портер, недавно выпустивший книгу о том, как одеваются художники (Porter 2021), приводит многочисленные примеры того, как забрызганная краской одежда становится фирменным знаком профессиональной принадлежности (Николь Айзенманн и Анна Труи). Такая одежда — живое свидетельство работы, несущее след творческого усилия.

То же самое относится и к обуви художника: Портер приводит пример с рабочими ботинками Ли Краснер, которые были настолько забрызганы краской, что как будто сливались с поверхностью пола в мастерской.

Стиль бедности в XX и XXI веках

В заключение вкратце проследим судьбу стиля богемной бедности в наше время. Кэролайн Эванс в своей классической книге «Мода на краю» отмечает, что образы распада и руин стали постоянно присутствовать в моде к концу XX века — у гламурной моды появился

теневого двойник. В более широком плане, как обобщает Эванс, «очагование темных сторон жизни — обратная сторона монеты, когда мода акцентирует идеальные тела. Эти нормы и стереотипы составляют только половину картины, и оттого нас влечет к другой, подавленной или отрицаемой стороне, будь то культурная инаковость или смерть» (Evans 2003: 227).

Анализируя творчество Мартина Маржела, Эванс обсуждает изменение смысловой роли понятия «патина» (Ibid.: 255). Если раньше «патина» была признаком благородной старины, связанной с высоким социальным статусом, то после завершившейся промышленной революции, в XIX веке, ей на смену приходит система моды, выдвигающая принцип новизны. В этом смысле «патина» являлась противоположностью моды, и эта ситуация начала меняться только в 1990-х годах, когда Мартин Маржела и Рей Кавакубо стали использовать состаренные ткани и стиль бедности как эстетический прием. Самые яркие примеры подобного подхода — выпускная коллекция Хуссейна Чалаяна, закопанная в саду ради эффекта побежалости, и знаменитая выставка Маржела в роттердамском музее Бойманса — ван Бёнингена в 1997 году, где он экспонировал заплесневелую одежду, разлагающуюся под действием времени и бактерий (Ibid.). Принцип ветхости и темпоральность модерна здесь соединились в органичном (и органическом) синтезе. Аналогичные эксперименты в моде проводили дизайнеры Шелли Фокс и Роберт Кэри-Уильямс.

Родственные течения, эксплуатирующие поэтику бедности — гранж и деконструктивная мода. В этой уже отлично изученной эстетике (Koda 1985; Джилл 2008; Rhodes 2010) стиль бедности получил новое концептуальное наполнение: распадающаяся одежда функционировала как инструмент дизайнерской саморефлексии. В творчестве таких дизайнеров, как Вивьен Вествуд, Рей Кавакубо и Мартин Маржела, налицо такие мотивы, как использование рваных и поношенных материалов, нарочитые дырки, прорехи, выступающие наружу швы, развязывающиеся нитки, неровные края или петли, которые по размеру или месту не совпадают с пуговицами. Демонстрация приема выражалась в обнажении конструкции одежды, что создавало авангардный эффект.

Бездомный ШИК

В последние десятилетия стиль бедности трансформировался в трущобный шик (*hobo chic*) (Маккинни-Валентин 2015). В качестве показательного примера можно вспомнить нашу вешую историю про

«Братца Шарпа»: китайский бродяга Чэн Гожун из Нингбо так выразительно комбинировал слои своих лохмотьев, что его стиль — закутаться во все, что попало под руку, создавая эдакие небрежные многослойные покровы, — был скопирован несколькими дизайнерами. В 2010 году ансамбль, подозрительно напоминающий один из прикидов брата Шарпа, появился в коллекции D&G: сине-красно-белая гамма, массивный силуэт с широкими плечами и меховым воротником и ярким красным поясом... Многослойность в одежде в тот момент идеально соответствовала духу уличной моды. Недаром еще в 2009 году Скотт Шуман, ведущий блога The Sartorialist, поместил фотографию бездомного, в одежде которого можно было заметить и многослойность, и интересное сочетание цветов.

Однако модные показы в стиле бездомный шик каждый раз провоцировали общественные дискуссии. В 2000 году Джон Гальяно, работавший тогда для Dior, выпустил коллекцию «Клошары»: это были живописные лохмотья во всей красе. Заметим, что от этой коллекции 2000 года ведет происхождение знаменитый газетный принт Гальяно — эта набивная ткань была создана с учетом того, что бездомные люди часто прокладывают под одежду слой газеты для тепла. Кроме того, из аксессуаров для костюмов клошаров были задействованы проволочные вешалки, а также маленькие бутылочки с виски J&B, булавки и кружки.

