

**Ксения Гусарова —**

историк моды, канд. культурологии,  
старший научный сотрудник  
ИВГИ РГГУ, доцент кафедры  
культурологии и социальной  
коммуникации РАНХиГС.  
kgusarova@gmail.com

# По следам плюща: неоготическая мода и анахронизм

## **Аннотация**

Отправной точкой для предприняемого в статье анализа некоторых ботанических мотивов в моде XIX века служит анахроничная деталь в описании платья Элен Курагиной в начале романа Л. Н. Толстого «Война и мир» — отделка плющом и мхом. Этот несвойственный ампирной моде декор был, по-видимому, навеян свежими модными впечатлениями писателя: популярный женский журнал «Модный магазин» впервые сообщает о появлении плюща и мха на бальных нарядах как раз тогда, когда Толстой начинает работу над романом. В статье подробно рассматриваются упоминания этих растений в контексте моды 1860-х годов: от способов сочетать их с другими элементами декора до представлений об

их уместности в зависимости от ситуации, возраста, социального и матримониального статуса носительницы. Плющ и мох вписываются в неоготический тренд в моде и популярной культуре в целом, одним из ярких проявлений которого выступает эстетизация руин. При этом если плющ вызывал прежде всего литературные и художественные ассоциации, то интерес к мхам подпитывался развитием соответствующей специальной отрасли ботаники — бриологии, представители которой активно стремились раскрыть миру глаза на своеобразную красоту мохообразных растений, в том числе за счет их сравнения с материалами модных и ювелирных изделий. На этом примере статья раскрывает взаимовлияния и пересечения науки, литературы, визуальной и материальной культуры, а также тех образов и трактовок природы, которые создавались их совокупными усилиями.

**Ключевые слова:** Лев Толстой; «Война и мир»; плющ; мох; бриология; отделка платьев; ампир; неоготика; руина; анахронизм.

Подобно тому как палеоботаника позволяет по окаменевшим отпечаткам и пыльце узнать, какие растения покрывали Землю в отдаленные времена, а затем, вооружившись этими знаниями, точнее датировать другие ископаемые объекты, история моды способна пролить свет не только на то, как одевались люди в прошлом, но и на дошедшие до нас конкретные археологические находки и визуальные свидетельства, атрибуция которых иначе оставалась бы туманной. Не последнюю роль в этом также играют растения: материалы, из которых сделана ткань (хлопок, лен, конопля, крапива, пальмовое волокно и тому подобное), флоральные мотивы в текстильном дизайне, вышивке и отделке красноречиво свидетельствуют о развитии сельского хозяйства и торговли, об «открытии» европейцами новых земель, об успехах наук о природе, о колебаниях интеллектуальной моды и эстетического вкуса, о появлении и распространении тех или иных досуговых практик. В особенности за последние столетия, с ускорением модных циклов и массовым индустриальным производством сначала текстиля и декора, а затем и все более широкого ассортимента одежды и аксессуаров, узнаваемые приметы конкретных модных трендов приобрели большую атрибуционную эффективность, с одной стороны, отсылая к непродолжительным временным отрезкам, а с другой стороны, оказываясь более широко задокументированными, чем когда-либо прежде.

В то же время наличие доступных изображений и письменных свидетельств порой способно не прояснять картину, а сбивать с толку. Как известно, художники нередко одевают своих персонажей в театральные костюмы или абстрактные драпировки в античном духе, даже если сюжет полотна не располагает к этому напрямую (Холландер 2015). С другой стороны, претендующие на достоверность исторические реконструкции оказываются неприметно окрашены эстетикой той эпохи, когда они были созданы. В результате мода в произведениях изобразительного искусства и литературы неизбежно представляет собой сплав фактического и воображаемого, нередко также смешивая черты разных исторических периодов и социальных страт. В этой статье я рассмотрю один пример такого переплетения и покажу, как иногда можно распутать клубок анахронизмов, потянув за усики лозы.

## Модное воображение Льва Толстого: вечные шестидесятые

Изучая историю создания романа «Анна Каренина» в социокультурном и политическом контексте эпохи, Михаил Долбиллов замечает забавный анахронизм: в ранних редакциях текста Толстой именуется одну из второстепенных героинь «душой в кринолине» (Долбиллов 2023: 51–53). Это пренебрежительное прозвище, смысл которого, вероятно, связан с подчеркиванием парадоксального сочетания показной набожности и филантропических начинаний с модной оболочкой, впервые появилось в частном письме Толстого, написанном в ноябре 1865 года, где оно относилось к фрейлине Анне Тютчевой, дочери поэта-дипломата и впоследствии известной мемуаристке. Характеристика, по-видимому, показалась Толстому настолько удачной, что позже он включил ее в черновик «Анны Карениной», где придворный мир и его влиятельные дамы, подобные Тютчевой, играли одну из центральных смыслообразующих ролей. Однако роман повествовал о современной жизни, а в 1873 году, когда Толстой начал работу над текстом, едва ли даже самые консервативные особы могли продолжать появляться в свете в кринолине, который вышел из моды к концу 1860-х годов. Впоследствии писатель заменил морально устаревшее прозвище более актуальным с тем же смыслом — «душа в турнюре», но в окончательную редакцию романа эта характеристика не вошла даже в таком виде. Тем не менее эта деталь позволяет проникнуть в модное воображение Толстого и реконструировать его логику.

