

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

УДК 930.85:821.161.1

И.А. Манкевич

КОСТЮМНЫЕ ТЕКСТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
А.С. ПУШКИНА В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ПРОЧТЕНИИ

Представлена характеристика костюма как текста повседневной и литературной культуры. В контексте повседневных и литературных коммуникаций исследуется семантический потенциал и функциональный статус костюмных текстов в поэзии и прозе А.С. Пушкина.

Костюм является одним из интереснейших феноменов дореволюционной культуры России, нашедшим многообразное отражение в литературных текстах различных жанров. Исследование богатейшего семантического потенциала костюмных сюжетов и образов требует выхода на культурологический уровень анализа и обобщения их функционального статуса как текстов повседневной и литературной культуры.

Костюмные тексты повседневной культуры формируются на основе исторически сложившейся совокупности компонентов материально-идеальной природы, используемой для оформления внешнего облика человека, посредством которых в социальном пространстве и времени реализуются их знаковые и символические функции [1]. Структуру костюмного текста во внелитературном пространстве образуют:

- компоненты предметной среды обитания человека, используемые для оформления его внешнего облика (одежда, обувь, аксессуары, макияж, прическа);
- костюмные средства художественно-эстетической выразительности (форма, ткань, цвет, узор);
- специфические методы моделирования костюма (пластика, ритм, пространственная композиция);
- этикетные нормы ношения костюма;
- костюмные вкусы и предпочтения;
- эмоциональные переживания, волевые импульсы, физические ощущения, связанные с костюмом как средой обитания.

Все перечисленные выше компоненты находят образное отражение в эпистолярной, мемуарной и художественной литературе. В общем случае к костюмным текстам литературной культуры следует отнести:

- костюмные портреты писателей и литературных персонажей;
- авторские описания любых ситуаций, построенные при соучастии костюмных лексем и фразеологизмов, даже если эти ситуации напрямую с костюмом не связаны;
- литературные образцы костюмного поведения, функционирующие в пространстве повседневных коммуникаций;
- костюмные лексемы и фразеологизмы, имеющие литературную родословную.

В историко-хронологическом контексте костюмный текст «соучаствует» в реконструкции исторического колорита эпохи, соответствующего сюжету повествования. **В историко-бытовом** – воссоздает реалии предмет-

ного мира и конкретных ситуаций, в которых оказываются герои литературных произведений. Художественная литература является своего рода хранителем костюмного лексикона ушедших эпох, а зачастую и первичным источником в написании отдельных страниц истории моды. **В социально-психологическом контексте** костюмный текст читается как портрет литературного персонажа, обнаруживая потаенные смыслы его приватного пространства, не поддающиеся вербализации посредством иных художественных приемов. Различия в одежде людей, принадлежащих к разным социальным слоям, становятся внешней формой их противостояния как в реальной повседневности, так и литературной.

В широком **культурологическом контексте** костюмный текст способен информировать читателя о внелитературных (ментальных, идеологических, биографических) и внутрилитературных (традиция, мода, полемика) факторах не только своего рождения, но и идеи произведения в целом.

Особый интерес для культурологических штудий представляют семантический потенциал костюмных сюжетов и образов в произведениях А.С. Пушкина. По своей образной природе костюмные тексты Пушкина, как правило, довольно лаконичны. Однако за немногословным описанием костюмного антуража выстраивается могучий пласт знаковых и символических смыслов культуры, отражающих исторические события общественной и литературной жизни эпохи, психологию социальных типов и отношений, модные новации времени и личные костюмные пристрастия поэта.

«Евгений Онегин». Модные идеи и вещи, а также суждения о них в свете – неперемный атрибут повседневных забот пушкинских героев. Достаточно упомянуть давно ставшее хрестоматийным описание гардероба Евгения Онегина (панталоны, фрак, жилет, боливар).

«Он (Пушкин. – И.М.) стал высшим среди отечественных литераторов авторитетом в этой тонкой сфере; и не потому только, что сам как поэт, частенько бывал в моде, особенно в начале поприща своего (за что А. Бестужев его назвал “богом моды настоящего”), и не потому, что в его сочинениях рассыпаны во множестве замечания, суждения, описания, характеристики, касающиеся моды, а прежде всего, потому, что мода – один из лейтмотивов «Евгения Онегина» [2. С. 172].

Так, при описании костюмного антуража Онегина в XXIII–XXVI строфах первой главы романа – «Изо-

бражу ль в картине верной / Уединенный кабинет...» – мода предстает, прежде всего, как идеология века, сыном которого был и сам поэт: «В этом легком, непринужденном и вполне светском по тону рассказе о туалете Евгения, который лишь штрих в портрете героя, Пушкин, как бы между прочим, бросает замечания о моде, которые стоят целых исследований. Это и экономическая, и социологическая, и социально-психологическая, и культурологическая, и эстетическая характеристика моды <...>» [2. С. 174].

