

Марсия Пойнтон

(Marcia Pointon) — почетный профессор истории искусств Манчестерского университета, почетный научный сотрудник Куртольдского института искусства. Автор книг «Повесить голову: искусство портрета и формирование общества в Англии XVIII века» (Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-century England, 1993), «Стратегии выставления напоказ: женщины, обладание и репрезентация в английской визуальной культуре 1665–1800» (Strategies for Showing: Women, Possession and Representation in English Visual Culture, 1997) и «Блестящие эффекты: культурная история драгоценных камней и ювелирных изделий» (Brilliant Effects: a Cultural History of Gem Stones and Jewellery, 2010).

Опасные СВЯЗИ:

ПУГОВИЦЫ, ПУГОВИЧНЫЕ ПЕТЛИ И МУЖСКАЯ МОДА В АНГЛИИ XVIII ВЕКА¹

Если считать результаты интернет-поиска надежным источником, коллекционирование пуговиц — весьма популярное хобби. Члены клубов вроде Пуговичного клуба штата Джорджия (The Peach State Button Club) или Клуба армейских пуговиц (Milbuttons) общаются между собой и устраивают регулярные встречи. «Если уж коллекционировать, то старинные пуговицы — с этим ничто не сравнится», — уверяют на одном сайте². Кстати, поиск по слову buttonhole (англ. «пуговичная петля»; «петлица») выводит либо на сайты, где можно заказать бутоньерки для свадебных торжеств, либо на пособия по шитью или вязанию. Существуют знаменитые коллекции пуговиц: в Великобритании в поместье Уодесдон можно увидеть собрание



Банка с пуговицами,
собственность автора.
Ил. к статье см. также
во вклейке 1

баронессы Ротшильд³, а Бирмингемский музей-галерея изящных искусств хранит коллекцию Лакока: 500 пуговиц, собранных в 80-е годы XVIII века этим бирмингемским ювелиром и пуговичным мастером. В старые времена коллекционеры пуговиц считали одной из своих важнейших задач собирание комплектов: полагалось раздобыть не менее двух одинаковых образцов. В XVIII столетии — «золотом веке» пуговицы, когда она была одним из главных модных аксессуаров, — пуговицы изготавливались комплектами по пять — тридцать пять штук (Erstein 1968: 27). Пуговицы из дорогостоящих материалов — например, бриллиантовые — делали съёмными, чтобы переносить с одного предмета одежды на другой. Особую ценность для коллекционера представляют комплекты пуговиц, сохранившиеся вместе с оригинальной упаковкой.

Совсем по иному принципу устроены коллекции пуговиц, которые найдутся чуть ли не в каждом доме (или могли найтись во времена, когда одежду еще шили и чинили вместо того, чтобы задешево покупать готовую). Пуговицы из моей «пуговичной банки» либо попали ко мне в качестве запасных (вместе с купленной вещью, пришитые к ее изнанке), либо были срезаны со старой, отслужившей свое одежды, которая переродилась в половые тряпки и ветошь для мытья кисточек. Сознаюсь, подобрать подходящую пуговицу взамен потерянной обычно совсем непросто: видно, производители часто меняют дизайн пуговиц, а одежду теперь шьют настолько далеко от наших розничных магазинов, что при утере одной пуговицы приходится покупать новый комплект и заменять все пуговицы либо мириться с тем, что

одна пуговица будет выделяться из общего ряда (правда, есть еще один вариант — ради оригинальности пришить к одежде самые разномасштабные пуговицы) (Ginsberg 1977: 462)⁴.

Моя коллекция пуговиц, при всей ее банальности, может послужить хорошей отправной точкой. Она принадлежит к призрачному миру утрат, износа и обветшания, шитья и перелицовки, помоек, хаоса и досадных случайностей, готового платья от безвестных производителей и пенсии по выслуге лет. Моя коллекция — пример того, что не вписывается в общепринятый стиль и не знает, куда приткнуться. Задворки моды, изнанка спектакля социальных связей, где на первых ролях — человеческое тело, окультуренное и облаченное в одежду. В данной статье мы оспорим ортодоксальное представление, будто пуговицы — это «приложение к истории костюма» или, например, «микрокосмос общепринятого вкуса» (Ibid.). Усомнимся в ощущении упорядоченности, которое навевает чинный ряд пуговиц на пальто, на панталонах или в музейной витрине. Каждая вещица с моего кладища пуговиц напоминает о пуговичной петле, которой больше нет

Музейная
витрина
с пуговицами



на свете; давайте же попытаемся мысленно воссоединить пуговицы с их петлями в культуре XVIII века и на этом материале проанализировать, как происходило низвержение хорошего тона.

