

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) и «Образ мюзик-холла
в неовикторианском романе» (2015).

Литература и мода:

«Нобелевская трилогия» Сары Даниус

Плод скандала, или Кто боится Сары Даниус

Сара Даниус (1962–2019) — знаковая фигура в шведской культуре конца XX — начала XXI века, однако подлинный масштаб ее личности и ее наследия еще только предстоит оценить. «Литературная королева Швеции» (Fröberg 2017: 21), «всенародно любимая интеллектуалка» (Aschenbrenner 2019), профессор эстетики и литературоведения, член Шведской академии и первая женщина — Постоянный секретарь Шведской академии, феминистская икона... А также баскетболистка, игравшая в высшей профессиональной женской лиге, профессиональный крупье и икона стиля¹. Сара Даниус была личностью невероятно многогранной, и отношение к некоторым из этих граней у представителей шведской культурной элиты, журналистов и широкой общественности было и остается неоднозначным. Но почти все едины в одном: она ушла из жизни слишком рано, на пике своих

возможностей и на стыке двух важнейших этапов в своей жизни — до и после Шведской академии².

Сара Даниус — автор ряда крупных научных трудов по литературоведению и эстетике. Она исследовала поэтику европейского литературного модернизма и ее связь с техническим прогрессом конца XIX — начала XX века (Danius 2002); творчество классиков французского реализма — Стендаля, Оноре де Бальзака, Гюстава Флобера (Danius 2013), творчество Марселя Пруста (Danius 2000), Джеймса Джойса (Danius & Zischler 2013) и многих других авторов. На протяжении более двадцати лет она писала литературно-критические статьи и эссе самого широкого тематического диапазона (философия и эстетика, литература, художественное стекло и керамика, мода и модная фотография — вот лишь некоторые из ее постоянных тем). Эти тексты Сары Даниус собраны в два сборника — «Смерть домохозяйки и другие тексты» (Husmoderns död och andra texter, 2014) и «Шелковый собор» (Sidenkatedralen, 2020) — и уже считаются классикой современной шведской критики и эссеистики³. Все тексты Сары Даниус — вне зависимости от предмета исследования — отличаются глубиной анализа, отточенностью и выверенностью формулировок, ясностью и легкостью стиля, а также сочетанием широты ракурса с вниманием к мельчайшим деталям — и непременно юмором. К любой работе — будь то короткое эссе или полноформатное научное исследование — Сара Даниус подходила с исключительным профессионализмом. Еще в самом начале своей карьеры в качестве культурной журналистки она заявила одной своей знакомой: «Я приняла решение: я никогда не буду дилетанткой» (Tyllström 2019). Несмотря на содержащуюся в этой фразе шутивную отсылку к словам Пеппи Длинныйчулок (которая приняла решение стать морской разбойницей и никогда не стареть), это была серьезная жизненная программа, которой Сара Даниус следовала до конца.

«Меня зовут Сара Мария Даниус, я родилась 5 апреля 1962 года в Тэбю, и я — плод скандала» (Danius 2016: 381) — так начинается автобиографическое эссе Сары Даниус «Мой первый круг» (Min första krets). Мать Сары — Анна Вальгрэн, шведская писательница, широко известная как автор книг-бестселлеров о воспитании детей, вышла замуж в возрасте восемнадцати лет — сразу по окончании гимназии — за своего учителя, который был старше ее на тридцать пять лет. Ларс Ингемар Даниус был кадровым военным, а после того, как вышел в отставку в звании подполковника, преподавал шведский язык и историю в Вигтбюхольмской гимназии в Тэбю. К тому времени он уже овдовел и имел двух взрослых детей. Брак восемнадцатилетней

Анны и пятидесятитрехлетнего Ларса продлился недолго — всего четыре года. Однако близкие и очень теплые отношения с отцом сохранились у Сары Даниус до самой его смерти.

Отец сыграл в жизни Сары Даниус очень важную роль — будучи большим ценителем и знатоком художественной литературы и классической музыки, он, можно сказать, подготовил почву для всех будущих достижений и успехов своей дочери в интеллектуальной сфере. Эссе «Папина библиотека» (Pappas bibliotek), которое, как и «Мой первый круг», вошло в сборник «Смерть домохозяйки», — это полное тепла и грустной иронии посвящение отцу и всей книжной культуре, которая сегодня стремительно превращается в уходящую натуру.

После развода с Ларсом Даниусом Анна Вальгрэн еще пять раз выходила замуж; в разных браках родилось в общей сложности девять детей. Было множество переездов, и Саре приходилось менять школу каждый год (а порой и дважды за год). В многочисленных интервью Сара Даниус не раз говорила, что все эти переезды и постоянная смена школ сделали ее своего рода социологом. Понятно, что о многом она не пожелала рассказывать журналистам. Одна из ее младших сестер — Фелиция Фельдт — в 2012 году опубликовала книгу «Фелиция исчезла» (Felicija förgsvann), где описала свое несчастливое детство, в котором открыто винила свою мать, Анну Вальгрэн. Однако как журналисты ни старались, Сара Даниус ни разу не высказала публично своего мнения об этой книге — как не сказала ни одного плохого слова о своей матери. Дела семейные должны оставаться таковыми — и точка. Одно можно сказать наверняка: какие бы трудности ни довелось Саре Даниус испытать в детстве и юности, они не сломили ее, но сделали сильнее.

Сара Даниус И ИСКУССТВО ДЕЛАТЬ ВЕЩИ ВИДИМЫМИ

В предисловии к сборнику «Смерть домохозяйки» Сара Даниус так описала начало своей карьеры: «Двадцатичетырехлетней практиканткой я пришла в отдел культуры газеты „Дагенс Нюхетер“ <...> И всего пару недель спустя получила свое первое задание — написать рецензию, и не потому, что у меня в этой области были какие-то таланты или хотя бы амбиции, а потому, что у Арне Рута⁴ было такое хобби: бросать человека за борт на глубоководье, чтобы проверить, умеет ли он плавать» (Danius 2016: 11). Это была рецензия на шведский перевод книги «Camera Lucida» Ролана Барта.

С тех пор как исследователь Сара Даниус во всем искала бартовский рипстум. И, как правило, им оказывалась некая визуальная деталь — вроде куска голубого мыла на облупившейся тарелке в повести «Простая душа» Гюстава Флобера⁵. Поэтика визуальности была предметом постоянного интереса Сары Даниус, и все ее научные труды, а также сборники эссе непременно дополняются богатым иллюстративным материалом. При этом иллюстрации не только служат комментарием к тексту, но и стимулируют читателя на дальнейшие самостоятельные изыскания. Профессор социологии Университета Сёдертона Свен Хорт сравнивает стиль научных трудов Сары Даниус с классической живописью, где крупные линии сочетаются с множеством мелких деталей, и дает этому название: «даниусская живопись» (Hort 2019: 116).

Интерес Сары Даниус к моде — безусловно, производное от этого общего интереса к визуальному. Она в полной мере обладала тем, что Вирджиния Вулф называла *frock consciousness*; ее всегда интересовала способность одежды отражать определенные качества человека или же «создавать» личность; она относилась к одежде как к сообщению, культурному коду. Причем формироваться это отношение к одежде и моде начало тогда, когда в Швеции интерес к моде считался чем-то постыдным — особенно в кругах культурной и академической элиты. В предисловии к книге «Даниус и мода» журналистка и литературный критик Аннина Рабе пишет: «Когда Даниус только начинала свою академическую и литературную карьеру на заре 1980-х, культурная жизнь в Швеции была по-прежнему отмечена влиянием идей 1960-х и 1970-х. Интерес к одежде, к внешнему виду воспринимался как нечто позорное и подозрительное. <...> Для женщины, которая хотела, чтобы в культурных кругах ее воспринимали всерьез, губная помада и высокие каблуки были плохим подспорьем» (Ledendal et al. 2020: 7). Однако Сара Даниус никогда не считала, что настоящий интеллеktуал не должен интересоваться модой, как не считала моду чем-то неважным и бессмысленным. В 2018 году в музее Свена Харри в Стокгольме проходила выставка «Тайны высокой моды» (*Couturens hemligheter*), на которой были представлены наряды Сары Даниус, о которых пойдет речь ниже. Специально для этой выставки было записано видеointервью с Сарой Даниус и создателем нарядов — дизайнером Пером Энгсхеденом. Куратор выставки Ингрид Герц-Мортенсон задала Саре Даниус вопрос: как «уживается» интерес Сары Даниус к одежде и моде с образом интеллектуалки и с академической деятельностью? На что Сара Даниус, смеясь, ответила так: «Я очень серьезно отношусь к жизни. И одежда сюда включается.

Я не считаю, что одежда заслуживает меньшего внимания, чем, скажем, роман. Наоборот. В качестве исследователя я много писала о связях между высоким и низким. Одежда в культурном мире часто рассматривается как нечто низкое — то, что имеет отношение к коммерции, что стоит немалых денег, но при этом быстро выбрасывается за ненадобностью. Мне же всегда было интересно изучать связь между низкими и высокими сторонами культуры — таких точек соприкосновения очень много, и их очень интересно исследовать» (Danius et al. 2018).