При этом оппозиция *старина* – мода в романе выливается в противостояние социальных пространств, менталитетов, ценностей, характеров, судеб. Так, Онегин «...раскрывается через понятие-символ “мода”, а Татьяна – через понятие-символ “старина”. Они во многом являются воплощениями этих понятий-символов, хотя и не сводимы к ним» [2. С. 176]. Мода манипулирует взаимоотношениями людей. Старина их стабилизирует. И потому неудивительно, что Онегин, попавший «с корабля на бал», не узнает в роскошной «законодательнице зал» сельскую барышню, когда-то пылко признавшуюся ему в любви: «*Кто там в малиновом берете / С послом испанским говорит?*» (здесь и далее курсив мой. – И.М.) [3. Т. 5. С. 173]. Узнавание «прежней Тани» пришло к Онегину лишь тогда, когда «неисправленный чудак» застаёт ее одну в обстановке вполне приватной: «*Княгиня перед ним, одна, / Сидит, не убрана, бледна...*» [3. Т. 5. С. 186].

В контексте повседневных литературных коммуникаций особого внимания заслуживает *брововый воротник* Онегина: «*Морозной пылью серебрится / Его брововый воротник*» [3. Т. 5. С. 15].

В поисках знаковой доминанты *бровового воротника* автор идеи тотального комментария романа «Евгений Онегин» А.П. Чудаков отмечал: «<...> подробность эта – одна из первых в русской словесности деталей нового типа, <...> такие детали не имеют прямого отношения к ходу и развитию действия, у них задачи иные – создать / репрезентировать целостную модель мира, соперничающую с множественной бесцельностью эмпирических его обнаружений. Брововый воротник имеет равные основания на включение в роман со сплином героя и его брегетом, и списком прочтенных книг, и вином кометы, и ростбифом окровавленным, погруженной в грязь Одессой и овцами калмыков» [4. С. 228].

Весьма ценным в этой связи является и наблюдение С.С. Бочарова: «О “брововом воротнике” (“седой брововый воротник” в черновом варианте) у нас с комментатором состоялся последний телефонный разговор за несколько дней до катастрофы. Читая воспоминания Фета, я наткнулся на рассказ о щегольстве молодого Льва Толстого, красовавшегося “в новой бекеше с седым брововым воротником.” Я сообщил А.П. о таком продолжении онегинского сюжета в русском литературном быту уже следующей эпохи, и он был заинтересован весьма, особенно тем, что Толстой, как новый Онегин, щеголял как бы в пушкинском черновом варианте» [5].

В поэме «*Граф Нулин*» тема моды введена в «дежурный» разговор степной помещицы Натальи Павловны с нечаянным гостем, чудесным образом оказав-

шимся в ее доме по пути в Петрополь, куда тот «*С запасом фраков и жилетов, / Шляп, вееров, плащей, корсетов, / Булавок, запонок, лорнетов, / Цветных платков, Чулков à jour, <...>*» направлялся «*Себя казать, как чудный зверь*» [3. Т. 4. С. 242–243].

В провинциальном «свете» разговор двух «по случаю» собеседников неминуемо поворачивался к моде:

«Как тали носят?» – Очень низко,
Почти до... вот по этих пор.
Позвольте видеть ваш убор;
Так... рюши, банты, здесь узор;
Все это к моде очень близко. –
«Мы получаем Телеграф»

[3. Т. 4. С. 244].

Во времена Пушкина образцы парижской моды доходили до русской провинции вместе с русскими журналами. Получать «Московский Телеграф» – журнал Николая Полевого – означало быть в курсе всех модных новинок сезона. Так, из модных журналов 1825 г. провинциальная щеголиха могла узнать не только о новых моделях одежды, но и о новых «фасонах» повседневной жизни: «*С некоторого времени у парижан в моде – любить деревенскую жизнь*» [2. С. 187].

В повести «*Рославлев*» тема моды предстает в фигуре исторического персонажа – писательницы Жермен де Сталь, бежавшей из Франции из-за преследований наполеоновского правительства. С сочувствием принятая светским обществом, m-me de Staël способствовала своим пребыванием в Россию распространению не только модных идей, но и вещей. Последнее, в частности, касается тюрбана – головного убора восточного происхождения, ставшего модной деталью западноевропейского костюма после Египетских походов Наполеона I [2. С. 284–285]. Благодаря французской писательнице, имевшей в Европе и России своих подражательниц, «*тюрбан де Сталь*» стал принадлежностью исключительно женского туалета, который, так же как и берет, полагалось надевать только для выездов.