По распространенному мнению, революция в этикете конца XVII века, обусловленная политическими и экономическими переменами, была одной из главных составляющих перемен социальных. В светской жизни языки учтивости были некой социальной «валютой», а главная роль отводилась театрализованному поведению тела⁵. Под телом мы будем подразумевать мужское тело, поскольку в тот период пуговицы были преимущественно (хотя и не исключительно) принадлежностью мужского платья. Мы исходим из понимания тела как поверхности, которая неизбежно текстуализована, всегда готова для использования в социальных отношениях и, следовательно, наделена широчайшими возможностями для репрезентации (Goring 2005: 19). В риторике сынов и дочерей XVIII века прочно укоренились метафоры, обыгрывающие названия одежды и модных украшений. Вот несколько примеров. В 1812 году Эстер Линч Трейл⁶, которой тогда было 72 года, занесла в записную книжку: «Воображение должно быть Бахромой Драпировки нашего Ума. <...> но не ее Фактурой»⁷. В этой связи нам вспоминается бахрома, вечно изготавливаемая скучнейшей леди Бертрам (дамой, которая постоянно держала при себе Фанни Прайс) в «Мэнсфилд-парке» Джейн Остен (1814). А вот знаменитое описание, вышедшее из-под пера Эдмунда Бёрка в 1790 году: рассуждая об ужасных последствиях Французской революции, он замечал:

«Все приятные иллюзии, которые делали власть великодушной, повинование добровольным, которые гармонизировали разнообразные оттенки жизни и посредством ненасильственной ассимиляции вносили в политику чувства, украшающие и умиротворяющие частную жизнь, — все это будет сметено новой сокрушительной империей разума и света. Все благопристойные драпировки жизни будут грубо сорваны. Все привнесенные мысли, заимствованные из гардероба высоко нравственного воображения — гардероба, принадлежащего сердцу и одобряемого разумом как необходимый покров для изъянов нашей нагой, дрожащей на холоде природы, облагораживающий ее в наших собственных глазах, — все это будет разоблачено как смехотворная, нелепая, устаревшая мода» (Burke 1790: 114)⁸.

Мы продемонстрируем, что тандем из пуговицы и пуговичной петли раскрепощает Другого — несдержанного представителя низкой культуры, фактически заново привносит материальность плоти в риторике старательно выпестованного и социально-аранжированного

красноречия, которое отсеклось от «нутра», от всего низменного и вульгарного, — иными словами, отсеклось от сексуализированного тела.

Источниками для этой статьи послужили как вербальные тексты, так и артефакты (одежда) и изображения. Тем самым мы пытаемся разобраться во взаимосвязях разнородных эмпирических исторических источников. Искусство портрета — это не отражение модных веяний в одежде или их иллюстрация, хотя часто портретами пользуются именно как иллюстрацией или документальным свидетельством (Chenoune 1993). Скорее, портрет связан с модной одеждой некими динамичными взаимоотношениями. Точно так же одежда — не только материальный объект, но и элемент дискурса (она интерактивно связана с другими текстами): образы, которые создает автор романа, памфлета или стихотворения, определенно отсылают не только к вербальной культуре. Потенциальные возможности элизии и смежности во взаимосвязях одежды, тела и актов творческой коммуникации наиболее убедительно сформулированы героем-повествователем в романе Лоренса Стерна «Тристрам Шенди» (1759–1767) — тексте, из которого мы извлекли главные доказательства нашей гипотезы. Герой утверждает: «Мы не можем надеть на себя новое платье так, чтобы вместе с нами не приоделись и наши мысли; и если мы наряжаемся джентльменами, каждая из них предстает нашему воображению такой же нарядной, как и мы сами, — так что нам остается только взять перо и писать вещи, похожие на нас самих» (Стерн 2005: 561). Другими словами, чтобы писать книги (или, по аналогии, — картины) на манер джентльмена, нужно одеваться как джентльмен: и не ради приличия, а потому что дух, тело и одежда — понятия смежные. Размышляя об одежде и в особенности о неудобстве моды на очень низко прорезанные карманы, которая бытовала в царствование Георга I, мы узнаем от повествователя: как-то раз, держа парик в правой руке, отец Тристрама полез левой рукой в правый карман, чтобы достать носовой платок, и его сухожилия уродливо напряглись. Если бы он поступил иначе — полез бы в правый карман правой рукой, — вся его поза была бы естественной и непринужденной. Собственно «сам Рейнольдс, который так сильно и приятно пишет, мог бы его написать в таком виде» (там же: 148).

«Тристрам Шенди» в свое время произвел фурор на книжном рынке и доныне вызывает неослабевающий восторг благодаря своим двусмысленностям, почти неприкрытой фривольности и изощренно-замысловатой структуре текста, в том числе конструкциям, которые кажутся постмодернистскими, страницам, которые обходятся без

VOLUME VI

453

Not a cherry-stone, said my father,—he may as well batter away his means upon that, as any thing else.

—To be sure, said my mother: so here ended the proposition,—the reply,—and the rejoinder, I told you of.

It will be some amusement to him, too,—said my father.