Вскоре после показа на авеню Монтень были устроены пикеты, на которые пришли бездомные и социальные активисты, протестующие против игривой трактовки темы бедности. Между тем сам Джон Гальяно в своем интервью по поводу клошарской коллекции заметил, что источник его вдохновения — французские бродяги, клошары, которых он наблюдал во время утренней пробежки.

Вскоре появился фильм *Zoolander* («Образцовый самец», 2001). Фильм Бена Стиллера вышел осенью 2001 года и не стал хитом проката, поскольку не был замечен из-за печально известных событий 11 сентября. В этом фильме фигурирует дизайнер Мугату (Уилл Феррелл), который создает коллекцию, являющую собой парад лохмотьев — очевидная пародия на показ Гальяно.

Трущобный шик периодически вызывал протесты, например в 1983 году состоялась демонстрация в Нью-Йорке напротив магазина *Street Couture*, где продавались вещи в стиле трущобного шика. Протестующие сочли их издевательством над бедняками, насмешкой элиты над деклассированными, проявлением бессердечия и цинизма. Особое возмущение, конечно, вызывали высокие цены на одежду в стиле бездомных, что расценили как попытку финансовой

эксплуатации реальной и серьезной проблемы. Один из разгневанных читателей направил письмо редактору по поводу одежды Рей Кавакубо, в котором спрашивал: неужели кто-нибудь из читателей будет платить 230 долларов за рваную тишотку, усеянную заплатами?

Далее, с 2017 года в коллекциях Louis Vuitton, Yeezy, Raf Simons, Balenciaga, Gucci все чаще стали мелькать модели в стиле бездомный шик. Цены за эти изделия варьировались от двухсот до нескольких тысяч долларов. Подобный поворот вызвал дискуссии в прессе: ведь получалось, что дизайнеры извлекают сверхприбыли на волне тренда, когда богатые играют в бедняков, которые используются в этой игре как пешки, а миллионы реально бездомных людей продолжают влачить жалкое существование... Журналисты начали писать о том, что происходит нормализация бездомности и коммодификация нищеты: эстетизируя одежду замерзающих и голодающих людей, дизайнеры настраивают наше восприятие бедности как эстетического феномена, гламуризируя нищету и отвлекаясь от социального контекста (Гусарова 2021).

К спору подключились и исследователи моды. Интерпретация бедного стиля в высокой моде может включать две полярные точки зрения. Первая концепция интерпретирует этот феномен как признак демократизации моды и стирание классовых различий. Получается, что бедный стиль входит в коллекции от-кутюр по зиммелевскому закону «просачивания наверх» (trickle up).

Однако добавим, что этому «просачиванию наверх» предшествует любопытный, аналитический и опосредующий взгляд — взгляд наблюдателя, антрополога, фотографа, блогера или дизайнера в поисках источника вдохновения. Иногда, как показывает история, этот взгляд может быть достаточно жестким и нести идею классового превосходства. Так, можно вспомнить такой феномен, как *slumming*. Практика *slumming* зародилась в 1880-х годах. Это походы знатных и состоятельных людей в бедные районы для ознакомления с жизнью бедных классов. Для этих походов люди надевали специальные костюмы, чтобы меньше отличаться от бедняков. Когда в Нью-Йорке практиковались подобные экскурсии, участники иногда буквально врываются в дома бедняков и осматривали обстановку, невзирая на протесты хозяев. В романе «Портрет Дориана Грея», кстати, также упоминаются визиты героя в бедные кварталы.

Вторая и наиболее авторитетная точка зрения — ее представляет, к примеру, Левеллин Негрин — состоит в том, что апроприация бедного стиля только усиливает элитистскую позицию от-кутюр. Происходит гламуризация несовершенного, поэтика изъяна становится

частью высокой моды. Покупатели вещей в стиле бедности таким образом демонстрируют свою искусственность и отказ от принципа «потребления напоказ». Хотя изначально, как мы видели, бедный стиль возник в рамках альтернативной богемной культуры, тем не менее система моды апроприировала бедность, превратив ее в эстетику бездомного шика и дорогой продукт потребления. Как считает Негрин, тем самым художественными средствами опять воспроизводится и усиливается система социальных различий и стирается идея социального неравенства (Negrin 2013).