Как отмечает Долбиллов, в начале 1870-х годов «Толстой уже больше десяти лет как не наезжал в Северную столицу, да и давно перестал

посещать большие собрания московского света» (Там же: 51). Невовлеченность в светскую жизнь этого периода имела следствием разрыв между фактическим обликом ее действующих лиц и тем, как они представлялись писателю. Если некоторые политические тенденции, нашедшие отражение в романе (например, подъем панславизма), за это время только усилились, то в женской моде произошел неожиданный поворот, который в начале 1860-х годов еще ничто не предвещало: пышный колоколообразный кринолин уступил место силуэту с объемной сзади и прилегающей спереди юбкой. Не видев этой масштабной перемены своими глазами, Толстой, вероятно, не смог экстраполировать ее на высшее общество из наблюдений за своими домашними: супруга писателя Софья Андреевна на всех фотографиях одета в соответствии с актуальной модой, но после десяти лет в браке качество внимания к ней Льва Николаевича было, очевидно, уже не то, что в период сватовства, и, скорее всего, он просто не замечал ее нарядов. Вместо этого картины светской жизни рисовались ему по аналогии с той реальностью, которую он непосредственно застал — «по всей видимости, Петербург начала 1860-х оставался для Толстого хронотопом большого света: воспоминания о не столь давнем прошлом были достаточно свежи, чтобы, толкнув автора под руку, произвести анахронизм» (Там же: 52).

Этот мир, столь живо запечатлевшийся в сознании писателя, оказался спроецирован не только на следующее десятилетие, но и, ранее, на начало века. Героини «Войны и мира», конечно, не появляются на страницах романа в кринолинах, но сенсорика их нарядов («шум» юбок, скрип корсета) отсылает скорее к моде 1850–1860-х годов, когда даже вечерние платья шились из достаточно плотных, тяжелых тканей, а силуэт моделировался поддерживающим бельем и несущими структурами сложной конструкции. В противовес этому, одежда женщин из высших слоев европейских обществ наполеоновской эпохи осталась в истории костюма под полушутливым наименованием «нагая мода»: казалось, воздушные покровы из полупрозрачной кисеи светлых тонов открывают взгляду больше, чем скрывают. И хотя карикатуры того времени значительно преувеличивают откровенность нарядов (в частности, нередко совершенно упраздняя белье, которое в действительности приобрело несколько рудиментарный характер, но отнюдь не исчезло вовсе), по сравнению с предшествующими и последующими десятилетиями модницы эпохи ампира в самом деле могли казаться неодетыми.

Мог ли Толстой не знать, как одевались женщины поколения его матери? Это не представляется возможным, учитывая интерес

писателя к истории его семьи и скрупулезное изучение источников при работе над «Войной и миром». В целом популярная культура середины XIX века была насыщена образами прошлого, и хотя стиль ампир не был в это время источником вдохновения для актуальных модных тенденций, существовало немало возможностей прикоснуться к истории в ее зримых, материальных и телесных формах (Гусарова 2018). История моды начала столетия шла рука об руку с историей литературы, потому что модные гравюры в то время нередко публиковались в литературных журналах (в отечественном контексте, например, можно отметить «Московский Меркурий»). Неудивительно, что позднейшие писатели были неплохо осведомлены о модных веяниях той эпохи: обращаясь к старым журналам в поисках забытых литературных жемчужин, оригинальных философских идей, хроники текущих событий, впоследствии вошедших в историю, они обнаруживали там и очертания отживших фасонов. Так, Бодлер постигал умонастроения первого послереволюционного десятилетия, вглядываясь в модные силуэты этого периода: «Передо мной лежит серия гравюр, изображающих моды от начала Революции и примерно до Консульства. Запечатленные на них костюмы вызывают необоснованные насмешки так называемых серьезных людей, далеких от истинной серьезности; между тем в них заключена двоякая прелесть — художественная и историческая. Многие из них красивы и нарисованы с вдохновением, но не менее важно, на мой взгляд, то, что все они, или почти все, отражают моральные и эстетические нормы своего времени» (Бодлер 1986: 284). Этот знаменитый пассаж из эссе «Поэт современной жизни», опубликованного в 1863 году (когда Толстой начал писать «Войну и мир»), иллюстрирует доступность визуальных источников по истории моды и их потенциальную значимость как свидетельств эпохи.

Однако при всей писательской информированности и добросовестности, в литературные репрезентации минувшего неизбежно проникали черты той моды, которая была непосредственно доступна авторам. Как отмечала Энн Холландер применительно к изобразительному искусству, «<x>отя художники, следовавшие умозрительной истине, могли считать, что они невосприимчивы к мирским капризам моды, а художники, следовавшие оптической истине, могли считать себя невосприимчивыми к импульсу к идеализации, обе стороны оказывались подверженными нормативной силе моды, подчиняющей себе все глаза, даже самые зоркие» (Холландер 2021: 117). Вестиментарные анахронизмы Толстого как нельзя лучше демонстрируют власть моды, распространяющуюся и на тех, кто склонен считать подчеркнутое

внимание к внешности суетным и поверхностным. Мода обладает убедительностью, формируя целостный и одновременно насыщенный мельчайшими подробностями образ мира, альтернативу которому поневоле приходится мыслить в его собственных категориях.

В «Войне и мире» современная автору мода буквально прорастает на платье Элен Курагиной в виде несвойственного эпохе ботанического декора. В первой сцене с участием этой ослепительной красавицы ее внешность описана так: «Слегка шумя своею белою бальной робой, убранною плющем и мохом, и блестя белизной плеч, глянецом волос и бриллиантов, она прошла между расступившимися мужчинами и прямо, не глядя ни на кого, но всем улыбаясь и как бы любезно предоставляя каждому право любоваться красотой своего стана, полных плеч, очень открытой, по тогдашней моде, груди и спины, и как будто внося с собою блеск бала, подошла к Анне Павловне» (Толстой 1937: 14). Открытое белое платье Элен вполне соответствует моде 1800-х годов — впрочем, как и любого другого десятилетия XIX века: сами по себе эти характеристики почти универсальны для вечерних женских нарядов. Гораздо специфичнее (и необычнее) выглядит упоминание отделки туалета плющом и «мохом». В следующих разделах статьи я покажу, откуда это ботаническое убранство могло взяться в тексте романа и как функционировал подобный декор в моде 1860-х годов.

## Подражая природе: отделка плющом и эстетика руин

В июле 1863 года фельетонист «Модного магазина», скрывавшийся под изящным псевдонимом «Рыцарь стеклышка и плада», завершил очередной сатирический очерк на злобу дня особенно жестокой эпиграммой на «одну барыню», которая в погоне за модой нарядилась на бал до смешного экстравагантно:

Она плющом обвила волоса;

Природе это подражает:

Ведь плющ, кто этого не знает,

Развалин лучшая краса (Рыцарь 1863а: 156).

Идентичность автора виршей не является секретом для историков литературы: этим не слишком куртуазным «Рыцарем» был не кто иной, как Всеволод Крестовский<sup>1</sup>, который уже пару лет спустя прославится благодаря авантюрному роману «Петербургские трущобы» (Масанов 1958: 43). В 1863 году молодой литератор еще не был

широко известен и в основном зарабатывал переводами и фельетонами, в том числе много сотрудничал с «Модным магазином», где публиковал стихи и прозу под собственным именем, очерки «Где что делается», освещавшие новости культуры и забавные происшествия, как «В. К-ий» и колкие заметки о столичной жизни, которые в холодное время года выходили под названием «У камина», а в теплое — «Не у камина», под уже упомянутым «рыцарственным» псевдонимом. Эти последние были полны злых персональных выпадов, и процитированная эпитафия — показательный пример их нередко женоненавистнической тональности.

В отличие от самого фельетониста, высмеянная им дама сохраняет для нас свое инкогнито (хотя встретившиеся с ней на балу современники должны были сразу узнать ее в описании Крестовского). Единственное, что можно утверждать наверняка: это была уже далеко не юная особа, что и послужило основанием для упражнения в остроумии, опубликованного в «Модном магазине». Показательно, что статьи о моде в том же журнале рекомендовали декор из плюща для причесок и шляп молодым женщинам и девушкам на выданье. Так, в январе 1863 года редактор-издательница «Модного магазина» и по совместительству его бессменная модная обозревательница София Мей сообщала, что «<д>ля бала лучше всего белое платье: из тафты, газа, тарлатана или органди», и подробно описывала один из вариантов бального туалета с модификациями в зависимости от матримониального статуса носительницы: «С этим платьем молодая девушка может надеть куафюру из незабудок и бутонов моховой розы. Молодая женщина может выбрать для такого же платья тарлатан, затканый золотом или бархатом, и надеть к нему веночек из пунсового гераниума или из плюща и розовых бутонов» (Мей 1863а: 24). Молодая замужняя женщина могла позволить себе в нарядах большую пышность и декоративность (в этом примере — ткань с узором из золотой нити или бархатного ворса вместо простой белой), и, возможно, только вошедший в моду плющ в это время так же воспринимался как чересчур заметная деталь, больше подобающая дамам, чем девицам.

Несколько лет спустя «Модный магазин» уже решительно рекомендовал прически с плющом и для незамужних особ: «Куафюры молодых девушек состояются из листьев серого плюща, бронзоватого на краях. Темно-красные колосья с серою оконечностью примешаны к плющу» (Мей 1867: 195). Можно отметить более сдержанную цветовую гамму этого декора по сравнению с насыщенными, контрастными тонами композиции из (предположительно, зеленого) плюща и розовых бутонов, которую журнал советовал молодым женщинам

ранее, но в целом, по-видимому, границы уместного и дозволенного постепенно расширялись по мере того, как отделка плющом переставала быть ультрамодной новинкой и приобретала более массовый, едва ли не заурядный характер (так среди прочего она переключалась с бальных нарядов на костюмы для прогулок).

Как и многие другие тренды периода Второй империи во Франции, отделка плющом, вероятно, обязана своей популярностью императрице Евгении, признанному лидеру моды мирового масштаба. По крайней мере, именно с ней связано первое описание подобного декора, которое приводит «Модный магазин» в 1862 году со ссылкой на парижский «Вестник моды» (*Le Moniteur de la mode*): «Представьте себе — наряд не наряд, а что-то не передаваемое словами: бриллианты и белый тюль, белый тюль и бриллианты! Но поток бриллиантов в пенистых волнах тюля: что-то воздушное и ослепительное! Вообразите, что в эти волны попали тонкие пряди плюща, — появятся, покрутятся, пропадут и появятся снова. И потом, весь ворот открытого лифа в бахроме бриллиантов! Да, я чуть было не забыла о куафюре! Куафюра тоже из плюща; и зелень залита бриллиантами, точно живыми росинками!» (Мей 1862: 118). Благодаря процитированному пассажиу мы можем почувствовать все очарование этой причудливой моды, черпающей вдохновение в образах природы, чтобы сплести из них фантастическую, невиданную картину.

Несложно принять сделавшее сенсацию платье французской императрицы за прототип наряда Элен у Толстого: в обоих случаях речь идет о белом бальном туалете, декорированном ветвями плюща и дополненном бриллиантовыми украшениями (у Элен это ожерелье, у Евгении, по-видимому, отделка самого платья и композиции в прическе). Согласно этикету начала 1860-х годов, для незамужней женщины, пусть даже княжны, декор из плюща, как было показано выше, не совсем уместен — тем более не положено ей носить бриллианты. Возможно, заставляя свою героиню нарушать эти правила, Толстой стремился создать эффект исторической дистанции: аристократия начала века существует в ином мире, над которым не властны современные учебники хороших манер. Но скорее это штрихи к портрету Элен, и примечательно, что их визуальные означающие будто навеяны цветистой модой Второй империи.

Экстравагантный в других условиях, наряд императрицы Евгении вполне соответствовал ее статусу иконы стиля и тому образу монархии, который она стремилась транслировать. Интересно, что декор из плюща, впоследствии рекомендуемый исключительно молодым женщинам, не казался не соответствующим по возрасту уже зрелой,

по меркам того времени, тридцатипятилетней супруге Наполеона III. Этот пример наглядно демонстрирует избирательность взгляда, контролирующего соблюдение возрастных норм в XIX веке: в среднем, чем старше была женщина, тем с большей вероятностью ее внешность и стиль могли оказаться предметом насмешек и пересудов, однако высокий статус и известность часто позволяли рассчитывать на исключение из правил.

С этой точки зрения особенно показателен переводной очерк о визите в поместье Жорж Санд, опубликованный в первом номере «Модного магазина» за 1865 год. Большое внимание в нем уделяется стилю писательницы в одежде: «[Мадам] Занд умеет одеваться: ее платья не роскошны, но очень красивы, просты и всегда соответствуют ее летам. Она сама выдумывает их покрой и отделку, которые никогда не требуют больших издержек. Волоса ее были причесаны, как и утром, так же, только сетка на них была темно-малиновая, роскошнее утренней, и в волоса была воткнута ветка плюща. Вероятно, милая невестка украсила ею любимую мать» (Дессауэр 1865: 3). Несмотря на акцент, сделанный в этом фрагменте на простоте, экономии и соответствии возрасту, текст в то же время позиционирует писательницу как лидера моды, чей выбор нарядов обоснованно способен заинтересовать широкую публику: «Я могу еще сообщить читательницам, что тте Занд носит кринолин, хотя и не очень большой» (Там же: 2).

Интересно, как вводится в это описание ветка плюща, украшающая прическу Жорж Санд: актуальный тренд, предположительно, передается шестидесятилетней писательнице ее невесткой, наподобие эстафетной палочки, в то же время материализуя эмоциональную связь между двумя женщинами. Эта деталь подсказывает одну из возможных причин популярности, которую завоевала отделка плющом, не выходящая из моды на протяжении десятилетия: культурный символизм увязывал это растение с такими основополагающими женскими добродетелями, как преданность и постоянство<sup>2</sup>. Кроме того, ветка плюща в прическе подчеркивает значение природы в творчестве и повседневной жизни Жорж Санд, которую в наши дни порой позиционируют как пионера «экофеминизма»<sup>3</sup>. Во всем тексте нет ни намека на негативный смысл подобного декора, выведенный на первый план в процитированной выше эпиграмме Крестовского.

Тем не менее «Рыцарь стеклышка и плаэда» не просто зло высмеял конкретную немолодую модницу, а попал в самый нерв неоготической моды 1860-х годов, одной из примет которой стала отделка плющом. Подобно более ранним волнам романтической чувствительности, историзм этого периода демонстрирует очарованность многослойной

глубиной прошлого, которая оказывается проявленной в том числе под действием разрушительной силы времени. Одним из излюбленных, устойчивых образов в это десятилетие становится руина: увитая плющом полуразрушенная стена или башня вновь и вновь появляется в качестве декорации в сериализованных романах и повестях в духе Вальтера Скотта (чей столетний юбилей с помпой отмечался в 1871 году) и иллюстрациях к ним, публикуемых в том числе в «Модном магазине». Анализируя феномен архитектурной руины с философской и эстетической точки зрения, Георг Зиммель в эссе 1907 года связывал особое воздействие таких объектов на человека с тем, что в руине, с одной стороны, «природа и дух» предстают как противоборствующие силы («проявляют свою исконную, пронизывающую мир вражду»), а с другой стороны, образуют новое целостное произведение: «Руина же означает, что в исчезнувшее и разрушенное произведение искусства вросли другие силы и формы, силы и формы природы, и из того, что еще осталось в ней от искусства, и из того, что уже есть в ней от природы, возникла новая целостность, характерное единство» (Зиммель 1996: 227). Отделка из плюща на белом (как мраморная статуя или колонна античного храма) платье представляет собой совершенно буквальную попытку перенести этот диалектический образ в сферу моды.

Конечно, меланхолическое любование упадком не было единственным или даже основным аффективным смыслом, который вкладывали в подобный декор модницы и создатели их нарядов. Так, приведенное выше описание бального туалета императрицы Евгении пронизано совсем другой энергией и настроением. Примечательно, что в этом свидетельстве «тонкие пряди» плюща «пропадают» — тонут — «в пенистых волнах тюля». Тем самым платье будто бы утверждает триумф культуры (зиммелевского «духа») над природой, в противоположность реальной динамике, когда исчезать из виду скорее могут следы человеческой деятельности, со временем полностью скрывааемые зеленым ковром ползучих растений.

И все же коннотации, связанные с руинами, нельзя назвать совершенно отсутствующими или нерелевантными для понимания того, как использовалась и воспринималась отделка плющом — наоборот, ее созвучность более широкому визуальному и литературному контексту, отмеченному печатью неоготической эстетики, как представляется, во многом и определила устойчивость этого модного тренда. Возвышенная красота древних развалин, бесцеремонно расцвеченных дикорастущими побегамися новой жизни, служила прекрасной метафорой эфемерности моды, неустанно подрывающей собственные

притязания на воплощение эстетического абсолюта и перетасовывающей осколки «древностей» (отсылки к классической античности или Египту, «вневременные» мотивы народного костюма) в калейдоскопе вечной новизны. Вместе с тем намек на разрушительное действие времени и «сил природы», зримым воплощением которых выступали ветви плюща, подчеркивал хрупкость красоты и скоротечность молодости. Таким образом, с листьями плюща в прическу вплетается изысканное *memento mori* — столь частое в моде заигрывание с темой смерти (Вайнштейн 2006: 544).

Острота Крестовского, следовательно, не столько акцентировала нелестные коннотации, возникшие от случайного сочетания актуального модного декора с внешностью конкретной носительницы, сколько фиксировала программную озабоченность моды 1860-х годов материальностью времени и конфликтно-симбиотическими взаимоотношениями природы и культуры. Вполне сознательная эстетическая установка на «подражание» природе получала выражение и в выборе растений для модной отделки, и в способах их использования, отсылавших к реальным экосистемам и всей совокупности ассоциируемых с ними культурных значений.

## **«Кружево, и перья, и позументы»: МОХ ГЛАЗАМИ УЧЕНЫХ — И МОДИСТОК**

Мох в качестве модного декора был во многом синонимичен плющу, также коннотируя торжество природы над усилиями человека по ее преобразованию и упорядочению<sup>4</sup>. Эти виды растений использовались похожим образом для отделки платьев и шляп, порой одновременно. Так, в конце мая 1863 года «Модный магазин» сообщал:

«На бальных нарядах летом будут носить много цветов. Вот три бальных платья, которые мы видели:

- 1) Из белого тюля, отделанного буфами; между ними букеты ландышей на бантах из зелени. Такие же букеты на рукавах и на лифе.
- 2) Из голубого тарлатана, с рассыпанными по платью букетами из голубых и белых подснежников в зелени.
- 3) Из белого газа шамбери с тонкими розовыми полосками. Отделка — гирлянды розовых майских цветов с зеленью из моха и плюща» (Мей 1863б: 136).

На примере последнего из описанных туалетов видно, что мох, как и плющ, изначально применялся для украшения бальных платьев — самых нарядных и роскошных в женском гардеробе, — где служил эффектным фоном для цветов контрастного тона. Интересно, что

Толстой в своем описании решительно избавляется от собственно цветочного декора, оставляя на платье Элен лишь пятна зелени (что можно рассматривать как указание на бесплодность героини).

Если обвитые плющом руины пленяли воображение европейцев с конца XVIII века, представляя собой в первую очередь обобщенный художественный образ, то популярность декора из мха была неразрывно связана с развитием наук о природе, в частности, новой специальной дисциплины, посвященной изучению мохообразных растений, — бриологии. Ее основания также были заложены в XVIII столетии, но к рассматриваемому периоду накопленные в этой отрасли исследований знания уже не только были весьма обширными, но и образовывали стройную систему, как показывает, например, подготовленная группой немецких ботаников многотомная энциклопедия европейских мхов «*Bryologia Europaea*», вышедшая в 1830–1850-х годах. Кроме того, к этому времени появились первые популярные издания по бриологии, адресованные широкому кругу читателей-неспециалистов. В особенности в Великобритании, где массовое увлечение естественно-научными штудиями носило наиболее выраженный характер, интерес к мхам в 1860-х годах превратился в очередную ботаническую «манию», подобную одержимости папоротниками в предыдущем десятилетии и орхидеями в следующем.

В других национальных контекстах ботанический энтузиазм мог быть более сдержанным, и все же он достаточно ярко проявляется в моде и интерьерном декоре этого периода. Следующее описание кружевных чепцов модного в 1860-х годах фасона наглядно демонстрирует беспрецедентный для декоративной отделки уровень внимания к явлениям природы: «Фаншоны убираются тоже папоротником или мохом, усеянным полевыми цветами и насекомыми» (Мей 1867: 195). Изучение мхов, даже на любительском уровне, требовало использования микроскопа, и «бриологический» модный дизайн рассматриваемого периода будто бы предполагает соответствующую настройку зрения — способность сфокусироваться на мельчайших деталях. Также в приведенном примере примечательно указание на попытку воссоздать на шляпке целостную экосистему, включающую в себя растения различных видов и соседствующих с ними в природе насекомых. Нередко насекомые и другие живые организмы подбирались по принципу декоративности, выполняя ту же функцию колористического контраста, что и цветы. Так, описывая изделия конкретной модистки, «Модный магазин» в конце 1863 года сообщал: «Шляпы [мадам] Ода очень узки у щек, высоки сверху; под полями она кладет бархатное бандо и густую гарнировку, иногда

натуральных бабочек или колибри в гуще моха или зелени» (Мей 1863в: 293). Но порой торжествовали принципы естественно-научной точности и достоверности, что способствовало появлению на шляпах и прическах «неэстетичных» насекомых, вызывавших насмешки и критику далеких от моды наблюдателей (Гусарова 2025: 174–177).

Впрочем, биологи тоже зачастую не были в восторге от того, как их открытия преломлялись в модном дизайне. Ботаника в целом и бриология в частности считались относительно подходящим интеллектуальным занятием для «слабого пола», и исследования мхов в Великобритании и Северной Америке в XIX веке привлекли блестящую плеяду женщин-ученых. Таким образом, женский опыт служил потенциальным связующим звеном между этой областью специализированных знаний и модой — но исследовательницы стремились дистанцироваться от «бриологических» модных излишеств и использовали свой авторитет для критики использования мхов в качестве декоративной отделки.

Так, Франсис Элизабет Трипп (1832–1890), автор и иллюстратор адресованной широкой публике книги «Британские мхи: их местобитание, внешний вид, структура и использование», увидевшей свет в 1868 году и дважды переизданной при жизни ученой, приводила целый ряд доводов против шляпных украшений из мха. Во-первых, она апеллировала к одной из ключевых для викторианского среднего класса эстетических категорий — уместности. По мнению Трипп, подражание природе в дизайне предполагает уподобление рукотворных форм естественным и по форме, и по функции, поэтому подсмотренный у мхов орнамент подошел бы для напольных ковров, но никак не для дамских чепчиков. Во-вторых, ученая видела в повальном увлечении мхами отнюдь не дань уважения современной науке, а, напротив, симптом пренебрежения ее изысканиями, отмечая, что популярным украшением шляпок и мотивом для росписи чайных сервизов служат репрезентации «не какого-то определенного мха, а условной идеи мха вообще» (Tripp 1868: 33). Действительно, хотя выше я отмечала детальное внимание к природным экосистемам, отличающее модный дизайн третьей четверти XIX века, с биологической точки зрения этим композициям недоставало конкретики. Сколько бы ни входила в моду наука, между светским изяществом и педантизмом специалиста существовала непреодолимая пропасть, поэтому ни один модный журнал или каталог товаров никогда не озадачивался тем, чтобы дифференцировать виды мха по их латинским или хотя бы обиходным названиям.

Критика Трипп содержит полезные для историка моды сведения о материально-технических аспектах использования мха в качестве

модного декора в середине 1860-х годов. Так, мы узнаем, что шляпы могли украшаться и настоящим мхом, и его имитациями. Именно этим вторым адресовано процитированное выше обвинение в ненаучной абстрактности. Настоящий же мох, по мысли Трипп, не подходил для модной отделки по целому ряду соображений. Хотя засушенные растения в гербариях являлись объектом не только научного интереса, но и эстетического любования, использовать в качестве шляпного декора «кустик мха, который умер от жажды» казалось недопустимым (Ibid.: 33). В неприятии мертвой природы как элемента модного дизайна позиция Трипп сближается со звучавшей в то же время критикой меховых муфт с лапами, хвостами и мордами зверей (Гусарова 2023) и позволяет лучше понять другие аспекты ее мотивации, помимо более понятной нам (и не очевидной для многих в XIX веке) этической составляющей. Органические останки, опознаваемые как таковые, в составе наряда выглядели прежде всего неряшливо: Трипп пишет о том, что две-три веточки мха на шляпке похожи на топорщащиеся клоки волос, и отмечает «особенно несвежий вид» сухого мха, неприятно контрастирующий с опрятным чепчиком (Tripp 1868: 33). Еще одно направление критики связано с неубедительностью попыток «оживить» засохшее растение, выкрасив его в неестественно яркий цвет (Трипп с возмущением упоминает используемые для этого «кожаную» и сине-зеленую краски). Наконец, ученая указывает на дистанцию между наблюдателем и модной шляпкой, не позволяющую оценить красоту мха, которая требует более пристального разглядывания вблизи: «микроскопическая» эстетика, которую пытались передать модистки, оказывалась неподходящей для модных практик, так как не считывалась даже с небольшого расстояния.

Однако сами эти «промахи» моды, отмечаемые натуралистами, дополнительно свидетельствуют об авторитетности естественно-научного взгляда на мир, исподволь диктовавшего эстетику модной отделки. В самом деле, именно ученые открыли широкой публике красоту мхов, описывая их в популярных сочинениях как «бархат» и «кружево», перед которым «меркнут изделия Хонитона и Брюсселя» (Ibid.: 49), сравнивая с драгоценными камнями и другими материалами ювелирного искусства или даже с мерцающим оперением на груди колибри (Ibid.: 16) — уж не такое ли описание подсказало петербургской модистке мадам Одд идею украшать шляпки чучелами колибри «в гуще моха»?

Вместе с тем научные и научно-популярные сочинения, любовно описывающие изысканно сложную структурную организацию мхов и очарование формируемых ими ландшафтов, не чуждались

упоминаний и о вреде, который мхи могут наносить другим растениям. Так, Франсис Трипп писала: «растущие на стволах и ветках мхи вредят деревьям, забивая их дыхательные поры» (Ibid.: 31). Интересно, что воздействие мхов на жизнедеятельность деревьев в этом тексте описывается в тех же самых выражениях, которыми в это время модные журналы и книги советов для женщин обосновывали необходимость регулярного очищения кожи и предостерегали от использования «забивающих поры» макияжных средств. Образование торфяных болот в книге Трипп также описывается в негативно окрашенных терминах: сфагновые мхи «часто душат пруды своим быстрым ростом» (Ibid.: 49). Тем самым, выступая метафорическим аналогом и дополнением других материалов моды в силу своих привлекательных визуальных качеств, мох в то же время мог ассоциироваться и с более мрачными аспектами моды — в частности, с губительным воздействием туго затянутых корсетов или токсичной декоративной косметики. Как представляется, сама эта амбивалентность скорее подстегивала интерес к мхам в контексте неоготической эстетики 1860-х годов, в которой романтическая зачарованность одновременно хрупкой и фатальной красотой накладывалась на популяризированное «Происхождением видов» Чарльза Дарвина (1859) представление о том, что природа не невинна, а полна «естественной» жестокости.

## Заключение

Вторжение актуального модного декора в толстовское описание ампирного наряда Элен Курагиной, возможно, было чистой случайностью, навеянной свежими впечатлениями автора от петербургского большого света. Преднамеренный или нет, этот анахронизм оказался весьма продуктивным для характеристики персонажа. С одной стороны, экстравагантная и ультрамодная в 1860-х годах отделка платья плющом и мхом как нельзя лучше воплощает эфемерное величие моды и подчеркивает место Элен, прославленной великосветской красавицы, в авангарде стилевых тенденций. С другой стороны, и плющ, и мох обладали амбивалентной семантикой за счет ассоциаций со смертью и разрушением. Иногда плющ символизировал неотступную верность, но в других случаях, как в описании «салонного плюща» из очередного фельетона Всеволода Крестовского для «Модного магазина» (Рыцарь 1863б: 196), служил метафорой социального паразита с отсутствующим нравственным стержнем. А мох, в зависимости от контекста, способен был и оживлять унылый пейзаж, и удушать другие растения и даже целые экосистемы. Совокупность

этих коннотаций позволяет Толстому представить красоту Элен порочной и бесплодной, с первого же появления на страницах романа поместив на нее печать морального упадка в виде модного ботанического декора.

При этом сам контекст моды 1860-х годов благоприятствовал анахронизмам, эклектичным образом сочетая элементы различных исторических стилей. Увитые плющом и заросшие мхом памятники древности, намек на которые несли в себе модные платья и шляпки, казались очаровательными во многом за счет агрессивного вторжения современности в прошлое, сплавления воедино различные временные пласты. Как впоследствии напишет Зиммель, процесс созерцания руин «охватывает прошлое и настоящее слитыми в единую форму» (Зиммель 1996: 233) — сходным образом можно было бы охарактеризовать работу моды с историзирующими деталями и специфические эстетические эффекты, достигаемые за счет использования отделки плющом и мхом.

Востребованность последней в рассматриваемый период можно связать с противоречивым статусом классических образцов: греко-римская скульптура по-прежнему почти повсеместно провозглашалась воплощением эстетического и художественного совершенства, однако ориентированное на воспроизведение ее канонов академическое искусство стремительно теряло свой авторитет под натиском новых художественных течений, а модные силуэты все дальше отходили от антикизирующих очертаний начала века. Уже в 1856 году молодой английский священник Эдвард Брэдли в сатирическом памфлете «Тиран Мода и его супруга Алямода» призывал сравнить фигуру Венеры Медичи и «современной Белгрейвской<sup>5</sup> Венеры» (Bede 1856: 57), чтобы получить наглядное подтверждение вреда, наносимого корсетами, — в последующие десятилетия идея подобного сравнения станет общим местом. В этом контексте уже не отдельные памятники древности, а античный идеал как таковой приобретал характер «руины», и украшенные плющом белые платья давали возможность полюбоваться его упадком с комфортной эстетической дистанции.

## Литература

*Бодлер 1986* — Бодлер Ш. Поэт современной жизни / Пер. с фр. Н.И. Стояровой и Л.Д. Липман // Бодлер Ш. Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 283–315.

*Вайнштейн 2006* — Вайнштейн О.Б. Денди: Мода. Литература. Стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

- Волошина 2020* — Волошина С. М. III Отделение как институт проведения границ между «обычным» и «странным»: «странные» дела писателя В. В. Крестовского // Шаги/Steps. 2020. Т. 6. № 4. С. 9–27.
- Гусарова 2018* — Гусарова К. О. Мода на историю: прошлое на страницах «Модного магазина» // Шаги/Steps. 2018. Т. 4. № 3. С. 166–194.
- Гусарова 2023* — Гусарова К. Птицы на шляпах: рождение отворачивания // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. № 67. С. 135–165.
- Гусарова 2025* — Гусарова К. Мода и границы человеческого: зооморфизм как топос модной образности в XIX–XXI веках. М.: Новое литературное обозрение, 2025.
- Дессауэр 1865* — Дессауэр [Й.]. Жорж Занд в замке Ноган // Модный магазин. 1865. № 1. С. 1–4.
- Долбилов 2023* — Долбилов М. Д. Жизнь творимого романа: От авантекста к контексту «Анны Карениной». М.: Новое литературное обозрение, 2023.
- Зиммель 1996* — Зиммель Г. Руина // Зиммель Г. Избранное: В 2 т. Т. 2: Созерцание жизни. М.: Юрист, 1996. С. 227–233.
- Мазад 1865* — Мазад Ш. Мария Антуанетта // Модный магазин. 1865. № 10. С. 145–153.
- Масанов 1958* — Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. 3. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1958.
- Мей 1862* — С. М. [Мей С. Г.] Моды // Модный магазин. 1862. № 5. С. 116–119.
- Мей 1863а* — Мей С. Моды // Модный магазин. 1863. № 2. С. 22–24.
- Мей 1863б* — [Мей С. Г.] Моды // Модный магазин. 1863. № 11. С. 135–137.
- Мей 1863в* — Мей С. Моды // Модный магазин. 1863. № 24. С. 291–294.
- Мей 1867* — [Мей С. Г.] Моды // Модный магазин. 1867. № 12. С. 192–195.
- Рыцарь 1863а* — Рыцарь стеклышка и плэда [Крестовский В. В.]. Не у камина // Модный магазин. 1863. № 13. 154–156.
- Рыцарь 1863б* — Рыцарь стеклышка и плэда [Крестовский В. В.]. Не у камина (фельетон) // Модный магазин. 1863. № 16. С. 196–197.
- Толстой 1937* — Толстой Л. Н. Война и мир // Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: В 90 т. / Под общей ред. В. Г. Черткова. Т. 9. М.: Художественная литература, 1937.
- Францен 1862* — Францен [Ф. М.]. Моховая роза / Пер. с шв. В. Головина // Модный магазин. 1862. № 13. С. 279.
- Холландер 2015* — Холландер Э. Взгляд сквозь одежду / Пер. с англ. В. Михайлина. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

*Холландер 2021* — Холландер Э. Материя зримого: Костюм и драпировки в живописи / Пер. с англ. С. Абашевой. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

*Bede 1856* — Cuthbert Bede [Bradley E.]. The Shilling Book of Beauty. London: J. Blackwood, 1856.

*Sand 2022* — Sand G. Ecrits sur la nature. Paris: Le Pommier, 2022.

*Tripp 1868* — Tripp F. E. British Mosses: Their homes, aspects, structure, and uses. London: Bell & Daldy, 1868.

### Примечания

1. Подробнее о Крестовском см.: Волошина 2020.
2. Так, переводной исторический очерк о Марии-Антуанетте, опубликованный в № 10 «Модного магазина» за тот же год, следующим образом характеризовал принцессу Елизавету, младшую сестру Людовика XVI: «По ее мнению, обязанность ее состоит в том, чтоб всему подчиняться спокойно и мужественно, быть угодной Богу, которого прогневали люди, оставаться при короле и королеве, и быть им преданной до конца; она как бы плющ погибающего королевского семейства» (Мазад 1865: 153).
3. См. сопроводительные комментарии к сборнику текстов Санда о природе и издательскую аннотацию к этой книге: Sand 2022.
4. Тесная связь мха с темой смерти и забвения наглядно иллюстрируется первыми строчками из стихотворения шведского поэта Франса Микаэля Франсена (1772–1847) «Моховая роза», перевод которого был опубликован в «Модном магазине» в 1862 г:

Мох, пустыни застилая,  
Стены храмов, ствол древесный  
И могильный холм покрывл. (Францен 1862)

В этом стихотворении предполагается едва ли не генетическая связь между мхом и разновидностью роз, получившей название «моховой» из-за мохообразных выростов на цветоножках. Абсурдная с биологической точки зрения, эта связь тем не менее, по-видимому, подразумевалась и модным дэкором 1860-х гг., в котором розовые бутоны будто бы «прорастали» из мха.

5. То есть «Венеры» из фешенебельного лондонского района Белгрейвия.