В повести «*Выстрел*» простреленная шапка Сильвио – образец лаконичной психологической детали – памятный знак, поддерживающий в нем – прагматике и фаталисте одновременно – желание быть отмищенным за свое унижение: «Сильвио встал и вынул из картоня *красную шапку с золотой кистью, с галуном* (то, что французы называют *bonnet de police*); он ее надел; она была прострелена на вершок ото лба» [3. Т. 6. С. 91].

<...> Посмотрим, так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за черешнями!

При сих словах Сильвио встал, *бросил об пол свою фуражку* и стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке» [3. Т. 6. С. 94].

В повести «*Метель*» описания костюмных аксессуаров настолько лаконичны, что при беглом чтении они органично сливаются с силуэтами героев, оставляя в сознании читателей лишь их уютный, вечноклассический образ: «Маша укуталась *шалью*, надела *теплый капот <...>*» [3. Т. 6. С. 105]; «Гаврила Гаврилович в *колпаке и байковой куртке*, Прасковья Петровна в *шлафорке на вате*» [3. Т. 6. С. 109].

В повести «*Гробовщик*» Пушкин, наряду с другими «гробовыми» аксессуарами Адриана Прохорова, опи-

сывает и костюмные принадлежности его постоянных клиентов: «<...> в кухне и гостиной поместились изделия хозяина: гробы всех цветов и всякого размера, также шкапы с траурными шляпами, мантиями и факелами» [3. Т. 6. С. 119].

Весьма примечателен в аспекте житейной философии диалог двух мастеров своего дела – сапожника Готлиба Шульца и гробовщика Адриана Прохорова: «Каково торгует ваша милость?» – спросил Адриан. – «Э-хе-хе, – отвечал Шульц, – и так и сяк. Пожаловаться не могу. Хоть, конечно, мой товар не то, что ваш: *живой без сапог обойдется, а мертвый без гроба не живет*». – «Сушая правда, – заметил Адриан, – однако ж, если живому не на что купить сапог, то, не прогневайся, ходит он и босой; а нищий мертвец и даром берет себе гроб» [3. Т. 6. С. 122].

Интересно, что изобразительная скупость пушкинского слога местами почти демонстративна. Так, Пушкин не живописует предметы быта, а лишь сопровождает их соответствующими костюмной ситуации родовыми признаками: «*русский*» или «*европейский*», «*желтые*» и «*красные*»: «Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохорова, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого европейскими романистами. Полагаю, однако ж, не излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмаки, что бывало у них только в торжественные случаи» [3. Т. 6. С. 122].

Однако по описанию бранных останков костюма на скелете Петра Петровича Курилкина, преставившегося в 1799 г., вполне можно смоделировать портрет его обладателя – отставного сержанта гвардии Преображенского полка: «Ключки *светло-зеленого и красного сукна и ветхой холстины* кой-где висели на нем, как на шесте, а кости ног бились в *больших ботфортах*, как пестики на ступах» [3. Т. 6. С. 127].

«*Барышня-крестьянка*». В названии этой озорной повести скрыт недвусмысленный намек на сюжет с переодеванием. И действительно, ключевая интрига повести обнаруживает себя в костюмном тексте-маске. Причем по воле автора героиня меняет свой костюмный облик дважды, и каждый из них являет собой полную противоположность ее исходному образу.

М. Елиферова, исследуя в своей статье «Не шей ты мне, магушка, красный сарафан...» театральную пародийную семантику женских костюмов Лизы и мисс Жаксон, ориентируется на те реалии общественной и литературной жизни России 1830-х гг., которые обуславливали адекватное восприятие повести современниками [6]. Так, анализируя литературные и живописные источники различных жанров (историческая и бытовая живопись, портрет, гравюра, лубочная картинка), исследовательница связывает водевильный контекст «пьесы с переодеваниями» с авторской иронией, направленной в адрес официального курса николаевской России на искусственно насаждаемый образец придворного женского костюма «а ля рюс». Автор статьи обращает внимание на неоднозначное восприятие сарафана современниками Пушкина, который в дворянской среде ассоциировался с народным костюмом допетровской эпохи. Эту ошибку, по мнению Елиферовой, популяризовал и Н.М. Карамзин, одев заглавную героиню своей повести «Наталья, бояр-

ская дочь» в сарафан. По воле Пушкина именно эту повесть читают Алексей и одетая в сарафан Акулина-Лиза [6. С. 226].

Обнаруженный в результате перекрестных сопоставлений литературных фактов «итальянский след» в биографии костюмных текстов повести, связанный с полемикой вокруг Шекспира, привел автора статьи к следующим умозаключениям: «Если допустить – в качестве игровой метафоры – интерпретацию “Барышня-крестьянки” как литературной истории “Ромео и Джульетты” в России, то мы можем прочесть код смены костюмов таким образом.

Набеленная и перетянутая Лиза, пародирующая офрануженную англичанку мисс Жаксон, – это офрануженная Джульетта, трагедия Шекспира в жеманных переделках Ж.-Ф. Дюсиса и Л.-С. Мерсье (в России – вторичная переделка В. Померанцева, 1790) <...>.

Смуглая Лиза в сарафане – это настоящая Джульетта шекспировского оригинала, прочитанного Пушкиным незадолго до того <...>.

И, наконец, Лиза в белом платье, но без грима, сохранившая свое естественное лицо, – это ожидаемый Пушкиным прекрасный перевод Шекспира, который мог бы примирить классицистов и романтиков и заставить русского читателя оценить шекспировскую драматургию» [6. С. 229–230].

Так в результате переключки повседневных реалий внелитературной и литературной жизни классический костюмный текст обрел под пером исследователя новые контексты прочтения.

В повести «*Пиковая дама*» костюмная тема является не одеждой. Так, мизансцена, в которой Анна Федотовна объявляет своему мужу о карточном проигрыше – «*что-то очень много*» – весьма характерна для своенравной старой графини. О громадном проигрыше и требовании его заплатить она сообщает мужу как о деле вполне обыденном, «*отлепливая мушки с лица и отвязывая фижмы*» [3. Т. 6. С. 320].

Мушки и фижмы – модные атрибуты женского костюма 70-х гг. XVIII в. – в 30-е гг. XIX в. воспринимаются как анахронизм, позволительный лишь для светской дамы преклонных лет. Те же мушки и фижмы старой графини – верный знак принадлежности ее души и тела веку минувшему.

«*Соболя шуба*» графини в соседстве с «*холодным плащом*» (т.е. без меховой подкладки) её воспитанницы – еще одно зримое свидетельство жалкого положения бедной Лизы, которое она занимала в доме своей благодетельницы [3. Т. 6. С. 337]. А *прогулочный капот и шляпка* – очевидно, то небольшое, что она могла себе позволить, чтобы быть одетой «*как и все, то есть как очень немногие*». Да и «*кого прельщать?*» [3. Т. 6. С. 327–329].

В другом эпизоде Германн, волей судьбы оказавшись перед домом старинной архитектуры, наблюдает, как «*Из карет поминутно вытягивалась то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара*» [3. Т. 6. С. 332]. За этим именным костюмным списком – целая портретная галерея социальных типов и сопутствующих им атрибутов имущественного положения.

Исторический костюмный фон так или иначе присутствует во всех произведениях Пушкина. Особый интерес представляют костюмные тексты, имеющие реальную историческую основу.

«*Аран Петра Великого*». Несмотря на то что исторический в своей основе роман, казалось бы, требует исторических же подробностей, Пушкин в описании костюмных силуэтов представителей двух держав – Петра Великого и пленного шведа – предельно лаконичен и деловит.

«В углу человек высокого роста, в зеленом кафтане, с глиняною трубкою во рту, облокотясь на стол, читал гамбургские газеты» [3. Т. 6. С. 20].

«На стене висел старый синий мундир и его ровесница, треугольная шляпа <...> Пленный танцмейстер <...> в колпаке и в китайчатом шлафроке, услаждал скуку зимнего вечера» [3. Т. 6. С. 55].

Синий цвет – преобладающий тон мундиров армии Карла XII – неудачливого соперника Петра. Китайский шлафрок Густава Адамыча на фоне его «вышедшего в отставку» военного мундира прочитывается как знак бездомности и одиночества несчастного пленника судьбы.

Однако гардероб новейшего щеголя петровской поры Пушкин описывает во всех подробностях: «Корсаков засуетился, стал звонить изо всей мочи; люди сбегались; он стал поспешно одеваться. Француз камердинер подал ему башмаки с красными каблуками, голубые бархатные штаны, розовый кафтан, шитый блестками; в передней наскоро пудрили парик, его принесли, Корсаков всунул в него стриженую головку, потребовал шагу и перчатки, раз десять перевернулся перед зеркалом и объявил Ибрагиму, что он готов. Гайдуки подали им медвежьи шубы, и они поехали в Зимний дворец» [3. Т. 6. С. 28].

О душевных и телесных муках приверженцев староманерного платья читатель получает представление из живописного диалога в IV главе романа, представляющий собой классический образец костюмного текста: «Где ты была, дура? – спросил хозяин.