Бедный стиль И ЛЕВЫЕ ВЗГЛЯДЫ

Помимо бездомного шика, стиль бедности постоянно присутствует в послевоенной западной университетской среде как знак левых политических взглядов. Сочетание программной бедности с демонстративным презрением к буржуазной современности оказалось очень плодотворным для либеральной академической моды. Одеваясь нарочито бедно, профессора подчеркивали свою оппозицию гламуру и обществу потребления. Равным образом и по тем же причинам этот стиль стал пользоваться популярностью среди левых политических активистов. Так, Кристиан, левый активист в романе «Поиски любви» Нэнси Митфорд, намеренно одевается в стиле бедности: «Его одежда шокировала: неподдельно изношенные серые фланелевые брюки, усеянные круглыми дырочками, проеденными молью в самых деликатных местах, и никакого пиджака, только фланелевая рубашка, один из рукавов которой был разорван от запястья до локтя» (Митфорд 2021: 137).

Slob style

В современной культуре стиль бедности дал о себе знать в виде модной эстетики slob style. Неряшливый стиль стал одним из заметных трендов в 2023 году. На подиумах вышагивали модели с грязными волосами, в мятой и порванной одежде, на некоторых показах модели несли под мышками огромные бесформенные сумки, из которых вываливались разные вещи (показ Miu Miu весна — лето 2024). Журнал Vogue анонсировал небрежную асимметричную прическу в стиле slob как новый тренд (Coates 2023). А в газете Guardian и вовсе 2024 год объявили годом «прирученного хаоса» (Mac Donnell 2023).

Показательная фотография Ким Кардашьян недавно появилась на обложке журнала GQ: актриса запечатлена в дорогом мужском костюме от The Row, в рубашке Brioni, но при этом в руке у нее надорванный пакет кукурузных чипсов и она со вкусом облизывает пальцы (правда, пальцы при этом подозрительно чистые).

Аналогичным образом, Кайли Дженнер недавно позировала для запуска своей линии одежды КНУ с наполовину съеденным бургером и банкой кока-колы (обычной, а не диетической). Опять же на снимке при внимательном рассмотрении видно, что бургер тщательно надрезан, а не надкусан, и на губах Кайли нет крошек. Эти продуманные детали — симуляция беспорядка, аккуратно выполненные имитации неаккуратности. Повторяющийся акцент на фаст-фуд — одна из форм неряшливого стиля и одновременно протест против надоевшей повестки о правильных привычках знаменитостей и полезной еде. В социальных медиа мы тоже видим аналогичные перемены: все меньше мелькают тщательно отретушированные картинки цельнозерновых тостиков с авокадо — им на смену приходят как бы любительские снимки грязных тарелок, скатертей с пятнами из-под вина. Неаккуратность, таким образом, распространяется и на содержание, и на форму — возникает новая эстетика небрежности на всех уровнях.

Slob-ebrity

Некоторые знаменитости уже несколько лет практикуют небрежный стиль. В результате сложения слов *celebrity* и *slob* возник неологизм *slob-ebrity*. Типичный *slobebrity* — актер-комик Адам Сэндлер, как правило, появляющийся на публике в безразмерных худи или поло и в баскетбольных шортах или тренировочных штанах. Это его любимый стиль начиная с 1990-х годов. На премьеры собственных фильмов Адам несколько раз приходил в мокасинах или кроссовках с развязанными шнурками. Такому комфортному стилю легко подражать, и неудивительно, что он довольно быстро стал популярным среди поклонников Сэндлера. В период пандемии подобный вариант одежды по понятным причинам стал массовым. Но если многие знаменитости после завершения локдауна вернулись к привычным модным костюмам, Адам Сэндлер предпочитает сохранять свою ослабленную манеру одеваться и сейчас (Cochrane 2021).

Некоторые блогеры также взяли на вооружение неряшливый стиль и последовательно работают над своим образом в этом ключе. Так, актриса и инфлюенсер Джулия Фокс постоянно практикует

эксперименты с денимом, шокируя публику своими импровизированными небрежными нарядами в духе DIY.

Попытки приручить хаос пользуются все большим успехом, поскольку неряшливый стиль выступает залогом подлинности, отсутствия гламурной лакировки действительности. За счет искусно созданной иллюзии естественности возникает эффект жизненной убедительности, благодаря которой приходят новые подписчики и ставятся тысячи лайков. Блогеры и пользователи социальных сетей явно устали от идеальных картинок и постоянного редактирования собственного образа: утомительная задача каждый день демонстрировать совершенство наконец начала вызывать отторжение и в «тик-токе» уже появляются руководства, как создать messy look в кадре. Неслучайно последнее время целый ряд знаменитостей — Памела Андерсон, Синди Кроуфорд, Сальма Хайек, Леди Гага — появляются в обществе без макияжа, что явно вызывает симпатии зрителей. Эта тенденция назревала уже давно, когда многие звезды стали публиковать свои снимки без применения фотошопа (Вайнштейн 2017).