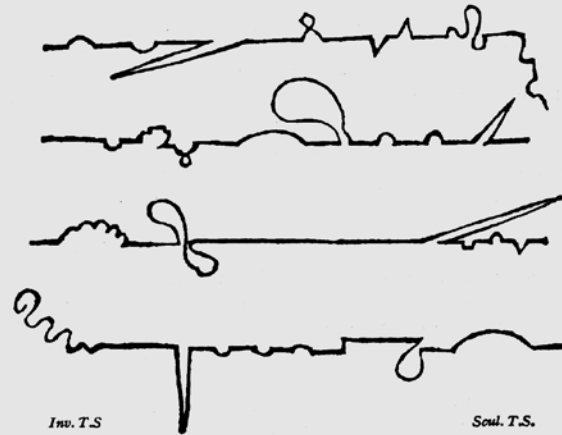
A very great one, answered my mother, if he should have children.—

—Lord have mercy upon me,—said my father to himself—

* * * * *

CHAPTER FORTY

I AM now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold seeds, I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle Toby's story, and my own, in a tolerable straight line. Now,



Страница набора романа Лоренса Стерна «Тристрам Шенди»

слов, и повествованиям, которые резко обрываются. Стерн, этот виртуоз слова, создает персонажей, которые двух слов связать не могут, зато на невербальном уровне по-настоящему красноречивы. Очень многие из слегка завуалированных непристойностей Стерна обыгрывают одежду, в особенности ее конструктивные особенности. Разрезы юбок и прочие прорезы определяют ход событий, а пуговичная петля — тема главы, которую автор вечно обещает написать, несколько раз откладывает на потом, но так и не включает в роман. В контексте истории материальной культуры трудно согласиться, будто пуговицы — всего лишь второстепенная глава в летописи моды,

столь же трудно согласиться с тезисом, будто пуговичные петли, наряду со свечами, колбасами, пустыми бутылками и старыми шляпами — «обыкновенные предметы быта», которые уподобили товарам из каталога секс-шопа (Berthoud 1984: 25). Да, возможно, этим предметам придана раблезианская окраска, но каждый из них имеет «собственное лицо» и историческое значение. Пробелы в тексте Стерна — самые настоящие прорехи в наборе, на книжной странице — все равно, что разрывы в прямолинейном движении мысли, увязывающем жесткую нить сюжета с фаллическим принципом. Мы предполагаем, что пробелы указывают на «отклонения» от классического эрегированного тела мужчины в его целостности (целостности, «прорехи» которой скрыты остроумной системой отверстий, предусмотренной покроем, причем все эти отверстия так или иначе застегнуты на пуговицы) и семантически взаимосвязаны с этими отклонениями. На портретах XVIII века драма помещения мужского тела в футляр явлена со всей очевидностью: тело словно бы заключено в «тубу», которая изображается художником как идеализированно-целостная, но сохраняет наглядные указания на материальные приспособления, создающие этот эффект. Есть мнение, что в «Тристраме Шенди» мужской сексуальности постоянно угрожают импотенция и кастрация (Allen 1985: 660). А женская сексуальность — «инвагинация текста», по выражению исследователя, — ключевой элемент стратегии, вовлекающей воображение читателя в текст (Ibid.: 665–666). Если принять этот тезис, тот факт, что у Тристрама так и не дошли руки написать главу о пуговичных петлях, — исчерпывающая метафора отсрочки полового акта у мужчины.

Пуговичные петли и пуговицы занимали заметное место на одежде, которую Стерн, вероятно, носил сам и видел на других. Рассматривая мужскую одежду английской элиты XVIII века, дошедшую до наших времен, я поражаюсь, сколько на ней самых разнообразных отверстий и как остроумно эти отверстия сконструированы. Карманы (вроде того, который доставил неудобства Шенди-старшему) — лишь одно из возможных отверстий, но они свидетельствуют, что покрой одежды может быть критерием социально-политических аспектов поведения человека. В 1759 году экономист Адам Смит в своем знаменитом пассаже о полезности удивлялся людской слабости к разнообразным безделушкам (или «игрушкам», как их называли в XVIII веке):

«Они выдумывают себе новые карманы, каких не бывает на одежде других особ, чтобы таскать с собой побольше. Ходят они обвешанные множеством дорогих побрякушек, которые своей тяжестью, а иногда и стоимостью, не уступают содержимому ящика разносчика;

некоторые вещицы нет-нет, да и пригодятся на что-нибудь, но вообще обойтись без них весьма нетрудно, а их действительная полезность вовсе не такова, чтобы стоило труда таскать их везде с собой» (Smith 1976: 180)⁹. Адам Смит имел в виду производство предметов роскоши и их влияние на поведение людей, но его слова можно понять иначе: то, что на первый взгляд кажется утилитарным, заодно может отражать какие-то своеобразные чудачества, а карманы — служить своего рода персональным архивом. Спустя сто с лишним лет, оглядываясь на XVIII век, те же мотивы обыгрывал автор «Пиноккио», описывая пуделя, который служил кучером у Девочки с Голубыми Волосами: «на нем был шоколадного цвета сюртук с бриллиантовыми пуговицами и двумя большими карманами (в них он прятал кости, получаемые за столом от госпожи)» (Коллоди 2007: 67)¹⁰.

В пуговичной петле тоже сочетаются утилитарность и капризы моды: легко подметить, что на мужских сюртуках XVIII века таких удлиненных петель великое множество, намного больше, чем требуется для застегивания. Смысл этой модной детали проясняется после знакомства с ее остроумным устройством: в действительности петля достаточно узка, чтобы пуговица из нее не выскакивала, а изнаночная сторона сюртука обработана таким образом, что о его лицевой отделке даже не догадаешься. Одежда и ее подкладка сливаются воедино. Именно эту метафору использует Стерн, чтобы описать взаимосвязь тела и души, провозглашая устами Тристрама: «Тело человека и его душа... в точности похожи на камзол и подкладку камзола; — изомните камзол, — вы изомнете его подкладку» (Стерн 2005: 149). На примере камзола мы видим, как умно подкладка маскирует конструкцию, где пуговичная петля вдвое длиннее, чем диаметр предназначенной для нее пуговицы. «Механизм», благодаря которому приспособление действует, сокрыт от взора, точно в часах с фигуркой-автоматом, столь популярных в XVIII веке, или при исполнении оперы Моцарта. Это способ ввести в заблуждение, сознательная «ловкость рук», констатация того, что для репрезентации необходимы отсылки к нарративной функции одежды. А репрезентация, в свою очередь, заостряет наше внимание на элементах мужской одежды, имевших важное семантическое значение не только для читателя, но и для зрителя.

А теперь обратимся к портретной живописи. Портрет генерал-майора Джеймса Вулфа¹¹, приписываемый Дж.Ч.К. Шааку и написанный примерно в 1767 году (см. Kerslake 1977)¹², — стандартный портрет известного человека, созданный не самым гениальным художником, зато известный по множеству гравюр и копий (см. вклейку 1). Именно поэтому данная картина — некое «среднее арифметическое»

от визуальной риторики мужского портрета XVIII века. Она позволяет ознакомиться с семиотическими кодами одежды и физиогномики, которые были понятны и приемлемы для широкой аудитории. Голова изображена в профиль и прописана плоскостно и нечетко, так что черты лица Вулфа словно бы ускользают от нашего взгляда. Зато стальные пуговицы на мундире Вулфа — сияющие сферы, словно бы существующие в каком-то собственном мире. Они написаны широкой гаммой тонов — от красного, черного и серого до матово-белых бликов там, где на выпуклость падает луч света. Маршируя сверху вниз по генеральскому мундиру, пуговицы отбрасывают тени на красную ткань униформы. Гипертрофированно-длинные пуговичные петли тоже проработаны на удивление детально; края петель топорщатся — различимы обметочные швы, а неровность теней намекает на то, что петли изрядно изношены.

В данной статье мы не затрагиваем тему производства пуговиц; ею занимались другие исследователи, мы лишь скажем, что в Англии XVIII века эта отрасль переживала настоящий бум. К 1770 году в адресной книге ремесленников Бирмингема и его окрестностей числилось 83 пуговичных дел мастера (Ginsberg 1977: n. 9). Еще в 1763 году в *St. James's Chronicle* упоминается о купцах, которые, бездумно подражая высшим сословиям, пришивали золоченые пуговицы на свои кафтаны (White 1977: 67–70). Представление, будто массированное наступление пуговиц, заполонивших мужскую одежду, объяснимо всего лишь духом «эпохи, которой были свойственны излишества» или тем, что «новые возможности для изготовления изящных пуговиц вдохновляли новые мотивы в дизайне» (Epstein 1966: 21–22), чересчур упрощенно и, собственно, замыкается на себя. За последние 30 лет интерпретация роли вещей в жизни XVIII века продвинулась от истории потребления к осознанию того, что «субъективность могла скатиться в объективность под давлением того, что человек взаимодействовал с вещами: пользовался вещами и владел ими, коллекционировал их и лицеизрел, перешагивал через них, ощупывал их; а предметы, существующие в объективной реальности, становились, в свою очередь, предметами субъективного описания в литературе и культуре» (Venedict 2007: 193–194).

Пуговица — это предмет, который способен (но только в партнерстве с пуговичной петлей) соединить вместе два куса ткани, закрыть отверстие. Но даже с этой функцией, как мы обнаружили выше, все совсем не так просто. Сцепленные воедино, подобно лошади и телеге из поговорки¹³, пуговица и пуговичная петля в паре олицетворяют закрытость и, следовательно, стабильность; они — точно курица и яйцо, или Жюль

и Джим¹⁴, — всегда больше, чем сумма их слагаемых. Существование любого компонента пары по отдельности дестабилизирует связность, которую они репрезентируют, рассматриваемые вместе. Эту дестабилизацию можно поставить на службу стилю или моде: так, на портрете Фредерика, лорда Норта, написанном Помпео Батони, изображение пуговиц (у них видны «ножки», и пуговицы образуют слегка нетрезвую вереницу на расстегнутом камзоле) усиливает общее, намеренно создаваемое впечатление беспечности: перед нами аристократ, который в так называемом «большом туре» — традиционном путешествии по континентальной Европе — отказался от чопорной «застегнутости на все пуговицы» не только в одежде, но и в манерах. Бывают также обстоятельства, когда расстегнутость равносильна катастрофе (пуговица отрывается не вовремя — сюжет, часто эксплуатируемый карикатуристами) или наделена зловещими коннотациями, как у современного прозаика В.Г. Зебальда: в связи со сражением при Солебее в 1672 году он описывает раздутое тело графа Сендвича, спустя несколько недель после битвы выброшенное волнами на берег: «его мундир лопнул по швам, распался на лоскуты, пуговичные петли прорвались...» (Sebald 1998: 77). В XVIII веке мужчины, застигнутые в неподобающе расстегнутой одежде, — ходовой мотив при описании любовных интрижек, внешне морализаторском, но в равной мере приятно возбуждающем.

Разумеется, пуговицы выполняли — и доныне выполняют — много других функций, помимо роли застежки; они могут свидетельствовать о службе в доме неких господ (пуговицы на ливрее лакея)¹⁵ или о членстве в некоем клубе; на них можно нанести логотип производителя одежды; они могут заменять деньги (например, среди каторжников в Австралии (Casella 2000)); пуговицы как поверхность для нанесения изображений использовались во всех жанрах изобразительного искусства, за исключением религиозного. Пуговицы наверняка не только привлекали внимание к некоторым частям мужского тела, но и служили предлогом для светской беседы, особенно пуговицы с зеркальной поверхностью или сюжетные (то есть с сюжетными изображениями). Гинзберг отмечает банальность этих сюжетов (Ginsberg 1977: 466), а также, как и Эпштейн, подчеркивает, что на пуговицах изображались преимущественно любовные сценки. Но в том-то и суть, что неоригинальность изображений позволяла собрать по социальной группе моментально опознавать мотивы. Картины плотской любви, украшающие мужской торс, явно усиливали чувственную атмосферу на балах и частных вечеринках, где сходные сцены пасторального флирта декорировали интерьер, а интимные отношения — как дозволенные,



Карикатура анонимного художника (псевдоним — Георг, король Сент-Джеймский, пуговичный мастер). Журнал Oxford Magazine, 1770. Британский музей (Лондон)

так и запретные — доминировали в разговорах и социальных практиках, хотя и скрывались под флером эвфемизмов (если верить таким наблюдателям, как писательница Фанни Бёрни¹⁶).

Я удивляюсь, как те, кто описывал историю пуговиц, умудрились очистить ее от налета фривольности. Карикатура — жанр, существующий благодаря его востребованности и потому являющийся отличным барометром непростых взаимоотношений между вещами и их коннотациями, — позволяет выявить широкий ряд понятий, которые соотносили с пуговицами. Есть копрологические ассоциации: например, в «Шутках пуговичного мастера» карикатурист, скрывшийся за псевдонимом Георг, король Сент-Джеймский, пуговичный мастер, изобразил, как Георг III (все знали, что изготовление пуговиц — его хобби) сидит на троне в нечистотах (!) и выслушивает доклады придворных лизоблюдов, а затем хвалится, что работает над еще более великолепным комплектом пуговиц из мастики. Другие карикатуры — как-то «Шутка пуговичного мастера» — имеют фривольное содержание¹⁷. Все они принадлежат к карнавальной (по знаменитому определению Михаила Бахтина) культуре, где непристойность низового слоя не только допускается, но и фактически восславляется в почти незавуалированной, гротесково-реалистичной форме и явля-

ется частью публичного зрелища (Bakhtin 1984). Даже «Британская энциклопедия» издания 1911 года, то есть вышедшая на излете Викторианской эпохи, не избегает фривольных намеков: английское button («пуговица»), сообщают нам составители, восходит к старофранцузскому bouter — «пихать». Из энциклопедической статьи мы узнаем: button не только означает «застежку, соединяющую различные части предмета одежды», но и «другие предметы, выступающие вперед наподобие нароста, например защитное приспособление на кончике рапиры или все, схожее с вышеупомянутыми предметами». В XVIII веке сознавали, что слова обозначают не вещи, а наши представления об этих вещах (Locke 1979). Язык нестабилен; взаимосвязь означаемого и означающего не укоренена в эмпирической реальности. В античном ораторском искусстве риторика была инструментом убеждения; тот, кто старался убедить, не был обязан говорить правду, замечает Аллен (Allen 1985). Языки визуальности тоже риторичны и, следовательно, наделяют властью; элементы, прочно укорененные в традиции, убеждают зрителя в правдивости информации, которая не сводится к зримому. Важно, что портрет — жанр глубоко-риторический: он функционирует в соответствии с общепризнанными условностями, которые уже в силу своей регулятивной функции высказывают то, что не положено обсуждать публично.

Давайте вернемся к пуговичным петлям. «Так подайте мне штаны, вон они на том стуле», — говорит отец Тристрама Шенди горничной Сузанне, услышав, что его новорожденный сын может умереть с минуты на минуту и младший священник уже готов его окрестить. Сузанна убегает, а Шенди в потемках вскакивает с постели, «ощупью отыскивая свои штаны». Он приходит в комнату роженицы и узнает, что ребенку стало лучше и что нарекли его не Трисмегистом, как хотел Шенди-старший, большой поклонник античности, но Тристрамом, так как горничная смогла припомнить лишь начало облюбованного имени — «Трис». Незадача с крещением Тристрама — одна из многочисленных ситуаций, когда отцу не удается воспользоваться своими отцовскими полномочиями. Автор сопровождает эту коллизию своеобразным «закадровым комментарием» по поводу происшествия, о котором в наше время иносказательно сказали бы «неисправность одежды». Второпях Шенди-старший является к роженице в штанах, застегнутых на единственную пуговицу, «да и та только наполовину вошла в петлю». Узнав, что при крещении сыну дали не то имя, он восклицает: «Тьфу!», и «в то же время пуговица на его штанах выскользнула из петли». Тристрам — в романе он сам рассказывает историю своей жизни — сообщает нам, что точно не знает, к чему относилось

это «Тьфу!», и что это так и останется неясным, пока он не найдет время написать «следующие три любимые мои главы, а именно: главу о горничных, главу о “тьфу” и главу о пуговичных петлях». В одной мысли о пуговичных петлях есть «нечто бодрящее», говорит он далее; это «нетронутая тема»¹⁸ (Стерн 267–269).

Тонкая грань между юмором и непристойностью, на которой балансирует Стерн в «Тристраме Шенди», опирается на тезис, что аудитория — искушенная соучастница игры. Жак Берту в этой связи указывает на отличие каламбура от двусмысленности, утверждая, что читатели Стерна играют в чтении особую активную роль, их побуждают стать соучастниками двусмысленности:

«Каламбур предполагает амбивалентность, которая признана всецело — автор указывает на амбивалентность смысла, адресат же ее опознает. Напротив, фривольный смысл двусмысленности витает где-то между писателем и читателем; любая сторона всегда сохраняет право в угоду другой отвергнуть фривольность. Двусмысленность произрастает в сумерках дискурса; она требует какой-то негласности, заговорщического духа. В разговоре с самим собой двусмысленность невозможна — для нее необходим сговор» (Berthoud 1984: 29).

Можно пойти и дальше — признав зависимость двусмысленности от сговора, предположить, что двусмысленность есть вербальный аналог пуговицы и пуговичной петли: обе составляющие по отдельности невинны, но вместе приобретают массу дополнительных коннотаций.

Издание «Тристрама Шенди» возымело колоссальный успех, было встречено десятками хвалебных отзывов и памфлетов. Книгой восхищались, находя в ней «науку человеческих чувств», и бранили ее за то, что она «обильно сдобрена непристойностями». Рецензенты *Monthly* отметили как «нескромности» (по выражению самих рецензентов), которые содержались в книге, так и великолепные «трогательные» вставные повести (Mullan 1988: 152). По нашему мнению, современные исследователи не осознали, насколько широко в «Тристраме Шенди» используются — и весьма эффективно — знания об одежде и представления о ней. Когда я начала писать эту статью, мне напомнили, что до самого последнего времени сведения о тканях и крое одежды были общеизвестны; люди из поколения моей матери сами себя обшивали либо покупали только ткань, а одежду заказывали в ателье. Мое послевоенное поколение в юности было вынуждено шить наряды собственноручно, если хотелось выглядеть модно. Поразительно, как часто тема одежды обыгрывается в английских пословицах и расхожих сентенциях, явно укорененных в многовековой народной культуре: например, «по одежке протягивай ножки», или обозначение пере-

бежчика — *turncoat*, дословно «вывернутый мундир». Моя бабушка, выглядывая в окно на улицу, часто замечала по поводу погоды: «Ясного неба-то — матросу на штаны не хватит». В XVIII веке люди выносили суждение об одежде с первого же взгляда, будь то их собственная одежда, одежда окружающих или наряды на портретах. Тогда хорошо разбирались и в материалах, и в их ценах, и в особенностях кроя, а потому все это можно было травестировать, сатирически обыграть или еще как-то использовать в озорной шутке. Возьмем для примера английское слово *drab*, которое происходит от французского *drap*, означающего попросту «ткань». В английском языке термином *drab* называли тяжелую ткань плотного переплетения, которая славилась прочностью и стоила дорого (Montgomery 1984: 224). Из этой водонепроницаемой материи (она изготовлялась методом валяния) охотно шили мужскую верхнюю одежду. *Drab* можно увидеть на многих портретах XVIII века, тонкий и сдержанный колорит которых во многом объясним не столько эстетическими соображениями либо гаммой красок, которыми располагал художник, но важной ролью *drab* — принадлежности щеголя, особенно популярной в обиходе загородного поместья. Однако слова не закрепляются за вещами навечно, и ассоциации порождают новые значения. Цвет этой ткани подарил нам прилагательное *drab* в его нынешнем значении «тусклый, однообразный». Более того, в XVIII веке глагол *to drab* означал «торговать собой», а существительное *drab* — проститутку. Два стихотворения анонимного поэта под названиями «К драпу» (или «К проститутке» (*On a DRAB*)) и «К другому драпу» (или «К другой проститутке» (*Upon another DRAB*)) в роскошно изданном сборнике от 1723 года (экземпляр, хранящийся в Британской библиотеке, принадлежал лорду Оксфорду) содержат целый ряд безобидных двусмысленностей: «хихикай в рукав» (англ. *laugh in his sleeve*), «шов на боку» (англ. *stitch in his side*) и «растяни полотнище» (англ. *canvas it further*). Поэт превосходит самого себя в описании собственно *drab* — в данном случае пальто:

It is not over wide, and too gaping before:
Well shap'd, as yourself, Jauntee, and full chested
And (like you) sits clean, easy, free, open-breasted.

Оно не слишком широкое и не слишком расходится спереди;
Красивой формы, как и ты сама, моя изящная, с пышным бюстом,
и (как ты), сидит аккуратно, непринужденно, свободно, открыва-
вая грудь¹⁹.

«Передняя часть» отменно «накрахмалена», и владелец учел, что a drab more wetting endures, // when allow'd a full Length, as you have done yours («лучше выдерживает сырость, когда ему позволяют вернуться во всю длину, как ты поступила со своим»). Лицевая сторона пальто, равно как и его подкладка дают автору богатый материал для поэтических вольностей:

I remember you chose, when you first knew the Town,
What was red within Side, and without a dark brown.