В телепрограмме «Утро новостей» (Nyhetsmorgon), состоявшейся 4 января 2020 года, сестра Сары Даниус, упомянутая выше Фелиция Фельдт (ныне — Хьюм), рассказала, что интерес к переодеваниям, к экспериментам в одежде, к созданию различных персонажей возник у Сары Даниус еще в детстве. «Мы любили наряжаться, — говорит Фелиция, — примерять на себя различные роли, говорить на разных диалектах. Мы выучили много диалектов, поскольку часто переезжали, — сконский диалект, готландский. Сара всегда любила экспериментировать с одеждой; некоторое время могла одеваться в „панковском“ стиле, а затем ему на смену приходил женственный стиль и яркие цвета. С годами она стала чаще придерживаться классического стиля в одежде, но раньше она очень любила смелые, дерзкие сочетания цветов» (Hume 2020). Результатом этих ранних экспериментов стало рождение знаменитого альтер эго Сары Даниус — Гиттан П. Йонссон. Гиттан — член некоего исследовательского совета в Мальмё, дама средних лет, блондинка с начесом, надежно зацементированным лаком; полноватая, но всегда элегантная; она носит прочные удобные туфли и сумочку, как у Маргарет Тэтчер, и изъясняется на сконском диалекте. Гиттан никогда не лезет за словом в карман (причем иногда это слово может оказаться не вполне литературным) и движется по жизни, словно асфальтоукладчик. Переключение с Сары на Гиттан и обратно происходило постоянно и часто неожиданно — в том числе и во время встреч с коллегами по Шведской академии. Многие записи в Instagram Сары Даниус также сделаны от лица Гиттан. Интересно, что в мире музыки кумиром Сары Даниус еще со школьных лет был Дэвид Боуи, известный своей склонностью к частой смене имиджа.

Долгое время об особом интересе Сары Даниус к моде знали лишь близкие ей люди. Однако когда в марте 2013 года она стала членом Шведской академии, а в 2015 году — ее Постоянным секретарем, а значит — лицом Академии в публичном пространстве, о нарядах Сары Даниус заговорили в Швеции буквально все. При этом стоит вспомнить слова Жюль Липовецкого: «Мода давно уже обрела

себе место в музее, но в интеллектуальной среде она ютится в прихожей» (Липовецкий 2012: 9). Эти слова, написанные в 1987 году, по-прежнему актуальны и сегодня, в XXI веке. Примечательна история о том, как Сара Даниус стала носить блузки с галстуком-бантом, которые стали ее «фирменным знаком», а после скандала с Жаном-Клодом Арно — и символом феминистского движения в современной Швеции. Эту историю Сара Даниус рассказала в августе 2018 года на Шведском радио (а впоследствии текст этого выступления вошел в сборник «Шелковый собор»): «Я начала носить блузки с бантом много лет назад. Обычный фасон: длинные широкие рукава, аккуратная стойка и галстук-бант. Это была своего рода шутка — носить любимый наряд Маргарет Тэтчер. Я тогда преподавала в Университете Сёдертона, где не принято было выделяться и где существовал четкий дресс-код. Вникнуть в суть этого дресс-кода было легко. Нужно было одеваться так, будто ты вовсе не придаешь значения своему внешнему виду. Никаких заутюженных складок, никаких костюмов; в лучшем случае — поношенный пиджак из секонд-хенда. Так что мои блузки с бантом, конечно, привлекали внимание. Я выделялась. Люди обращались, мой вид их забавлял. Они ясно видели, что я ношу консервативные блузки с бантом, и все же. Какие цвета! Какие узоры!» (Danius 2020: 287). Такое умение «взорвать» дресс-код изнутри, не давая при этом явного повода для обвинений в его нарушении, требует особых навыков в области стиля — и, конечно, особого чувства вкуса. Каждая блузка при этом имела свою историю и была предназначена для определенных случаев. Как истинный «книжный человек», Сара Даниус называла свою коллекцию этих нарядов «библиотекой блузок» (Strömqvist 2015). Литература и мода в ее восприятии были неразделимы.

Барбру Хедваль, журналистка и автор ряда книг о связи моды и политики, отмечает: «Сара Даниус привнесла новое содержание в академический мир. Она показала, что можно быть выдающимся интеллектуалом и при этом интересоваться дизайном и модой, интересоваться тем, какое значение одежда имеет на самом деле» (Lejon 2020).

Журналистка газеты «Афтонбладет» Синьяна Равини назвала Сару Даниус «женским вариантом денди» (Ravini 2020). Схожую мысль высказывает Андерс Локко в своей рецензии на книгу Марии Ледендаль и Филипа Варкандера «Даниус и мода»: «Она словно ходила в школу вместе с Бо Браммеллом». И далее: «Ее сартorialный выбор — это публичная лекция о том, как можно использовать одежду в политических целях» (Lokko 2021).

Но Сара Даниус была не просто модной интеллектуалкой. Она придала моде интеллектуальное измерение — прежде всего через привнесение литературных аллюзий в свои знаменитые нобелевские наряды. Что было бы невозможно без долгих и скрупулезных исследований роли одежды и моды в художественной литературе.

Вопрос жизни и смерти

«Тот, кто высокомерно относится к моде, не может толком писать о ней».

*Британская писательница
Анджела Картер (Carter 2019)*

Одежда служит важнейшим способом характеристики литературного персонажа. Как и в жизни, в художественном тексте костюм может многое сказать о том, кто его носит. Об этом пишет Раиса Мардуховна Кирсанова: «Почему именно костюм предстает столь важным выразительным средством, деталью, которая выявляет не только пластический облик персонажей, но и их внутренний мир, определяет позицию самого автора литературного произведения? Это заложено в самой природе костюма. Едва научились выделывать простейшие ткани и шить незамысловатые одеяния, костюм стал не только средством защиты от непогоды, но и определенным знаком. Одежда указывала на национальную и сословную принадлежность человека, его имущественное положение и возраст и т.д. С течением времени увеличивалось число понятий, которые можно было донести до окружающих цветом и качеством ткани, орнаментом и формой костюма, наличием или отсутствием каких-то деталей» (Кирсанова 1989: 8). Помимо маркера национальности, социального статуса, возраста и имущественного положения, одежда может служить важным средством психологической характеристики литературного героя. Описание костюма также помогает создать комический или трагический эффект; одежда может наделяться аллегорическим или символическим смыслом. Наконец, одежда подчеркивает гендерную роль персонажа и его отношение к этой роли.

У моды и литературы много общего: определенные сходения можно заметить в жанровой и стилиевой палитре, в арсенале художественных приемов и их функционировании. Итальянская исследовательница Кристина Джиорчелли отмечает: «Не случайно слова „текстиль“ и „текст“ имеют общую этимологию — и текстиль, и текст находятся в прямой зависимости от материалов (нити и начертанные/напечатанные буквы), а также от людей, эти материалы использующих

(ткачи и писатели), и нуждаются в том, чтобы их „соткали“» (Giorcelli 2017). Сара Даниус в книге «Голубое мыло» также упоминает об этом «материальном» родстве литературы и моды: «Книги печатаются на бумаге, которая производится из тряпичных отходов, которые, в свою очередь — не что иное, как бывшая одежда. Иными словами: вчерашняя одежда — это сегодняшние книги. Или, если угодно: литература — это облагороженное тряпье»⁶ (Danius 2013: 172).

Раз одежда занимает такое важное место в литературе, почему же литературоведы уделяют этому вопросу так мало внимания? Заметим, что о связи моды с визуальными искусствами говорят значительно чаще и охотнее — например, о сотрудничестве великих художников с великими модельерами или о заключенных в нарядах от-кутюр аллюзиях на живописные, архитектурные или скульптурные творения. Сборник «Мода и искусство» (Гечи и др. 2015) посвящен именно таким схождениям, однако литература там не входит в состав «искусства». И из семнадцати участников сборника только один — Герберт Блау — бегло упоминает о связи моды с литературой.

Ответ на этот вопрос дает Сара Даниус в эссе «Вопрос жизни и смерти: мода в литературе»: «Одежда, как правило, рассматривается как создающий определенную атмосферу, но в целом необязательный реквизит. Ведь литература и искусство должны стремиться к отражению универсального, а не частного. То, что является моей глубинной сущностью, является глубинной сущностью и всех остальных. Так что долой кружевные шляпки, шелковые зонты, жилетки, кружевные оборки и чулки. Мы же не хотим увязнуть в болоте мелочей» (Danius 2016: 365). Сама Сара Даниус в своих исследованиях разрушает этот стереотип, уделяя одежде и моде в литературе самое пристальное внимание. Как справедливо замечают Мари Ледендаль и Филип Варкандер, Сара Даниус «переместила моду с периферии литературного анализа в самый его центр» (Ledendal et al. 2020: 99).

В этом плане интерес представляют, прежде всего, работы Сары Даниус, посвященные творчеству четырех классиков французской литературы: Стендаля, Оноре де Бальзака, Гюстава Флобера и Марселя Пруста. Это книга «Голубое мыло. Роман и искусство делать вещи видимыми», а также эссе «Вопрос жизни и смерти: мода в литературе», «О романе „Госпожа Бовари“» (От Madame Bovary) и «Наряд для стула номер семь».

В различных интервью Сара Даниус не раз говорила о том, какую важную роль играет одежда в произведениях классиков реалистической литературы, особенно в романах Стендаля и Оноре де Бальзака: «Оба писателя использовали одежду для того, чтобы отразить

современное им общество. Уберите одежду из их романов — и повествование развалится» (Fröberg 2017: 23).

«В начале был сюртук, затем настало время черного костюма, затем последовала краткая интермедия с сутаной священника и стихарем, затем — снова черное одеяние, наконец — синий фрак и смерть. А в перерывах — мечты о наполеоновском красном. Сюжет романа Стендаля „Красное и черное“ (1830) можно кратко изложить, перечислив изменения в крое и материи нарядов главного героя» (Danius 2016: 365), — пишет Сара Даниус. Скрупулезно анализируя роман, она доказывает, что для Стендаля одежда — это, прежде всего, социальный маркер. То есть Стендаля не интересует мода с ее ключевой идеей новизны — он стремится показать, что в современном ему обществе путь вверх напрямую зависит от правильной одежды и умения ее носить. Герой Стендаля, Жюльен Сорель, постепенно обретает понимание того, насколько важно одеваться в соответствии с дресс-кодом «статусных» сословий или занятий (военный мундир или ряса священника не могут быть рассмотрены как объекты «светской» или «гражданской» моды, но они — показатели статуса). Правильная одежда дает возможность стать «своим» в тех кругах, куда путь герою был заказан по определению: «Все жизненные уроки Жюльена сводятся к развитию навыков социального притворства. Герою удастся пробиться в чуждые для него круги посредством имитации. В романе описывается невероятное размножение социальных „личин“, с сыном плотника в пробирке и его непомерными амбициями в качестве питательной среды» (Ibid.: 366). Можно сказать, что роман Стендаля — это художественная иллюстрация концепции *passing*⁷, а также описание всех инструментов этого «прохождения» и связанных с ним рисков.

В отличие от Стендаля, Оноре де Бальзак интересуется именно мода. На этом Сара Даниус делает особый акцент: «Новизна — вот что по-настоящему важно. Если Бальзак и одержим внешним видом своих персонажей — а он действительно одержим, — то он рассматривает их одежду как более или менее успешное выражение идеи новизны. Форма галстука может иметь решающее значение. Модная или немодная? Разница зыбка и мимолетна, но способна определить судьбу человека в обществе. Именно такого рода детали интересуют Бальзака» (Ibid.: 368). Сара Даниус заостряет внимание на том, что для писателя важно показать, как человек учится смотреть на себя глазами другого. Именно такую «школу» проходит Люсьен де Рюбампре — герой романа «Утраченные иллюзии», когда из провинции приезжает в Париж: «Стоит герою сделать лишь первые шаги на

столичных просторах, как он замечает, что окружающие распознают в нем провинциала. <...> Люсьена переполняет леденящее душу чувство, что он все делает не так. Это настоящее потрясение. Сам того не замечая, молодой человек начинает смотреть на все глазами другого. И этот другой — Париж собственной персоной, самый главный герой Бальзака. Париж заставил Люсьена взглянуть на себя со стороны, и то, что герой увидел, ему не понравилось» (Ibid.: 369).

Таким образом, тема моды оказывается тесно связанной с темой большого города. Связь эта, как показывает Сара Даниус, выявляется и у Стендаля, и у Оноре де Бальзака. Элегантная и дорогая одежда, правильное сочетание ее элементов и аксессуаров, умение все это носить — таков путь в столицу, а значит — наверх по социальной лестнице. Только большой город идет в ногу с модой; провинция же всегда отстает. Однако и в большом городе, наряжаясь, люди преследуют разные цели. «У Бальзака персонажи наряжаются, чтобы конкурировать и выделяться. <...> У Стендаля персонажи наряжаются, чтобы вписаться, стать частью чего-то, пусть даже временно. Иными словами: для Бальзака одежда — вопрос индивидуальных отличий, но с социальными последствиями. Для Стендаля одежда — вопрос социальных отличий, но с индивидуальными последствиями» (Ibid.: 368), — такой вывод делает Сара Даниус.

Однако здесь следует сделать одну важную поправку: все вышесказанное относится, главным образом, к мужской одежде. И у Стендаля, и у Оноре де Бальзака именно на ней в основном концентрируется внимание, поскольку ключевые персонажи романов «Красное и черное» и «Утраченные иллюзии» — молодые мужчины. В отличие от этих авторов, пишет Сара Даниус, Гюстав Флобер был мастером описания именно женской одежды (Danius 2013: 199). В его творчестве одежда функционирует как символ соблазна, искушения, а также сексуального влечения. И если учитывать это, то легко увидеть слабые места в традиционных трактовках самого известного романа Гюстава Флобера — «Госпожа Бовари»: «Роман Флобера повествует о женщине, которая читала плохие книги, главным образом — романы. Таково распространенное мнение. С одним дополнением: Эмма не в состоянии осознать границу между мечтой и реальностью. Поэтому все случается так, как случается. Моральное разложение, отчаяние, самоубийство. Но подобный анализ можно назвать в лучшем случае поверхностным. Сама я этой точки зрения никогда не разделяла. Причина, по которой Эмма Бовари совершила самоубийство, заключается не в том, что она жила в воображаемом мире, а в том, что она жила именно в этом, реальном мире — пусть и в достаточно неплохих условиях,

но тем не менее. Причиной являются деньги. Эмме Бовари нравится красивая одежда, дорогие ткани и изысканная мебель. <...> К этому следует добавить и более дорогие увлечения — любовников. <...> В конце концов долги становятся огромными. Когда Эмма понимает, что финансы семьи пребывают в свободном падении, а кредиторы потеряли терпение, она кончает жизнь самоубийством. Если „Госпожа Бовари“ — это трагедия (а это, несомненно, так), то это трагедия потребителя. <...> И это делает Флобера пионером в литературной истории. Потому что Эмма Бовари — потребитель именно „современного образца“: она покупает то, что ей на самом деле не нужно, и это отличает ее от всех образов-предшественников» (Danius 2020: 22).

Анализируя другой роман Гюстава Флобера, «Воспитание чувств», Сара Даниус обращает внимание на особую «кинематографическую» технику описания женских нарядов. В этих описаниях всегда тщательно изображаются отдельные детали туалета, причем так, словно они — вещи в себе, живущие собственной жизнью. Гюстав Флобер постоянно дает «крупные планы», и при этом описываемые детали женского туалета изображаются, как правило, в движении. Так, когда Фредерик Моро разглядывает незнакомку на палубе корабля, то его вниманием завладевает трепещущая на ветру розовая лента, украшающая шляпу. В другом эпизоде герой не может оторвать взгляд от своей возлюбленной, наряженной в накидку с капюшоном, который колышется на ветру. Сара Даниус полагает, что, анимируя детали женского туалета, Гюстав Флобер передает желание, которое испытывает герой, глядящий на героиню. «В мире Флоберовских страстей, — пишет Сара Даниус, — почти всегда что-нибудь трепещет, колышется или стремительно проносится перед глазами» (Danius 2013: 330).

Одежда и мода имели исключительное значение и для Марселя Пруста — как в жизни, так и в творчестве. «Мода проходит красной нитью в цикле романов „В поисках утраченного времени“ (1913–1927), — пишет Сара Даниус. — У Пруста было особое чутье к социальной символике одежды. Здесь можно заметить переключку со Стендалем. Пруст также считал, что мода помогает человеку выразить свою индивидуальность. Здесь можно заметить переключку с Бальзаком. Но вот главное, что характеризует Пруста, — он рассматривает моду как искусство. Все, что требует знаний и мастерства, есть искусство, и одежда — не исключение» (Danius 2016: 372).

Конечно, Сара Даниус упоминает описания великолепных нарядов герцогини Германтской, а также аскетично-элегантные костюмы месье де Шарлю, однако «одна звезда из мира моды сияет у Пруста ярче, чем все остальные, и это Фортуни — модельер, который в начале

XX века разработал технологию производства плиссированного шелка и набивной парчи и создавал наряды по старинным венецианским образцам» (Ibid.: 373).

Наряды от Фортуни, которые рассказчик заказывает для Альбертины, — это настоящие произведения искусства; они преображают возлюбленную главного героя, они превращают ее в фантастические видения Венеции — куда герой так стремится, и куда не может отправиться, так как пребывает в роли тюремщика Альбертины. Когда же — после трагической гибели Альбертины — герой оказывается, наконец, в Венеции и стоит перед полотнами Карпаччо, он неожиданно узнает на одном из них платье Альбертины: «Параллель поразительна. Если ранее Альбертина превращалась в образ Венеции и заставляла рассказчика мечтать о разрыве с возлюбленной, то теперь Венеция обернулась видением Альбертины, вызывающим после смерти героини единственно возможные чувства — печаль и боль. А связующее звено здесь — Фортуни» (Ibid.: 375). Перформативный характер моды и ее огромная преобразующая сила в полной мере раскрываются именно в этих эпизодах романа.

«Мода, конечно, реквизит, — пишет Сара Даниус. — Но этот реквизит — вопрос жизни и смерти» (Ibid.: 375).

Пруст, Бальзак и Вирджиния Вулф на нобелевских торжествах

Те качества модной одежды, которым Сара Даниус уделяла особое внимание в литературных произведениях, — перформативность, коммуникативный потенциал, провокативность, — она в полной мере действовала и в собственной сартorialной практике.

Наряды, в которых Сара Даниус в качестве Постоянного секретаря Шведской академии принимала участие в нобелевских торжествах, уже стали легендой. Сама она принимала активное участие в создании этих нарядов, и весь процесс (подробно описанный ею в ряде эссе и интервью) — суть не что иное, как постмодернистское творчество. Сара Даниус виртуозно играла с контекстом (нобелевские торжества) и кодами (правила этикета — писаные и неписаные). Она знала, что ее платья будут привлекать внимание, будут, скорее всего, «затмевать» другие наряды (включая, возможно, и наряды членов королевской семьи — что считается нарушением негласного правила), а потому «сообщение» наверняка будет доставлено, не потеряется в потоке одинаковых фраков и почти одинаковых дамских вечерних нарядов.

В марте 2013 года Сару Даниус избрали членом Шведской академии, а 20 декабря того же года ей предстояло официально вступить в должность на специальном торжественном заседании. Регламент этого заседания был разработан лично основателем Академии — королем Густавом III, и практически не изменился с XVIII века. Согласно традиции, новоизбранный член Академии должен выступить с двадцатиминутной речью о своем предшественнике. В зале помимо членов королевской семьи и действующих членов Академии присутствуют и гости — выдающиеся представители культуры. И конечно, участие в подобном мероприятии предполагает определенную одежду. Что является настоящим вызовом, если вы — женщина. В эссе «Наряд для стула номер семь»⁸ Сара Даниус подробно раскрывает суть этой проблемы: «Этикетом предусматривается торжественный вечерний наряд. Это означает фрак для господ и платье до пола для дам. Однако все не так просто, как кажется — по крайней мере, в случае с женским нарядом. Потому что вечерние платья бывают разные. Одно дело — наряд для торжественного заседания в Шведской академии, а другое — для роскошного нобелевского банкета. Торжественное заседание предполагает наряд, называемый иногда „офисным фракком“» (Danius 2020: 204). Мужской костюм — в данном случае фрак — является своего рода униформой. Он практически не оставляет простора для самовыражения — вариации возможны лишь в мелких деталях и аксессуарах, которые в контексте многолюдного собрания вряд ли будут замечены (если только это не шапка, как было в случае с Дэвидом Хауэллом Эвансом, гитаристом группы U2, на нобелевском банкете в 2018 году). В случае же с женским нарядом возможностей для самовыражения оказывается намного больше, и Саре Даниус хотелось использовать их по максимуму. Она желала, чтобы ее наряд «говорил» о том, кем она являлась: интеллектуалкой, представительницей научной среды и членом Шведской академии — одной из самых престижных и уважаемых культурных организаций в мире. После безуспешных попыток найти что-либо отвечающее этой задаче среди готового платья, она решила обратиться к Перу Энгсхедену.

Пер Энгсхеден — один из ведущих модных дизайнеров современной Швеции. Он также преподает в Школе дизайна Бекмана в Стокгольме (где в свое время учился сам). Среди его клиенток — кронпринцесса Виктория, для которой Пер Энгсхеден создал свадебное платье. Пер Энгсхеден считает, что создание наряда от-кутюр — это командное творчество, и поэтому он всегда работает в тесном контакте с клиентом. В каталоге выставки «Тайны высокой моды»,

о которой уже упоминалось в данной статье, подробно описывается процесс такой командной работы — и он очень отличается от того, что представляют себе «непосвященные» (Breward 2018: 68–71). Сара Даниус признается: «По наивности своей я представляла себе заказ платья так: дизайнер снимает мерку, обсуждает с клиентом фасон и ткань, и через пару недель клиент получает готовое платье. Часто ведь именно так и бывает, разве нет? Но только не с господином Энгсхеденом» (Danius 2020: 205). На самом деле начинается все с того, что дизайнер старается поставить себя на место своего клиента, представить ту ситуацию, в которой будет носиться наряд. Первый контакт с клиентом представляет собой не столько обсуждение будущего наряда, сколько выяснение контекста, в котором этот наряд будет представлен: время года, когда состоится мероприятие, для которого создается наряд; предполагаемая аудитория на данном мероприятии; дресс-код — если таковой имеется, и тому подобное. Возможен также просмотр визуальных материалов — для поиска отсылок, вдохновения, отправной точки. Затем Пер Энгсхеден делает несколько предварительных эскизов, которые обсуждаются с клиентом, и в ходе этого обсуждения уточняются особенности кроя и выбирается ткань для будущего наряда. После того как все эти моменты выяснены и облик будущего наряда определен, с клиента снимается мерка. Следующий этап — создание пробной модели, которая называется «туаль». Туаль изготавливается из некрашеной хлопковой ткани прямо на манекене с учетом снятых с заказчика мерок. Затем следует примерка пробной модели на клиенте, во время которой вносятся все необходимые изменения. Пер Энгсхеден признается, что для создания идеального наряда ему необходимы две или три пробные модели. Также он говорит о том, какое важное психологическое значение имеют примерки пробной модели для клиента. Когда наряд «подгоняется» прямо на клиенте, последний убеждается в том, что не бывает «проблемного» тела: если платье сидит не очень хорошо, дело не в теле (что неизбежно приходит в голову, когда примеряешь готовый наряд в магазине), а в крое наряда — и это можно исправить.

Именно по такой схеме и шла работа над первым нарядом, созданным Пером Энгсхеденом для Сары Даниус, — платьем для ее торжественного вступления в должность члена Шведской академии. Однако помимо описанных выше этапов был и еще один. Осенью 2013 года Сара Даниус вместе с коллегой по Университету Сёдертона, Свенном-Оловом Валленштейном, организовывала в Музее современного искусства в Стокгольме международную конференцию,

посвященную творчеству Марселя Пруста. Сара Даниус также выступала с докладом, и была немало удивлена, заметив в аудитории среди примерно четырехсот слушателей и Пера Энгсхедена. Она уже знала, что дизайнер очень ценит творчество Марселя Пруста и способен по памяти цитировать отрывки из романа «В поисках утраченного времени», так что она решила, что на конференцию модного дизайнера привел именно этот интерес. Однако оказалось, что это не совсем так: «По окончании конференции он подошел ко мне. Я подумала — как это здорово, что такой человек, как он — кутюрье высшего класса, всегда чрезвычайно занятой, — нашел время посетить научную конференцию. Я его за это похвалила. Как замечательно, сказала я, просто невероятно. Он расплылся в своей обычной улыбке на тысячу долларов и хитро скосил глаза. „Да, понимаю — вы подумали, что я пришел послушать ваш доклад. И это так. Отличный доклад. Хотя на самом деле я пришел, чтобы изучить вас. Знаете — то, как вы говорите, как двигаетесь, как жестикулируете, как ощущаете себя в ограниченном пространстве. Такие вот вещи“. Он снова улыбнулся и испарился» (Ibid.: 208).

Плодом совместного творчества Пера Энгсхедена и Сары Даниус стало черное бархатное платье «в пол» со шлейфом. Вот как описывает этот наряд Сара Даниус в эссе «Наряд для стула номер семь»: «Стильное вечернее платье с целомудренным вырезом-лодочкой, узкими рукавами, обтягивающим лифом, узкой талией и расширяющейся от бедра юбкой. Никаких отделок и украшений — и минимум оголенной кожи. Единственным ухищрением была съёмная бархатная накидка — намек на старинные мантии ученых мужей; накидка крепилась кнопками к внутренней стороне выреза на спине — своего рода защитная стена. Таким получился женский вариант „офисного фрака“ от Пера Энгсхедена — полностью соответствующий интеллектуальной атмосфере события, для которого был предназначен. Энгсхеден в очередной раз доказал, что простота дорогого стоит. Я же получила именно то, что хотела: нечто среднее между нарядом монахини, библиотечарши и дивы из ночного клуба» (Ibid.: 211).

Наряд был безусловным успехом, однако тогда еще ни Сара Даниус, ни Пер Энгсхеден не знали, что это лишь начало их продолжительного творческого сотрудничества. Не знали они и того, что это сотрудничество приведет к созданию четырех нобелевских нарядов (трех платьев с литературными аллюзиями, составивших «Нобелевскую трилогию», и последнего «платья-реванша» 2018 года), которые войдут в историю современной шведской моды и станут частью модной коллекции Национального музея в Стокгольме.

Платье 2015 года

Спустя два года после вступления в должность члена Шведской академии перед Сарой Даниус еще раз встала проблема, связанная с выбором наряда. На сей раз она должна была принимать участие в торжествах, включающих церемонию вручения Нобелевских премий в Стокгольмском концертном зале и праздничный банкет в Стокгольмской ратуше, в новой для себя роли. К этому моменту Сара Даниус уже была избрана Постоянным секретарем Шведской академии, а это означало, что в числе почетных гостей ей предстояло спуститься вслед за членами королевской семьи по парадной лестнице в Голубой зал Стокгольмской ратуши, где проходит нобелевский банкет.

И вновь выбор Сары Даниус пал на Пера Энгсхедена. Поскольку теперь Сара Даниус была публичным лицом Шведской академии, присуждающей самую престижную литературную премию в мире, было решено, что платье должно иметь литературные аллюзии. А учитывая тот факт, что и Сара Даниус, и Пер Энгсхеден были знатоками и большими ценителями творчества Марселя Пруста, не приходится удивляться, что именно его имя в процессе обсуждения будущего наряда всплыло первым. Вдохновение было почерпнуто из многочисленных описаний нарядов герцогини Германтской. Например, в пятой части цикла «В поисках утраченного времени» — романе «Пленница» — есть такой пассаж: «На мой взгляд, герцогиня Германтская достигла больших успехов в искусстве одеваться. Если, спустившись к ней на минутку, уверившись, что она дома, и попросив, чтобы мне сказали, когда Альбертина вернется, я видел, что герцогиня окутана туманом серого крепдешина, я воспринимал это как нечто сложное и не имеющее возможности измениться, я погружался в эту атмосферу, как погружаются в атмосферу некоторых дней, жемчужно-серебристых от тумана; если же, напротив, я заставлял ее в китайском желто-красном халате, я смотрел на нее как на пылающий закат; эти туалеты представляли собой не декорацию, которую мы вольны изменить, но реальность, поэтическую данность, реальность времени дня, особый свет определенного часа» (Пруст 2018).

Помимо отсылок к творчеству Марселя Пруста, данное платье также заключало в себе отсылки к наряду Сельмы Лагерлёф, в котором писательница получала Нобелевскую премию по литературе в 1909 году. Символика этой отсылки очевидна: Сельма Лагерлёф была первой женщиной, удостоившейся Нобелевской премии по литературе, и первой женщиной, ставшей членом Шведской академии. Сара Даниус стала первой женщиной — Постоянным секретарем Шведской академии и, кроме того, занимала тот же стул — стул

номер семь, — который в свое время занимала Сельма Лагерлёф. Игнорировать подобные совпадения было просто невозможно. Кроме того, Сельма Лагерлёф уделяла большое внимание одежде в своих произведениях — здесь можно вспомнить, например, роман «Император Португальский», в котором красное платье дочери главного героя — бедного торпаря Яна Андерссона — становится предвестием грядущей беды. Сама писательница прошла долгий путь — от описанного в «Морбакке» пошива всей семье одежды из домотканого сукна с помощью приезжающего раз в год приходского портного — до заказа платья в лучшем модном доме страны.

Наряд для церемонии вручения Нобелевской премии Сельма Лагерлёф заказала в знаменитом модном доме Августы Лундин в Стокгольме. Сара Даниус пишет: «Модный дом Августы Лундин держал стокгольмских дам в курсе самых последних веяний парижской моды — при этом без какого-либо подхалимства. Каждый клиент должен был ждать своей очереди. Августа Лундин как-то сказала: „В наши дни, к счастью, все люди равны; человеческое достоинство — вот единственный диплом, заслуживающий внимания“» (Danisus 2020: 210).

Сегодня нобелевское платье Сельмы Лагерлёф хранится в Морбакке — доме-музее писательницы. Вот какое описание этого наряда дает Сара Даниус: «Модель продумана со всем тщанием; платье сшито из серебристого броката с вытканым узором из цветов и листьев роз — сразу ясно, что это наряд для выдающейся личности: королевы шведской литературы. <...> Лиф скроен свободно, а его передняя часть сделана из нежнейшего тюля в тон к основной ткани. Рукава-буф заканчиваются чуть ниже локтя, талия подчеркнута. Изящно скроенная юбка обтягивает бедра, а затем расходится двумя широкими частями внахлест, которые сзади собираются в длинный шлейф. Спереди из-под подола выглядывает пышный подъюбник из тюля. На плечи Сельма Лагерлёф надевала вышитую вручную шаль, края которой были украшены бахромой из шести ниток бус — скрупулезная ручная работа; таким же образом был украшен и вырез платья» (Ibid.: 210).

Наконец, была в нобелевском платье 2015 года и модная отсылка — к «скульптурным» нарядам Кристобая Баленсиаги. Сара Даниус была большой поклонницей творчества этого великого модельера, посещала выставки его творений в Париже и Лондоне, под впечатлением от которых написала эссе «Алхимия черного: Баленсиага», вошедшее в сборник «Шелковый собор».

«Ткань решает все» — говорил Кристобаль Баленсиага (Breward 2018: 56). И это верно — ткань определяет форму и то, как будет

«жить» наряд. Больше всего модельер любил шелк, а «когда шелковая ткань вела себя не так, как ему хотелось, Баленсиага создавал новые виды» (Ibid.: 95). Например, в 1960-х Кристоаль Баленсиага совместно со швейцарской текстильной компанией «Абрахам» разработал шелк газар. Именно эта ткань была выбрана Пером Энгсхеденом и Сарой Даниус для нобелевского платья 2015 года: черный шелк с принтом из ярко-красных крупных роз. Винтажная ткань с узором, нанесенным методом трафаретной печати (так наносят надписи и изображения на футболки-«тишотки»), символизировала союз традиции и новаторства.

Однако была одна проблема — у парижского поставщика осталось всего шесть метров этой ткани. «Господин Э. сложил руки в безмолвной молитве. Всю ночь накануне раскройки он метался в поту, думая, как решить эту задачу. На следующий день он сумел-таки раскроить ткань идеально экономичным образом — шотландская домохозяйка позеленела бы от зависти, — и платье обрело жизнь» (Ibid.: 225), — пишет Сара Даниус в эссе «Шелковый собор», давшем название сборнику.

Шелк газар — ткань очень легкая, но при этом плотная и весьма своеобразная. Справиться с ней способна только очень опытная портниха, каковой является Магги Вебринк. Именно к ее помощи прибегали Пер Энгсхеден и Сара Даниус в процессе создания всех четырех нобелевских платьев.

Итак, нобелевское платье 2015 года с отсылками к произведениям Марселя Пруста, нобелевскому наряду Сельмы Лагерлёф и творениям Кристоаля Баленсиаги получилось таким: «Высокий глухой ворот, лицевая сторона цельнокроеная, никаких драпировок, скромный рукав-„фонарик“, плотно облегающий верх от плеча до бедер, подчеркнутая линия талии, юбка объемная сзади, на рукавах — обтянутые тканью пуговицы от локтя до середины ладони и шлейф, напоминающий распускающийся французский тюльпан. Результатом безграничного энтузиазма госпожи В., подогреваемого энтузиазмом господина Э., явилось настоящее архитектурное сооружение, конусообразная шелковая мистерия, идеально просчитанный каскад красного и черного. Иными словами: собор из шести метров шелка» (Ibid.: 225).

Платье произвело настоящий фурор. Саре Даниус предложили написать эссе о том, как создавался этот наряд, — что она и сделала с изрядной долей юмора и самоиронии. Эссе «Вечер в шелковом соборе», опубликованное в газете «Дагенс Нюхетер» в июне 2016 года (и позднее вошедшее в сборник «Шелковый собор»), построено по всем правилам драматической композиции. Сначала Сара Даниус

рассказывает, как познакомилась с Пером Энгсхеденом, как началась их работа над платьем, как медленно вырисовывалась концепция и как, наконец, наряд обрел форму. Затем описывается банкет и вечеринка, следовавшая за банкетом, и, наконец, возвращение довольной госпожи Постоянного секретаря домой на рассвете. И вот кульминация: наша героиня понимает, что без посторонней помощи снять свое великолепное платье она не сможет (шестидесятисантиметровую застежку-молнию на спине самостоятельно расстегнуть невозможно), а поскольку дома кроме героини никого нет, то, стало быть, ситуация оказывается безвыходной: «Госпожа Постоянный секретарь ощущает, как внутри нарастает отчаяние. Она не помнит, чтобы когда-нибудь чувствовала себя такой одинокой. После получасовой яростной схватки с „молнией“ она признает свое поражение. Чулки стянуть удастся, но платье — нет; платье словно приросло. Она чистит зубы, злобно сплевывает в раковину и три с половиной часа лежит на кровати, не двигаясь, а шлейф растянулся по полу, словно длинный язык» (Ibid.: 229). Только наутро героине удастся освободиться от платья с помощью любезного соседа. Как говорится, красота требует жертв.

Платье 2016 года

Год спустя пришло время очередных нобелевских торжеств — и снова перед Сарой Даниус встал вопрос о наряде. Невероятный успех платья 2015 года поднял планку очень высоко: нужно было сделать что-то отличное от предыдущего наряда, но при этом не менее грандиозное.

За вдохновением Сара Даниус и Пер Энгсхеден обратились к Онопере де Бальзаку и его роману «Утраченные иллюзии». Как уже упоминалось выше, мода была предметом постоянного и пристального интереса классика французского реализма; он — один из тех авторов, кому удалось передать суть моды как религии новизны. Мода — это также особая «оптика», сквозь которую человек — если он овладел сложной техникой ее использования — способен увидеть мир и окружающих совсем по-иному. Достаточно вспомнить знаменитый эпизод в Опере. Люсьен, уже причастившийся к миру парижской моды, увидел свою возлюбленную — госпожу де Баржетон — в окружении столичных модниц, и увиденное неприятно поразило его: «Люсьен, просвещенный совокупным впечатлением от светского общества в пышном зале и от этой знатной дамы, увидел ее такой, какой видели ее парижане: то была самая обыкновенная женщина с красными пятнами на щеках, отцветшая, чересчур рыжая, угловатая, напыщенная, высокомерная, жеманная, изъяснявшаяся в провинциальной манере и, главное, дурно одетая. В старом парижском платье все, даже

складки, свидетельствует о вкусе, оно говорит само за себя, можно вообразить, каким оно было прежде, тогда как старое провинциальное платье невообразимо, оно просто смешно. И в платье, и в женщине не было ни прелести, ни свежести; бархат местами выцвел, как и краски лица» (Бальзак 2011). В мире Оноре де Бальзака важно следовать самым последним веяниям моды не только в плане кроя, цветовых решений и аксессуаров, но и в отношении материала, из которого сшит наряд: «Корали была одета обворожительно, и тщательно обдуманый наряд подчеркивал особенности ее красоты, ибо каждая женщина неповторима в своей прелести. Платье ее, как и платье Флорины, было сшито из восхитительной ткани, так называемого шелкового муслина — новинки, переданной на несколько дней лионскими фабрикантами в распоряжение Камюзо, их парижского покровителя и главы фирмы „Золотой кокон“» (там же).

При взгляде на женские наряды представительниц французского высшего общества 1830–1840-х годов замечаешь прежде всего пышные юбки. Женщины в те времена занимали в пространстве значительно больше места, чем мужчины, что можно рассматривать как любопытный парадокс в контексте патриархального общества, где женщина всегда отодвигалась на второй план и где был задействован целый арсенал инструментов контроля над ней. Представляется, что Сара Даниус использовала эту сарториальную иронию в наряде 2016 года — в современном академическом мире женщине все еще приходится конкурировать с мужчинами, отвоевывать свое пространство.

Итак, вот каким получилось «Бальзаковское» платье для нобелевских торжеств 2016 года: «С материалом определились быстро — выбор господина Энгсхедена снова пал на ткань от-кутюр, которую разработал Баленсиага совместно с компанией „Абрахам“ — шелк зибелин. Он такой же легкий, как и газар, но мягче и послушнее. Мы выбрали ткань с крупным узором на глянцевом белом фоне. Узор состоял из огромных роз в разных оттенках зеленого — таких огромных, что они напоминали пиксельную графику. Работа над собственно дизайном заняла больше времени. <...> В конце концов, господин Энгсхеден „поймал“ идею. Открытые плечи, рукава-баллоны приспущены и заканчиваются чуть ниже локтя. Плотный обтягивающий лиф идет до бедер, где переходит в пышную юбку. Больше всего платье напоминало перевернутый бокал для шампанского. И оно занимало немало места. Я не могла не заметить, как гости во время нобелевского торжества расступались, когда я шла к столу с закусками и напитками. Сначала шествовала юбка, а за ней — ее обладательница. Дополнением к платью была черная шелковая лента на шее, к которой крепилась

искусно сработанная темно-зеленая роза размером с ладонь. Сердцевина розы была вышита блестящими зелеными пайетками — господин Энгсхеден пришил их собственноручно, сидя в моей кухне. В последнюю минуту. Буквально. Перфекционист есть перфекционист» (Danius 2020: 218).

Этот наряд также вызвал множество одобрительных отзывов. И, кроме того, наметилась тенденция: уже два нобелевских платья были созданы с литературными аллюзиями, так что по поводу источника вдохновения для третьего наряда вопросов уже не возникало.

Платье 2017 года

Атмосфера, в которой шла подготовка к нобелевским торжествам 2017 года, существенно отличалась от двух предыдущих годов. «Когда в октябре мы с господином Энгсхеденом обсуждали этот наряд, то представить не могли, насколько идеально подойдет черно-белая гамма к тому настроению, которое охватило Академию во время той Нобелевской недели» (Ibid.: 219), — признается Сара Даниус. В конце ноября 2017 года в газете «Дагенс Нюхетер» был опубликован материал Матильды Густавсон, в котором восемнадцать женщин предоставили свидетельства о сексуальных домогательствах со стороны Жана-Клода Арно. Репутация Шведской академии оказалась под угрозой. Все самые драматичные события были еще впереди: и раскол среди членов Академии, и отставка Сары Даниус, и уход нескольких членов Академии из организации, и отмена Нобелевской премии по литературе в 2018 году... Однако напряжение определенно «звенело» в воздухе уже во время Нобелевской недели 2017 года. Так что черно-белая гамма, действительно, наилучшим образом подходила к ситуации.

На сей раз наряд стал посвящением Вирджинии Вулф. О творчестве Вирджинии Вулф Сара Даниус писала совсем немного — в сборнике «Смерть домохозяйки» есть всего одно эссе («В мастерской Вирджинии Вулф»), посвященное двум рассказам английской писательницы. Но примечательно, что один из них — «Новое платье» — как раз о том, как одежда формирует нас и нашу жизнь. Мейбл, героиня рассказа, надевает на светский прием старомодное желтое платье, из-за которого все мероприятие превращается для героини в настоящий кошмар — и не столько потому, что решительно все гости замечают, насколько нелеп ее наряд, сколько потому, что платье становится той самой «оптикой», через которую Мейбл видит собственную жизнь в самом неприглядном свете. В различных интервью Сара Даниус не раз говорила, какое огромное влияние оказало на нее в свое время эссе Вирджинии Вулф «Своя комната»,

ставшее феминистской классикой. А в упомянутом выше видео, снятом для выставки «Тайны высокой моды», на вопрос ведущей о том, почему именно Вирджиния Вулф послужила вдохновением для нобелевского платья 2017 года, Сара Даниус ответила так: «Вирджиния Вулф была новатором в области литературы; она модернизировала романную форму, развела новые территории. Она также была феминисткой, и у нее было очень непростое отношение к одежде. Что вовсе не означает, что одежда ее не интересовала — наоборот» (Danius et al. 2018).

Что же это за непростое отношение Вирджинии Вулф к одежде? Принадлежность к определенному (в данном случае — высшему) классу означала воспитание, включающее в себя определенные сарториальные ритуалы. С одной стороны, по правилам данного класса, девушка должна была одеваться прилично, и не только «на выход», но и дома — например, для занятий с приходящими учителями или когда к чаю приходили гости. В упомянутом выше эссе Сара Даниус пишет, как ненавидела юная Вирджиния Вулф (тогда еще Стивен) эти чаепития: «К половине пятого сестры Ванесса и Вирджиния должны были переодеться к ежедневному чаепитию, а из кабинета к столу выходил уже наполовину оглохший отец. Ровно в пять появлялись гости — Эльза Белл, например, или Флоренс Бишоп, или мистер Гиббс. Гости располагались за столом рядом со старым гигантом мысли и его милыми дочерьми, сидящими, как положено, с прямыми спинами, готовыми поддерживать беседу. Дочери передавали суть элегантно-скучной беседы отцу через слуховой аппарат. А отец, позабыв о присутствии гостей, ворчал и бормотал неуместные вещи, так что на долю дочерей выпадало сглаживать неловкости и ублажать обиженную компанию» (Danius 2016: 240).

С другой стороны, девушкам в семье Стивен приходилось проявлять недюжинную изобретательность, чтобы одеваться прилично на весьма скромную сумму. Автор множества литературных биографий Мегги Лейн в своем эссе о взаимоотношениях Вирджинии Вулф с отцом пишет, что сэр Лесли Стивен был невероятно скуп, и Стелле (сводной сестре Вирджинии, которая после смерти матери взяла на себя роль «ангела в доме») стоило невероятных усилий, чтобы «выжать» из него минимум, необходимый для обеспечения того самого «приличного вида»: 40 фунтов для Ванессы и 25 фунтов для Вирджинии — в год (Lane 1989: 191). Спустя несколько лет, когда Вирджиния из подростка превратилась в девушку, ее содержание увеличилось до 50 фунтов в год, но — для сравнения — содержание ее сводного брата Джорджа при этом составляло 1000 фунтов в год (Ibid.: 195). Трудно

развить в себе живой интерес к моде, не имея для этого достаточных средств. Однако препятствовать такому интересу мог не только недостаток средств, но и тот факт, что Вирджиния Вулф на протяжении многих лет регулярно подвергалась сексуальным домогательствам со стороны своих сводных братьев. Мегги Лейн пишет, что упомянутый выше Джордж, который считался в семье экспертом по части светского этикета, имел обыкновение лично следить за тем, как Вирджиния наряжалась для очередного выхода в свет, затем сопровождал ее на вечеринку, а после, вернувшись домой, «ожидая, что она позволит ему некоторые вольности в своей спальне» (Ibid.).

Все вышеописанное, действительно, могло привести к тому, что у Вирджинии Вулф сложилось непростое отношение к одежде и моде. Однако, как верно заметила Сара Даниус, писательница вовсе не была равнодушна к этой теме.

Всякий, кто знаком с творчеством Вирджинии Вулф, знает, что одежда играет исключительно важную роль в ее произведениях — достаточно вспомнить серебристо-зеленое русалочье платье Клариссы Дэллоуэй или настоящую костюмную феерию в романе «Орландо».

Однако как относилась Вирджиния Вулф к одежде и моде в жизни? Хотелось ли ей одеваться красиво и элегантно? Было ли это важно для нее? Думается, о многом говорит хотя бы тот факт, что именно Вирджиния Вулф, как уже упоминалось выше, ввела в оборот такое понятие, как «frock consciousness» (Woolf 1980: 12). В книге «Моменты бытия» писательница признается: «Я ненавижу быть плохо одетой, но также ненавижу покупать одежду» (Woolf 2002: 68).

Итак, писательница интересовалась модой, считала одежду важной частью жизни — равно как и мощным и полифункциональным инструментом в литературе, однако не любила ходить по магазинам и тратить деньги на одежду.

До недавнего времени мало кому могло бы прийти в голову рассматривать Вирджинию Вулф как икону моды и стиля, не в последнюю очередь из-за стереотипа, согласно которому настоящий интеллеktуал не интересуется модой и не относится к ней всерьез, поскольку это «внешнее» и «поверхностное», тогда как интелеktуалов должно заботить «внутреннее» и «глубинное».

Последние исследования разрушают этот стереотип — как, например, книга норвежской исследовательницы Ранди Сьуннёве Коппен «Вирджиния Вулф, мода и литературный модернизм» (Woolf, Fashion and Literary Modernity, 2009). Высокая мода в начале XXI столетия также обратилась к личности и творчеству писательницы. Так, коллекция весна — лето 2020 года, созданная Клэр Уэйт Келлер для

Givenchy, была вдохновлена любовной перепиской между Вирджинией Вулф и Витой Сэквилл-Уэст, а также романом «Орlando». А на выставке «About Time: Fashion and Duration» («О времени: мода и длительность»), которая проходила в Метрополитен-музее осенью 2020 года, Вирджиния Вулф выступила в качестве «голоса за кадром» — на протяжении выставки из динамиков транслировались отрывки из произведений писательницы, так или иначе касающиеся темы времени.

В 1924 году Вирджиния Вулф сфотографировалась для британского Vogue в платье своей матери, Джулии Дакуорт Стивен. При сравнении этого платья с нарядом Сары Даниус на нобелевских торжествах 2017 года выявляются несомненные сходства — особенно в фасоне рукава.

Итак, вот каким в итоге получилось платье 2017 года: «Оно было шито из шелка газар, на сей раз с узором из черных цветов на белоснежном фоне и отделкой стразами от Сваровски. <...> Платье имело обтягивающий силуэт, с пышными рукавами а-ля 1980-е и шлейфом, ниспадающим волнами. Я постаралась создать интересный стилиевой контраст с помощью туфель на высокой платформе из розовой замши, с металлическими заклепками спереди на подошве. Пер Энгсхеден также сделал съемную мантию из той же черно-белой ткани с шелковой подкладкой цвета фуксии, и такого же акцентного цвета были банты, пришитые к манжетам. И мантия, и акцентный цвет были свободной интерпретацией папского одеяния. Но также здесь заключалась и отсылка к нарядам Баленсиаги: он часто использовал цвет фуксии как акцентный, особенно в черных „скульптурных“ платьях» (Danius 2020: 219).

Так была завершена «Нобелевская трилогия», «настоящая пьеса в трех актах, красочный триптих, созданный из шелка» (Ibid.: 220).

Превратилась бы трилогия в тетралогию или пенталогию, сказать теперь сложно. Нобелевские торжества 2017 года стали последними, в которых Сара Даниус принимала участие в качестве Постоянного секретаря и члена Шведской академии. 12 апреля 2018 года она заявила, что оставляет свой пост и покидает Академию. Болезнь — рак груди — диагностированная в 2013 году, была тогда уже в последней стадии, и Сара Даниус знала о том, что ее ждет и как скоро. Нобелевские торжества 2018 года стали для нее последними — в них она принимала участие уже не как член Академии, а как член Нобелевского комитета. А 12 октября 2019 года Сары Даниус не стало.

Сара Даниус была редким на шведском академическом небосклоне персонажем; как и Оскар Уайльд — и такое сравнение вовсе не

кажется преувеличенным, — она превратила собственную жизнь в искусство. В книге «Зеркало моды» Сесил Битон написал: «Искусство жить сегодня отмирает, мастеров, им владеющих, осталось на свете немногим более, чем трубочистов» (Битон 2016: 19). Эти слова были написаны в 1954 году, но можно сказать, что они в полной мере справедливы и относительно современности. И Сара Даниус была как раз таким редким случаем. Ее последнее появление на нобелевских торжествах 2018 года — это тщательно срежиссированный, торжественный и грандиозный уход. Сара появилась в наряде, который состоял из широкого платья до пола без рукавов и бретелек ярко-контрастного цвета и двусторонней накидки-плаща ярко-розового цвета. На шею накидка закреплялась крупным бантом, что служило отсылкой к знаменитому «фирменному» наряду Сары Даниус, блузке с бантом. Наряд был создан из шелковой тафты — ткани от-кутюр, которая при движении издает легкое шуршание. Создателем наряда был, конечно, Пер Энгсхеден. После трансляции нобелевских торжеств по телевидению интернет буквально взорвался — и периодические издания, освещавшие мероприятие, и обычные зрители писали, что Сара Даниус в своем невероятном наряде затмила всех. И конечно, многие задавались вопросом — что она хотела сказать своим нарядом. Ведущая трансляции нобелевского банкета задала Саре вопрос — не является ли ее наряд своеобразным реваншем, «ответным ударом» Академии. На что Сара Даниус ответила: «Вовсе нет! Я просто решила, что пришло время для радости, время начать в жизни новую главу» (Tombrant 2018). Конечно, именно такого ответа требовала ситуация — и элементарная вежливость. Однако сама Сара Даниус в то время отлично понимала, что новой главы уже не будет. Поэтому, что бы ни говорила она сама, ее наряд был именно тем, чем и оказался большинству: ответным ударом, реваншем и грандиозным уходом. Это был наряд без литературных аллюзий. Наряд тореадорской расцветки. Наряд непобежденной.

Однако новая глава последовала — уже после ухода Сары Даниус.

В последние два года своей жизни она в качестве приглашенного профессора читала курс открытых лекций о моде и литературе в Школе дизайна Бекмана, а также принимала участие в разработке и провела ряд занятий по так называемому нобелевскому курсу, в рамках которого студенты Школы создавали наряды — интерпретации Нобелевских премий разных лет (Hulting 2019). Этот курс действует и сейчас⁹.

Нобелевские платья, созданные Пером Энгсхеденом и Сарой Даниус, навсегда вошли в историю шведской высокой моды. Научные

работы Сары Даниус пользуются большим авторитетом в академическом сообществе и привлекают интерес самой широкой читательской аудитории. Многие из своих проектов Сара Даниус не успела завершить, однако ее семья передала весь ее архив в Королевскую библиотеку Швеции, и можно ожидать, что вскоре появятся новые издания (хочется надеяться, что сборник «Шелковый собор», вышедший в 2020 году, — лишь первый шаг в этом направлении). И конечно, не вызывает сомнений тот факт, что впереди нас ждет еще много исследований, посвященных тому, как в жизни и научной деятельности Сары Даниус соединялись два главных предмета ее интереса — литература и мода.

Литература

- Бальзак 2011* — Бальзак О. Утраченные иллюзии. М., 2011.
- Битон 2016* — Битон С. Зеркало моды. Колибри, 2016.
- Вайнштейн 2000* — Вайнштейн О. «Мы обязаны быть прелестны, одеты с иголки, хоть умри»: семиотика моды в романах Эдит Уортон // Теория моды: одежда, тело, культура. 2000. № 49.
- Гечи и др. 2015* — Гечи А., Караминас В. и др. Мода и искусство. М., 2015.
- Кирсанова 1989* — Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: Костюм — вещь и образ в русской литературе XIX в. М., 1989.
- Липовецкий 2012* — Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. М., 2012.
- Пруст 2018* — Пруст М. В поисках утраченного времени. Пленница. М., 2018.
- Aschenbrenner 2019* — Aschenbrenner J. En folkär intellektuell. 2019. sverigesradio.se/artikel/7245947 (по состоянию на 23.07.2021).
- Beward 2018* — Beward C. Couturens hemligheter / Red. Kyaga U. Sven-Harrys konstmuseum, 2018.
- Carter 2019* — Carter A. The Latest Thing // Frock Consciousness: Writing about clothes from The London Review of Books / Ed. by S. Kinchin-Smith. London Review of Books, 2019.
- Danius & Zischler 2013* — Danius S., Zischler H. Näsa för nyheter: essä om James Joyce. Ersatz, 2013.
- Danius 2000* — Danius S. Prousts motor. Albert Bonniers Förlag, 2000.
- Danius 2002* — Danius S. The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics. Cornell University Press, 2002.
- Danius 2013* — Danius S. Den blå tvålen. Romanen och konsten att göra saker och ting synliga. Albert Bonniers Förlag, 2013.

- Danius 2016* — Danius S. Husmoderns död och andra texter. Bonnier Pocket, 2016.
- Danius 2020* — Danius S. Sidenkatedralen och andra texter. Albert Bonniers Förlag, 2020.
- Danius et al. 2018* — Sara Danius och Pär Engsheden samtalar med Ingrid Gietz-Mårtenson. Produktion: Agaton Film, 2018. vimeo.com/250725624 (по состоянию на 23.07.2021).
- Fröberg 2017* — Fröberg Idling P. Sara Danius bästa sidor // Vi. 2017. Maj.
- Giorcelli 2017* — Giorcelli C. Fashion in 20th-Century Literature. 2017.
- Hort 2019* — Hort S. Sara och Fred — en platonsk kärlekshistoria? // Arkiv. Tidskrift för samhällsanalys. 2019. No. 11.
- Hulting 2019* — Hulting S. Tack för allt Sara Danius! 2019. www.beckmans.se/aktuellt/nyheter/tack-allt-sara-danius (по состоянию на 23.07.2021).
- Hulting 2020* — Hulting S. Nobel Creations 2020. www.beckmans.se/aktuellt/nyheter/nobel-creations-2020 (по состоянию на 23.07.2021).
- Hume 2020* — Hume F. System om Sara Danius: «Hon kommer till mig i drömmarna». 2020. www.tv4.se/klipp/va/12518140/system-om-sara-danius-hon-kommer-till-mig-i-drommarna (по состоянию на 23.07.2021).
- Lane 1989* — Lane M. Literary Daughters. Hale, 1989.
- Ledendal et al. 2020* — Ledendal M., Warkander P., Danius S. Danius och modet. Hoc Press, 2020.
- Lejon 2020* — Lejon J. Hemligheterna bakom Sara Danius oförglömliga Nobelklänningar. 2020. www.svenskdam.se/kungliga-modebloggen/hemligheterna-bakom-sara-danius-oforglomliga-nobelklanningar/7139437 (по состоянию на 23.07.2021).
- Lokko 2021* — Lokko A. Danius knytblus var toppen av ett välskräddat isberg. 2021. www.expressen.se/kultur/bocker/danius-knytblus-var-toppen-av-ett-valskraddat-isberg (по состоянию на 23.07.2021).
- Lundström 2019* — Lundström L. Årets bäst klädda kvinna 2019 är Sara Danius. Elle.se. 2019. www.elle.se/elle-galan/arets-bast-kladda-kvinna-sara-danius/4498929 (по состоянию на 23.07.2021).
- Ravini 2020* — Ravini S. Hon var en briljant kvinnlig dandy. 2020. www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/a/bn5bLq/hon-var-en-briljant-kvinnlig-dandy (по состоянию на 23.07.2021).
- Robach 2020* — Robach C. Pär Engsheden och Sara Danius Nobelklänningar. Nationalmusei utställningskatalog. Nationalmuseum, 2020.
- Strömquist 2015* — Strömquist S. Sara Danius: «Jag är alltid på jakt efter en snygg knytblus» // Elle.se. 2015. www.elle.se/lifestyle/sara-danius-jag-ar-alltid-pa-jakt-efter-en-snygg-knytblus/4203394 (по состоянию на 22.07.2021).

Tornbrant 2018 — Tornbrant H. Danius klänning blev Nobelfestens stora snackis. 2018. www.gp.se/kultur/kultur/danius-kl%C3%A4nning-blev-nobelfestens-stora-snackis-1.11655251 (по состоянию на 22.07.2021).

Tyllström 2019 — Tyllström A. I Sara Danius fotspår — med noggrannheten som dygd // Universitetslärares. 2019. universitetslararen.se/2019/12/16/i-sara-danius-fotspår-med-noggrannheten-som-dygd (по состоянию на 22.07.2021).

Woolf 1980 — Woolf V. The Complete Diary. Vol. 3 / Ed. by A.O. Bell, A. McNeillie. London: Hogarth Press, 1980.

Woolf 2002 — Woolf V. Moments of Being / Ed. by J. Schulkind. London: Pimlico, 2002.

Примечания

1. В 2019 г. Сара Даниус была объявлена «Женщиной года» по версии шведского журнала Elle (Lundström 2019).
2. В ноябре 2017 г. разразился скандал, связанный с обвинениями в сексуальных домогательствах, выдвинутых против Жана-Клода Арно — влиятельной фигуры в шведской культурной жизни последних десятилетий. Жан-Клод Арно был директором клуба «Форум», тесно связанного со Шведской академией и получавшего от этой организации регулярное финансирование. Кроме того, Жан-Клод Арно был мужем поэтессы Катарины Фростенсон, которая была членом Шведской академии (и которая, как показало независимое расследование, не единожды «сливала» информацию о том, кто будет лауреатом Нобелевской премии по литературе, своему мужу). После публикации в газете «Дагенс Нюхетер» статьи Матильды Густавсон, которая и положила начало скандалу, Сара Даниус, занимавшая в то время пост Постоянного секретаря Академии, обратилась в адвокатское бюро, чтобы иметь представление о юридической стороне проблемы и понять, как Академия должна вести себя в сложившейся ситуации. Было ясно, что обвинения в сексуальных домогательствах должна расследовать полиция (что она и сделала, в результате чего Жан-Клод Арно был осужден). Однако сама по себе связь Шведской академии с таким человеком негативно сказывалась на репутации организации, поэтому Сара Даниус поручила сотрудникам адвокатского бюро провести независимое расследование — как именно была связана Академия и каждый ее член в отдельности с Жаном-Клодом Арно. Поначалу все члены Академии восприняли эти шаги как правильные и единственно возможные. Было сделано заявление для прессы, в котором говорилось, что Академия прерывает все отношения

с Жаном-Клодом Арно. Однако по мере того, как стали вскрываться различные неприглядные факты, мнение некоторых членов Академии резко изменилось. На Сару Даниус начали давить, чтобы она прекратила расследование и уничтожила те результаты, которые уже были получены. Однако Сара Даниус не желала поддерживать традиции «культуры молчания», в результате чего была вынуждена покинуть свой пост и Академию. 12 апреля 2018 года она сделала об этом официальное заявление, и многие и в Швеции, и за ее пределами сочли, что Сару Даниус сделали «козлом отпущения» в этой ситуации. Спустя неделю, 19 апреля, на Стурторьет — площади в центре старого города в Стокгольме, где находится штаб-квартира Шведской академии, состоялась ставшая уже исторической «Манифестация блузок с бантами». Участники манифестации (порядка двух тысяч человек) — и женщины и мужчины — в знак поддержки Сары Даниус были одеты в ее «фирменный» наряд — блузку с бантом. В интернете акция в поддержку Сары Даниус стала еще более массовой — люди (в том числе и известные представители шведской культуры и политики) делали селфи в блузках с бантом (или просто завязывали на шею ленту, шарф или галстук) и публиковали его с хештегами #knytblus, #knytblusförsara, #knytblusförsaradanius и #teamdanius (knytblus по-шведски — блузка с бантом).

3. В 2014 г. Сара Даниус стала лауреатом премии Lagercrantz, которая присуждается за лучшую культурную журналистику.
4. Арне Рут (Arne Ruth) — шеф отдела культуры «Дагенс Нюхетер» с 1982 по 1998 г.
5. Эту деталь Сара Даниус рассматривает как воплощение интереса к материальному миру во всех его мельчайших деталях, который был свойственен французскому реализму XIX в. В своей книге «Голубое мыло. Роман и искусство делать вещи видимыми» она исследует поэтику визуальности в романах Стендаля, Оноре де Бальзака и Гюстава Флобера. Во введении к книге Сара Даниус объясняет происхождение ее названия. В повести Гюстава Флобера «Простая душа» дается описание комнаты главной героини — служанки Фелисите и среди прочего упоминается кусок голубого мыла на облупившейся тарелке. Далее Сара Даниус пишет, что это мыло упоминается в повести всего один раз, никак не участвует в повествовании и не выполняет никакой значимой функции. Оно не работает, как чеховское ружье, однако отлично вписывается в обстановку комнаты простой служанки — равно как и в предположение в тексте. Таким образом, пишет Сара Даниус, это мыло

- «становится настоящим событием — впервые в истории западно-европейской литературы писатель подчеркивает, что в данной конкретной комнате мыло было именно голубым» (Darius 2013: 12).
6. Интересна в этом отношении фотосессия Сары Даниус для журнала Vi, где она позирует в платье, сделанном из страниц «Шведского академического словаря» (увидеть эти фотографии можно на сайте журнала по ссылке: vi.se/artikel/sNigpnPl-aNLvRwYK-26cb3).
 7. Суть концепции passing раскрывает Ольга Борисовна Вайнштейн следующим образом: «Термин происходит от английского глагола to pass for — „сойти за кого либо“. Passing — можно примерно перевести как „прохождение“, „переход“ — это умение перейти в новую категорию с помощью ряда перформативных приемов и быть принятым в новом кругу» (Вайнштейн 2000).
 8. Когда кто-то становится членом Шведской академии, то обычно говорят, что он или она занимает в Академии стул номер такой-то. Сара Даниус занимала стул номер семь.
 9. В 2020 г. студенты этой школы создали к началу Нобелевской недели серию нарядов, в которых творчески интерпретировали Нобелевские премии по физике, химии, медицине, экономике, литературе и Премии мира (Hulting 2020).