В противовес гламурной вылизанности возникают такие новые платформы, как BeReal. Приложение BeReal с 2022 года пользуется невероятным успехом в разделе «Социальные сети» в App Store. Пользователи BeReal должны делать по две фотографии в день в тот момент, когда им приходит уведомление с сообщением Time to be real. На снимки отводится две минуты, и поэтому нет времени ни на макияж, ни на поиски живописных локаций. Одна из фотографий — это селфи, вторая — любой доступный в данный момент вид. Пользоваться готовыми снимками из интернета запрещено. Фотографии, снятые по этим правилам, получают друзья пользователя. Они отвечают смайликами, количество собранных лайков здесь не является целью. В этом плане BeReal является прямой противоположностью Instagram⁷, где традиционно вывешивают тщательно отредактированные селфи в красивых локациях. Нередко в кадр попадают моменты повседневной жизни, которые не отличаются особой привлекательностью и идут вразрез с правильным поведением, принятым в старых социальных сетях.

Параллельно формируется новый язык, в котором положительно маркируются качества, которые раньше воспринимались негативно, — например, слово feral (дикий, одичавший) уже легло в основу выражения feral girl summer, обозначающего тусовку с танцами до утра, и породило целый тренд в «тик-токе» (Dickson 2022). Сходным образом bed rotting (загнивание в кровати) — когда человек

целый день валяется в постели — стало модным словечком среди представителей поколения Z, чему немало способствовал период локдауна.

В этом контексте уже не кажется случайностью, что слово *goblin mode* — «режим гоблина» — было выбрано в Оксфорде словом 2022 года. Оксфордские лингвисты определяют его как «тип поведения, ориентированный на лень, неаккуратность, жадность; нарушающий социальные нормы и ожидания» (Oxford Languages 2022). Возникновение «режима гоблина» связывают с периодом ослабления ограничений из-за ковида, когда ряд людей отвергли идею возвращения к нормальности и предпочли продолжить жить не стесняя себя, в удобном для них стиле. Они «восстали против недостижимого образа жизни и нереальных эстетических стандартов, которые транслируются социальными медиа» (Ibid.). Примеры «режима гоблина» всем известны — валяться весь день в постели и смотреть сериалы, зависать в социальных сетях, перекусывать ночью бутербродами с расплавленным сыром, оставлять неразобранные завалы грязной одежды на полу, выходить в ближайший магазин в домашних штанах. Но если раньше эти проявления повседневного несовершенства особо не афишировались, то теперь они попадают в социальные сети и в сферу массмедиа и легитимируются как проявление нового реального и неприкрашенного образа жизни. И исследователям имеет смысл задуматься о причинах такой перемены оптики. Ведь, как говорится, *every blurred selfie involves taking a selfie*.

Заключение

Мы видим, что бедный стиль развивался как естественный элемент альтернативной богемной моды во всех многообразных вариантах — от изначального студенческого стиля до артистических нарядов и одежды художника. На протяжении XIX века оформились признаки богемного стиля как эстетики, легитимирующей несовершенство, — это и принцип эклектики, и использование старых ветхих вещей, и небрежность, и поэтика мимолетности, связанная с темпоральностью модерна. Неопределенный и широкий характер самого понятия богема, сопротивление богемного стиля интерпретации создают благоприятное пространство для всевозможных костюмных и жизнетворческих экспериментов. При этом эстетика бедного стиля проецируется и в сферу телесности, создавая конструкт неаккуратности и впечатление неустойчивости.

В XX веке изначальный стиль бедности трансформировался в стиль гранж, а позднее — в деконструкцию и в бездомный шик, популярный в последние десятилетия. Отметим, что увлечение эклектикой и многослойностью к концу XX века стало одним из главных импульсов в эстетике уличной моды (принцип «mix and match»). Наконец, повторяющиеся обращения современных дизайнеров к стилю бедности и дискуссии по поводу этических дилемм и инклюзии бездомного шика привлекли особое внимание к этой тематике. Последние тренды — популярность приложения BeReal, неряшливый стиль и ряд языковых новаций подтвердили актуальность богемной эстетики и стиля бедности. Очевидно, поиски новой убедительной реальности и сопротивление диктату гламурного совершенства будут продолжаться и в языке, и в современных медиа, и в моде.