Помню, как ты выбрала, когда впервые узнала Город,
То, что было изнутри красным, без примеси темно-коричневого.

Но своей кульминации двусмысленное описание одежды достигает, когда речь заходит о пуговицах и пуговичных петлях:

When the Hole is too open, too large or too slack,
The Button is apt (as I'm told) to slip back;
And a Button too large so widens the Slits,
That it tears, and abuses, nay some Times it splits;
But here Button, it seems, and Button-Hole fits.
But when, the Hole, you the Button advance,
(And the Thing goes in easier, being form'd as a Glans)
Yet tho' Finger with Thumb be ne'er so good Guider,
That, th'oftener thrust in makes t'other the wider.

Когда петля чересчур широка, чересчур велика или чересчур свободно провисает,
Пуговица склонна (как мне говорили) выскальзывать наружу;
А слишком большая Пуговица настолько расширяет прорези,
что они рвутся, и истираются, и иногда лопаются;
Но сия пуговица, видно, пришлось впору сей пуговичной петле.
Правда, когда, о Петля, ты сама направляешь Пуговицу,
(и сия Вещь входит легче, ибо имеет форму головки),
И хотя пальцы служат в этом деле хорошими проводниками,
Все же чем чаще ты вставляешь пуговицу, тем шире становится пуговичная петля²⁰.

Разумеется, все это очень забавно. Но не только. Сборники вроде того, который мы цитируем выше, демонстрируют: за несколько десятилетий до того, как Стерн сел писать «Тристрама Шенди», отношения между маскулинностью и разнообразными предметами одежды сделались широкой и многогранной темой юмористического обыгрывания,

адресованного искушенной и образованной аудитории. Больше всего поводов для шуток дают детали мужской одежды. Стихотворения, написанные от лица неодушевленных предметов, — популярный в XVIII веке жанр. Пожалуй, неудивительно, что одна песня на мотив «Аббата Кентерберийского» начинается так:

I'm a Hole, tho too narrow,
When first I am try'd,
Yet the thing I was made for
Can stretch me out wide.

Я — петля, слишком узкая,
когда меня опробуют в первый раз,
но вещь, для которой я предназначена,
может растянуть меня вширь²¹.

И все же внимание к таким деталям, как пуговица и пуговичная петля, наводит на подозрение, что за ним стоит фетишистская озабоченность темой утраты. Я начала с того, как пронзительно-трогательно выглядят пуговицы в пуговичной банке, кратко коснулась непростой темы карманов (а карманы по-своему тоже наводят на мысли о потерях, особенно во времена, когда воры-карманники орудовали повсеместно и объявления об утерянных вещах публиковались в изобилии (Styles 1989)). Было бы упрощением изображать неоднозначные взаимоотношения пуговицы и пуговичной петли как проявление классического фрейдистского страха перед кастрацией. Однако, как установил тот же Фрейд, юмор, во-первых, всегда насмешка над кем-то, а во-вторых, без невротической тревожности невозможен (Freud 1976). Если исходить из тезиса, что одежда — примета, отличающая цивилизованного человека от дикаря (кстати, тема цивилизованности и дикости весьма волновала людей в век морских экспедиций капитана Кука и публикации «Робинзона Крузо» 1719 года), то травестирование одежды, объединяющее материальные, визуальные и вербальные формы коммуникации, — признак глубоких сомнений в надежности правил хорошего тона, этого стержня самоидентификации в культуре XVIII века.

Перевод с английского Светланы Силаковой

Литература

- Коллоди 2007* — Коллоди К. Пиноккио. М.: Махаон, 2007.
Стерн 2005 — Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. М.: АСТ, 2005.