– Наряджалась, кум, для дорогих гостей, для божия праздника, по царскому наказу, по боярскому приказу, на смех всему миру, по немецкому маниру. <...> – Подлинно, нынешние наряды на смех всему миру. Коли уж и вы, батюшки, обрили себе бороду и надели кургузый кафтан, так про женское тряпье толковать, конечно, нечего: а, право, жаль сарафана, девичьей ленты и повойника. Ведь посмотреть на нынешних красавиц, и смех и жалость: волоски-то взбиты, что войлок, насажены, засыпаны французской мукою, животик перетянут так, что еле не перервется, исподницы напялены на обручи: в колымагу садятся бочком; в двери входят – нагибаются. Ни стать, ни сесть, ни дух перевести. Сущие мученицы, мои голубушки.

<...>. – По мне жена как хочешь одевайся: хоть кутафьей, хоть болдыханом; только б не каждый месяц заказывала себе новые платья, а прежние бросала новёшенькие. Бывало, внучке в приданое доставался бабушкин сарафан, а нынешние робронды – поглядишь – сегодня на барыне, а завтра на холопке.

<...>. – А кто виноват, <...> Молоденькие бабы дурчатся, а мы им потакаем.

– А что нам делать, коли не наша воля? <...> – Иной бы рад был запереть жену в тереме, а ее с барабанным боем требуют на ассамблею; муж за плетку, а жена за наряды. Ох. Уж эти ассамблеи! Наказал нас ими господь за прегрешения наши» [3. Т. 6. С. 35–37].

«*Капитанская дочка*». Показательно, что уже в эпиграфе к повести – «*Береги честь смолоду*» – костюмный текст присутствует виртуально. Полный вариант русской поговорки: «*Береги платье снову, а честь смолоду*».

В этой повести, как и в прежних своих сочинениях, Пушкин остается верен поэтике костюмной детали.

«Приехав в Оренбург, я прямо явился к генералу. Я увидел мужчину росту высокого, но уже сгорбленного старостию. Длинные волосы его были совсем белы. Старый полинялый мундир напоминал воина времен Анны Иоанновны, а в его речи сильно отзывался немецкий выговор» [3. Т. 6. С. 413].

«<...> Никто не встретил меня. Я пошел в сени и отворил дверь в переднюю. Старый инвалид, сидя на столе, нашивал синюю заплату на локоть зеленого мундира. <...> Я вошел в чистенькую комнатку, убранную по-старинному. <...> У окна сидела старушка в телогрейке и с платком на голове. Она разматывала нитки, которые держал, распялив на руках, кривой старичок в офицерском мундире» [3. Т. 6. С. 417].

«<...> Подходя к комендантскому дому, мы увидели на площадке человек двадцать стареньких инвалидов с длинными косами и в треугольных шляпах. Они выстроены были во фронт. Впереди стоял комендант, старик худой и высокого роста, в колпаке и в китайчатом халате» [3. Т. 6. С. 420].

«<...> Прощай, прощай, матушка – сказал комендант, обняв свою старуху. <...> Ступайте. Ступайте домой; да коли успеешь, надень на Машу сарафан» [3. Т. 6. С. 463].

«<...> Пугачев сидел в креслах на крыльце комендантского дома. На нем был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая соболя шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза» [3. Т. 6. С. 464].

«<...> Тогда, к неопisanному моему изумлению, увидел я среди мятежных старшин Швабрину; обстриженного в кружок и в казацком кафтане. Он подошел к Пугачеву и сказал ему на ухо несколько слов. “Вешать его!” – сказал Пугачев, не взглянув уже на меня» [3. Т. 6. С. 465].

«<...> Жители начали присягать <...> Гарнизонные солдаты стояли тут же. Ротный портной, вооруженный тупыми своими ножницами, резал у них косы» [3. Т. 6. С. 466].

«<...> Наконец Пугачев вышел из сеней. Народ снял шапки» [3. Т. 6. С. 478].

«<...> Г-н коллежский советник! скажите нам ваше мнение!» Старичок в глазетовом кафтане поспешно допил третью свою чашку, значительно разбавленную ромом, и отвечал генералу: «Я думаю, ваше превосходительство, что не должно действовать ни наступательно, ни оборонительно» [3. Т. 6. С. 488].

Но наряду с житийными вкраплениями одежных деталей повесть включает и такие костюмные тексты, знаковая семантика которых далеко выходит за преде-

лы собственно повседневно-бытового пространства, акцентируя внимание на глубинные контексты, связанные с историческими и идеологическими корнями повести, авторским пристрастием к идее судьбы, случая. Причем семантическая сила этих деталей столь глубока, что, будучи расположенными в хронологии событий, описываемых в повести, они в совокупности своей образуют классический костюмный текст в свернутом виде, отражающий квинтэссенцию «романной» идеи. К таким классическим костюмным текстам относятся: *заячий тулуп* Петруши Гринева, *телогрейка / душегрейка* Василисы Егоровны и *ночной чепец и душегрейка* неизвестной дамы, повстречавшейся Маше Мироновой в Царскосельском парке.

Заячий тулуп. В семантическом поле этого костюмного текста, выполняющего, по сути дела, сюжетообразующую функцию, скрыта литературная интрига и игровое начало всего произведения. Заячий тулуп, которым простодушный Петруша отблагодарил за дорожную услугу «*вожатого*», станет присказкой и знаменем событий частной жизни героев, неожиданно втянутых в события Большой истории. Подарок с барского плеча не будет забыт Пугачевым, и заячий тулуп спасет Гринева от неминуемой смерти после удачного взятия бунтовщиками Белогорской крепости. Чудесное спасение Петруши, в равной мере прочитываемое как Провидение Божье и анекдот, сопровождается ответным подарком – овчинным тулупом с плеча самозванца.

«Солируя», заячий тулуп проходит красной нитью через все ключевые позиции повествования.

«*Надели на меня заячий тулуп, а сверху лисью шубу.* Я сел в кибитку с Савельичем и отправился в дорогу, обливаясь слезами» [3. Т. 6. С. 398].

«<...> Хорошо, – сказал я хладнокровно, – если не хочешь дать полтину, то вынь ему что-нибудь из моего платья. Он одет слишком легко. *Дай ему мой заячий тулуп* <...>»

<...> – Господи владыко! – простонал мой Савельич. <...> – *Заячий тулуп почти новешенький! и добро бы кому, а то пьянице оголелому!*

Однако заячий тулуп явился. Мужичок тут же стал его примеривать. В самом деле *тулуп, из которого успел и я вырасти, был немножко для него узок.* Однако он кое-как умудрился и надел его, распоров по швам. <...> Бродяга был чрезвычайно доволен моим подарком <...>: «Спасибо, ваше благородие! Награди вас господь за вашу добродетель. *Век не забуду ваших милостей*» [3. Т. 6. С. 412–413].

«<...> Я пришел домой. Савельич встретил меня у порога. “<...> Ну, батюшка Петр Андреевич! веришь ли? всё у нас разграбили, мошенники: *платье, белье, вещи, посуду* – ничего не оставили. <...> А узнал ли ты, сударь, атамана?”

– Нет, не узнал; а кто ж он такой?

– Как, батюшка? Ты и позабыл того *пьяницу, который выманил у тебя тулуп на постоялом дворе? Заячий тулупчик совсем новешенький; а он, бестия, его так и распорол, напяливая на себя!*

Я изумился. В самом деле, сходство Пугачева с моим вожатым было разительно. <...> Я не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств: *детский тулуп, подаренный бродяге, избавлял меня от петли, и*

пьяница, шатавшийся по постоялым дворам, осаждал крепости и потрясал государством!» [3. Т. 6. С. 471].

«<...> В это время из толпы народа, вижу, выступил мой Савельич, подходит к Пугачеву и подает ему лист бумаги. <...>»

Молодой малый *в капральском мундире* проворно подбежал к Пугачеву. “Читай вслух”, – сказал самозванец, отдавая ему бумагу. <...>:

“*Два халата, миткалевый и шелковый полосатый, на шесть рублей.*

<...> *Мундир из тонкого зеленого сукна на семь рублей.*

Штаны белые суконные на пять рублей.

Двенадцать рубах полотняных голландских с манжетами на десять рублей <...>.

Шуба лисья, крытая алым ратином, 40 рублей.

Еще заячий тулупчик, пожалованный твоей милости на постоялом дворе, 15 рублей”.

– Это что еще! – вскричал Пугачев, сверкнув огненными глазами.

<...> *Заячий тулуп! Я-те дам заячий тулуп!* Да знаешь ли ты, что я с тебя живого кожу велю содрать на тулупы?

– Как изволишь, – отвечал Савельич, – а я человек подневольный и за барское добро должен отвечать» [3. Т. 6. С. 479–481].

«<...> Я шел, занятый своими размышлениями, как вдруг услышал за собою конский топот <...>: “Ваше благородие! *Отец наш вам жалует лошадь и шубу с своего плеча (к седлу привязан был овчинный тулуп)* <...>”» [3. Т. 6. С. 483].

Рассуждая о судьбоносной роли заячьего тулупа в жизни сержанта гвардии Петра Гринева, А. Терц не без иронии замечает: «Анекдот мельчит существенность и не терпит абстрактных понятий. Он описывает <...> не “Историю Пугачевского бунта”, а “Капитанскую дочку”, где всё вертится на случае, на заячьем тулупчике. <...> и преподносит мелочь как знак посвящения в раритеты. В том-то и весь фокус, что жизнь и невесту Гриневу спасает не сила, не доблесть, не хитрость, не кошелек, а заячий тулупчик. Тот незабвенный тулупчик должен быть заячьим: только заячий тулупчик спасает. *C'est la vie*» [7. С. 26–27].

Костюмный текст *телогрейка / душегрейка* семантически связан с трагической гибелью жены капитана Миронова. Пушкин, знакомя читателей с хозяйкой Белогорской крепости Василисой Егоровной, надевает на нее «телогрейку»: «*У окна сидела старушка в телогрейке...*» [3. Т. 6. С. 417].

Согласно словарю Д.Н. Ушакова *телогрейка, или телогрея*, – «женская теплая кофта, обычно без рукавов, то же, что душегрейка» [8. Т. 4. С. 673].

Вторично телогрейка Василисы Егоровны, но уже как душегрейка, появляется в сцене ее казни: «Несколько разбойников вытащили на крыльцо Василису Егоровну, растрепанную и раздетую донага. Один из них успел уже нарядиться в ее *душегрейку*» [3. Т. 6. С. 467]. По Р.М. Кирсановой *душегрея, душегрей* – «верхняя, различного кроя, обычно утепленная, короткая женская одежда. Название собственно русское и связано с функцией одежды» [9. С. 94–95].

Таким образом, из словарных описаний следует, что *телогрейка* и *душегрейка* – близкие по форме и назначе-

нию виды одежды. Во всяком случае, нет сомнения, что в повести речь идет об одной и той же детали костюма. И если в древности в женское платье одевали преступника, то мотив подобного переодевания в сцене казни Василисы Егоровны может символизировать потенциальную принадлежность ее убийцы «к миру смерти, к преисподней» [10. С. 329]. Так, актуальная для христианской антропологии культурная оппозиция *тело* – *душа* оказывается в повести Пушкина напрямую связанной с оппозицией *костюм* – *нагота*, где нагота оборачивается символом души.

Ночной чепец и душегрейка. Одним из ярких образцов бытования мотива повседневности в литературе и искусстве XVIII в. являются царскосельские тексты повседневной жизни властительницы трона Екатерины Великой. «Мода на селянку, введение пасторальных мотивов в пространство парадной резиденции, при всей их кажущейся чужеродности, отвечало новым вкусам эпохи» [11. С. 134–135]. Именно такой – в полном согласии с идеалами сентиментального века, т.е. в домашней одежде, с прогулочной тросточкой в руке и любимой собачкой в виду величественных статуй царскосельского «огорода» – запечатлел Екатерину Великую художник В. Боровиковский. Известны два портрета кисти художника «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке». На одном из них императрица изображена на фоне Чесменской колонны (Москва, Государственная Третьяковская галерея, 1794 г.), на другом – на фоне Румянцевского обелиска (Санкт-Петербург, Русский музей, 1800 – начало 1810-х гг.).

«Литературные одежды» Екатерины II – логическое продолжение ее живописного образа, безусловно, известного автору «Истории пугачевского бунта» по популярной в его время гравюре Н.И. Уткина, созданной в 1827 г. по живописному оригиналу В. Боровиковского. И потому не случайно Пушкин увековечивает играющую в простоту и доступность всероссийскую самодержицу в образе неизвестной дамы «в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке», выгуливающей в интерьерах Екатерининского парка близ памятника «в честь недавних побед графа Петра Александровича Румянцева» свою «белую собачку английской породы» [3. Т. 6. С. 536].

Примечательно, что собачка как в живописном, так и литературном портрете Екатерины играет роль не только модного костюмного аксессуара женского туалета, но и знаковой фигуры любовного быта эпохи. «Во второй половине XVIII века комнатные собачки были верными <...> стражами интимных покоев хозяйки дома» [12. С. 213]. Но их чуткий нос и последующий бурный восторг от вдыхания знакомых ароматов были способны невзначай выдать альковную тайну. Не случайно портрет Екатерины не был куплен у Боровиковского. Государыня «сочла дерзновенной попытку автора проникнуть в ее внутренний мир» [12. С. 215].

В повести Пушкина «неизвестная», в одночасье обернувшись императрицей, милостиво возвращает жениха несчастной сиротке, отец которой погиб, защищая царя и Отечество. Так, сотворчеством двух великих художников посредством символических контекстов искусства живописи и слова, сопряженного с

языком культуры своего времени, был создан царственно-великодушный образ государыни-матушки Екатерины Алексеевны, а иже с ним увековечен и покорный всем временам естественный союз человека публичного и человека частного. «Кто не любил, тот знать не может». Любвеобильная императрица знала...

К сказанному следует добавить, что Пушкин, будучи непревзойденным мастером литературной игры, в костюмных текстах «Капитанской дочки», по сути дела, запечатлел идеальную модель истории частного в Большой истории Отечества.