Литература

- Аронсон 2002* — Аронсон О. Богема, опыт сообщества. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2002.
- Ассман 2017* — Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна. М.: Новое литературное обозрение, 2017.
- Беньямин 2023* — Беньямин В. Бодлер. М.: Ad Marginem, 2023.
- Бодлер 1986* — Бодлер Ш. Об искусстве / Пер. с фр. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман. М.: Искусство, 1986.
- Вайнштейн 2017* — Вайнштейн О. Everybody lies: фотошоп, мода и тело // Теория моды: одежда, тело, культура. 2017. № 43. С. 200–234.
- Вайнштейн 2018* — Вайнштейн О. «Мы обязаны быть прелестны, одеты с иголочки, хоть умри»: семиотика моды в романах Эдит Уортон // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 49. С. 199–228.
- Во 1984* — Во И. Упадок и разрушение. Рассказы. М.: Художественная литература, 1984.
- Гофман 1991* — Собрание сочинений в 6 т. М.: Художественная литература, 1991.
- Гусарова 2021* — Гусарова К. «In this together»: модная журналистика и проблемы социальной инклюзии // «Новая норма»: Гардеробные и телесные практики в эпоху пандемии. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 32–58.
- Дегтярев 2023* — Дегтярев В. Память и забвение руин. М.: Новое литературное обозрение, 2023.
- Депре 2019* — Депре Э. Гризетка // Мильчина В. А. Парижане о себе и своем городе: «Париж, или Книга Ста и одного». М.: Дело, 2019. С. 475–494.

Джилл 2008 — Джилл Э. Деконструктивистская мода: создание незаконченной, распадающейся и перешитой одежды // Теория моды: одежда, тело, культура. 2008. № 50. С. 25–56.

Жанен 2014 — Жанен Ж. Гризетка // Парижанки / Французы, нарисованные ими самими. Сост., вступ. ст. и редакция переводов В. А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 71–87.

Куайяк 2014 — Куайяк Л. Ученица консерватории // Парижанки / Французы, нарисованные ими самими. Сост., вступ. ст. и редакция переводов В. А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 319–342.

Кирсанова 1995 — Кирсанова Р. М. Костюм в русской художественной культуре 18 — первой половины 20 вв. Опыт энциклопедии. М.: Большая Российская энциклопедия, 1995.

Маккинни-Валентин 2015 — Маккинни-Валентин М. Лицо и его номинальная стоимость. Провокационные идеалы красоты и их место в современном модном маркетинге // Теория моды: одежда, тело, культура. 2015. № 35. С. 211–237.

Маркс 1961 — Маркс К. Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. М.: Государственное издательство политической литературы, 1961. Т. 21.

Мильчина 2022 — Мильчина В. Лоретки Гаварни. Новый жанр? // Статьи о французской литературе. К столетию Леонида Григорьевича Андреева. М.: Литфакт, 2022. С. 117–143.

Мильчина 2019 — Мильчина В. А. Парижане о себе и своем городе: «Париж, или Книга Ста и одного». М.: Дело, 2019.

Митфорд 2021 — Митфорд Н. В поисках любви. М.: Аст, 2021.

Мюрже 1963 — Мюрже А. Сцены из жизни богемы / Пер. Е. А. Гунста. librebook.me/sceny_iz_jizni_bogemy (по состоянию на 19.12.2023).

Парижанки 2014 — Парижанки / Французы, нарисованные ими самими. Сост., вступ. ст. и редакция переводов В. А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

Пойнтон 2018 — Пойнтон М. Лохмотья: распадающаяся одежда // Теория моды: одежда, тело, культура. 2018. № 50. С. 9–24.

Теккерей — Теккерей У. М. Ярмарка тщеславия. онлайн-читать.рф/теккерей-ярмарка-тщеславия/65 (по состоянию на 20.12.2023).

Тэрнер 1983 — Тэрнер В. Символ и ритуал. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983.

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

Уортон 1993 — Уортон Э. Век Невинности. СПб.: Северо-Запад, 1993.