- Allen* 1985 — Allen D.W. Sexuality/Textuality in Tristram Shandy // *Studies in English Literature, 1500–1900*, 25:3, summer 1985. Pp. 651–670.
- Bakhtin* 1984 — Bakhtin M. *Rabelais and his World* (1965). Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1984.
- Benedict* 2007 — Benedict B. Encounters with the Object: Advertisements, Time, and Literary Discourse in the Early Eighteenth-Century Thing-Poem // *Eighteenth-Century Studies*, 40:2, 2007. Pp. 193–207.
- Berthoud* 1984 — Berthoud J. *Shandeism and Sexuality* // Laurence Sterne: *Riddles and Mysteries* / Meyer V.G. (ed.). N.Y.: Vision and Barnes and Noble, 1984. Pp. 24–38.
- Burke* 1790 — Burke E. *Reflections on the Revolution in France*. London: J. Dodsley, 1790.
- Button* 1723 — Button, and Button-Hole: with a Character of the Drabs, and the Change of Old-Hat // *Three Familiar Epistles in Verse*. London: for A. Moore, 1723. Pp. 3–7.
- Casella* 2000 — Casella E. Doing Trade: a Sexual Economy of 19th Century Female Convict Prisons // *World Archaeology*, 32:2, 2000. Pp. 209–221.
- Chenoune* 1993 — Chenoune F. *A History of Men's Fashion*. Paris: Flammarion, 1993.
- Epstein* 1968 — Epstein D. *Buttons*. London: Studio Vista, 1968.
- Freud* 1976 — Freud S. *Jokes and their Relation to the Unconscious* (1905) / Trans. by Strachey J. *Pelican Freud Library*, vol. 6. Harmondsworth: Penguin Books, 1976.
- Ginsberg* 1977 — Ginsberg M. Buttons: Art and Industry // *Apollo*, CV, No. 184. 1977. Pp. 462–467.
- Goring* 2005 — Goring P. *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Kerslake* 1977 — Kerslake J. *Early Georgian Portraits*. London, 1977.
- Locke* 1979 — Locke J. *An Essay concerning Human Understanding* (1689) / Nidditch P.H. (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1979.
- Montgomery* 1984 — Montgomery F.M. *Textiles in America 1650–1870*. N.Y.: Norton & Co., 1984.
- Mullan* 1988 — Mullan J. *Sentiment and Sociability: the Language of Feeling in the Eighteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Peacock* 1979 — Peacock P. Buttons on the Dress of Household Servants // *Costume*, 13, 1979. Pp. 54–57.
- Sebald* 1998 — Sebald W.G. *The Rings of Saturn* (1995). London: Vintage, 1998.
- Smith* 1976 — Smith A. *The Theory of Moral Sentiments* (1759) / Raphael D.D. and Macfie A.L. (eds), Oxford: Oxford University Press, 1976.

Styles 1989 — Styles J. Print and Policing: Crime Advertising in Eighteenth-Century Provincial England // *Police and Prosecution in Britain in the Eighteenth and Nineteenth Centuries* / Hay D. and Snyder F. (eds). Oxford: Oxford University Press, 1989. Pp. 55–111.

The Button Hole — The Button Hole Garland [Garland] compos'd of Four Excellent New Songs, no place, nd.

White 1977 — White D.P. The Birmingham Button Industry // *Post Medieval Archaeology*, XI, 1977. Pp. 67–70.

Примечания

1. Эта статья первоначально задумывалась как доклад на симпозиуме «Мода и материальный мир», прошедшем в 2009 г. в Центре исследований моды при Стокгольмском университете. Благодарю организаторов за возможность представить мой труд на суд публики, а также всех тех, кто сделал ценные замечания.
2. www.antiquebuttoncollecting.com.
3. В Уодесдонской коллекции насчитывается 65 комплектов пуговиц. Самая авторитетная работа об этой коллекции: Ginsberg 1977.
4. Как утверждает Гинзберг, достоинство пуговиц — «в их единообразии, а выгодность — в количестве».
5. О культуре хорошего тона XVIII в. написано очень много. Обобщенные сведения о концепции театрализованного тела и ее анализ см.: Goring 2005.
6. Эстер Линч Трейл, урожденная Солсбери, по второму мужу Пьюцци (1741–1821), — британская писательница и меценатка, приятельница Сэмюэла Джонсона.
7. Запись в ее экземпляре «Альманаха Голдмита на 1813 год» (Goldmith's Almanack for 1813), который хранится в библиотеке Университета Джона Райлендса в Манчестере.
8. Сокращенный пер. с англ. У.И. Гельфанд см. в: Берк Э. Размышления о революции во Франции и заседаниях некоторых обществ в Лондоне, относящихся к этому событию. М.: Рудомино, 1993. Здесь пер. С. Силаковой, поскольку в существующем переводе опущена важная для статьи «гардеробная» метафорика. (Прим. пер.)
9. Цит. в пер. с англ. П. Бибилова под ред. А. Грязнова по изд. Смит А. Теория нравственных чувств. М.: Республика, 1997.
10. Цит. в пер. с итал. Эм. Казакевича. Женщины в тот период пользовались карманами на тесемках, больше напоминающими кошельки. О «привязных» женских карманах см. www.vads.ahds.ac.uk/collections/pocketsofhistory.html.

11. Джеймс Вулф (1727–1759) — британский генерал. Одержал победу над французами в Квебекской битве в Канаде. (*Прим. пер.*)
12. О происхождении картины см.: Kerslake 1977.
13. Видимо, подразумевается английская поговорка «Не ставь телегу впереди лошади», то есть «делай все по порядку». (*Прим. пер.*)
14. Жюль и Джим — герои одноименного романа Анри-Пьера Роше и фильма Франсуа Трюффо. Героиня всю жизнь любит обоих — Жюля и Джима. (*Прим. пер.*)
15. Об этом см., напр.: Peacock 1979: 54–57.
16. Фанни Берни (1752–1840) — английская романистка, считается предтечей Джейн Остен. (*Прим. пер.*)
17. «Один пуговичный мастер женился на дочери портного; в этой связи некий джентльмен заметил: я, мол, всегда подозревал, что он приобретет пуговичную петлю для своей пуговицы». См. *The Button-Maker's Jest*. By George King of St. James's, Button-Maker. Printed for Henry Frederick, near St. James's Square, nd.
18. В оригинале у Стерна употреблено более откровенное выражение *maiden subject*, дословно «девственная тема». (*Прим. пер.*)
19. Подстрочный перевод С. Силаковой. (*Прим. пер.*)
20. См.: Button 1723.
21. См.: The Button Hole.