В повести «Египетские ночи» тексты костюмного жанра выступают в альянсе с гедонистическими текстами культуры, что усиливает их совокупный семантический потенциал.

Так, поэт Чарский, который хотя и «наблюдал» в «своей одежде самую последнюю моду» и не был чужд вседневным удовольствиям, т.е. «торчал на всех балах» и «объедался <...> на всяком званом вечере», тем не менее, «только тогда и знал истинное счастье», «когда находила на него такая дрянь», как вдохновение [3. Т. 6. С. 372–373].

«Чарский погружен был душою в сладостное забвение... и свет, и мнения света <...> для него не существовали. Он писал стихи» [3. Т. 6. С. 373–374]. И писал он их «в золотистом китайском халате». Контраст в образе жизни, мыслей и чувств аристократа Чарского и его нечаянного гостя – заезжего гастролера-импровизатора – Пушкин передает через конфронтацию их костюмного обрамления:

«<...> Незнакомец вошел. <...> На нем был черный фрак, побелевший уже по швам; панталоны летние (хотя на дворе стояла уже глубокая осень); под истертым черным галстуком на желтоватой манишке блестел фальшивый алмаз; шершавая шляпа, казалась, видала и ведро и ненастье» [3. Т. 6. С. 374].

«<...> Бедный итальянец смутился. <...> Он понял, что между надменным *dandy*, стоящим перед ним в хохлатой парчовой скуфейке, в золотистом китайском халате, опоясанном турецкой шалью, и им, бедным кочующим артистом, в истертом галстуке и поношенном фраке, ничего не было общего» [3. Т. 6. С. 376].

В лирике Пушкина встречаются самые разные вариации «халатного» текста. Так, в послании «К Галичу» (1815) расставание с «халатным образом» жизни – «Татарский сбросу свой халат» – символизирует прощание с молодостью и вступление во взрослую мужскую жизнь. В послании «К А.Ф. Орлову» (1819) «бухарская шапка и халат» приходят на смену мечтам о военной славе. В послании «К В.Л. Давыдову» (1821) появляется «демократический халат» – символ волености и свободы мысли.

Самые знаменитые поэтические халаты Пушкина – бессменный халат Дмитрий Ларина – «А сам в халате ел и пил» – и предполагаемый «стеганый халат» Владимира Ленского, в котором тот, не будь он убитым на дуэли, мог бы быть и «счастлив и рогат». Оба халата составляют единый семантический ряд с застольным текстом: «Пил, ел, скучал, толстел, хирел». Так, Пушкин, вмести в один застольно-костюмный «штрихкод» две судьбы, создал поэтическую модель частной жизни помещного дворянства России.

Примечательно, что из всей коллекции костюмных текстов в произведениях Пушкина халат как вещный «приют спокойствия, трудов и вдохновения», безусловно, является текстом биографическим. Свой судьбоносный статус обрел в жизнетворчестве первого по-

эта России и антипод халата – «камер-юнкерский мундир» – символ тяжких моральных оков, от плена которых поэта освободила только смерть. Однако анализ костюмных текстов в жизни Пушкина – эта тема отдельной статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Манкевич И.А. Поэтика костюма: «повседневная жизнь» вещи и образа в культурологическом измерении // Петербургский текст повседневной культуры. Пушкинские чтения – 2003. СПб., 2003. С. 54–61.
2. Кантор К. Старина против моды в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» // К. Кантор. Тысячеглазый Аргус. М., 1990.
3. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1957.
4. Чудаков А.П. К проблеме тотального комментария «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник. М., 2005.
5. Бочаров С.С. Синяя птица Александра Чудакова Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/chu18.html>
6. Елиферова М. «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан». Комическая семантика женского костюма в «Барышне-крестьянке» // Вопросы литературы. 2005. № 4. С. 213–231.
7. Синявский А. (Абрам Терц) Прогулки с Пушкиным // Синявский А. Путешествие на Черную речку. М., 2002. С. 7–98.
8. Толковый словарь русского языка / Под ред. Д.Н. Ушакова. М., 1940. Т. IV.
9. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18-го – первой половины 20-го века: Опыт энциклопедии. М., 1995.
10. Тагильцева Л., Тимофеева Е. К вопросу о символике тела в «Капитанской дочке» // Пушкинский сборник. М., 2005. С. 328–331.
11. Федорчук И. Дискурс публичного и частного в Царскосельском пространстве и тексте («екатерининское время») // Феномен повседневности: гуманитарные исследования. Философия. Культурология. История. Филология. Искусствоведение. СПб., 2005. С. 134–137.
12. Эжитут С.А. Битва за храм Мнемозины: Очерки интеллектуальной истории. СПб., 2003.

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 23 марта 2008 г.