- Coates 2023* — Coates H. The «Slob» Is the Spring-Ready Hairstyle Loved By London's Cool Girls // *Vogue*. 2023. March 24. www.vogue.co.uk/beauty/article/slob-hair-trend (по состоянию на 27.12.2023).
- Cochrane 2021* — Cochrane L. «Slob-ebriety» style: Adam Sandler is 2021's most Googled fashion icon // *Guardian*. 2021. December 10. www.theguardian.com/fashion/2021/dec/10/adam-sandler-named-2021s-most-googled-fashion-icon (по состоянию на 25.12.2023).
- Dickson 2022* — Dickson A.J. The Creator of «Feral Girl Summer» Explains How to Be Your Most Chaotic Self. 2022. www.rollingstone.com/culture/culture-news/feral-girl-summer-creator-meme-1369450 (по состоянию на 04.01.2023).
- Du Maurier 1994* — Du Maurier G. Trilby. London: Penguin books, 1994.
- Evans 2003* — Evans C. Fashion at the edge. New Haven; London: Yale University Press, 2003.
- Hui 2023* — Hui A. What Is «Bed Rotting»? Gen Z's Newest Self-Care Trend, Explained. 2023. www.health.com/what-is-bed-rotting-trend-7561395 (по состоянию на 04.01.2023).
- Koda 1985* — Koda H. Rei Kawakubo and the aesthetic of poverty // *Costume: Journal of the Costume society of America*, II. 1985. Pp. 5–10.
- Leverson 1914* — Leverson A. Bird of Paradise (1914). Mint Editions, 2021.
- Mac Donnell 2023* — Mac Donnell Ch. Why 2024 will be the year of «curated chaos» // *Guardian*. 2023. December 27. www.theguardian.com/fashion/2023/dec/27/fashion-statement-why-2024-will-be-the-year-of-curated-chaos-kim-kardashian (по состоянию на 28.12.2023).
- Martin 1992* — Martin R. Destitution and Deconstruction: The Riches of Poverty in the Fashion of the 1990s // *Textile & Text*. 1992. 15. No. 2. Pp. 3–8 (London; N.Y.: I.B. Tauris Publishers, 2001).
- Negrin 2013* — Negrin L. The paradoxical nature of «pauperist» style as haute couture // *Trending Now: New Developments in Fashion Studies* Brill. 2013. Pp. 13–23.
- Oxford Languages 2022* — Oxford Languages. Oxford Word of the Year 2022. languages.oup.com/word-of-the-year/2022 (по состоянию на 24.12.2023).
- Palmer & Clark* — Palmer A., Clark H. (eds) Old Clothes, New Looks: Second Hand Fashion. N.Y.: Berg, 2005.
- Porter 2021* — Porter Ch. What Artists Wear. London: Penguin UK, 2021.
- Rhodes 2010* — Rhodes K.L. An Apparent Ugliness: Fashion and Dressing Poor. School of Architecture and Design A thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts. 2010.
- Standing 2011* — Standing G. The Precariat: The New Dangerous Class. Bloomsbury Academic, 2011.

Thackeray 2001 — Thackeray W. M. *Vanity Fair*. London: Wordsworth Classics, 2001.

Wahl 2013 — Wahl K. *Dressed as in a Painting: Women and British Aestheticism in an Age of Reform*. University of New Hampshire Press, 2013.

Примечания

1. У Теккерея в оригинале — braided coat. Возможно, имеется в виду гусарский доломан со шнурами.
2. Фигура заговорщика здесь возникает, поскольку это период революции 1848 г. И мы должны учитывать здесь левые политические взгляды Бенямина, который во многом опирался на марксистские работы. Заговорщики нередко собирались в тавернах, и Маркс относил их к богеме.
3. Ульстер или Ольстер (Ulster) — длинное двубортное пальто с пелериной. Первые модели появились в Викторианскую эпоху в Ирландии. В романах Конан Дойля Шерлок Холмс носит ульстер.
4. Макфарлан — шотландское пальто с пелериной.
5. Украшения и поделки из волос были распространенными аксессуарами в XIX в., чаще всего являясь элементом траурной культуры.
6. Ада Леверсон (1862–1933) — британская писательница и журналистка, дружила с Оскаром Уайльдом и Максом Бирбомом, Джорджем Муром. Она поддерживала Оскара Уайльда во время судебного процесса и тюремного заключения, когда многие знакомые от него отвернулись. Оскар Уайльд дал ей прозвище «Сфинкс». Ее переписка с Уайльдом выходила отдельными изданиями, но не меньшего внимания заслуживает ее самостоятельное творчество.
7. Здесь и далее: деятельность компании Meta Platforms Inc. по реализации продуктов — социальных сетей Facebook и Instagram запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22 марта 2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности.