

## КОСТЮМ КАК ПРЕДМЕТ РЕФЛЕКСИИ Н.В. ГОГОЛЯ В ПИСЬМАХ 1836–1839 гг.

Анализируется значение костюма как детали портретной характеристики человека в письмах Н.В. Гоголя 1836–1839 гг. Костюмные зарисовки в письмах этого периода имеют не только самостоятельную художественную ценность, но и используются писателем для создания пластического облика персонажей повестей «Рим» и «Шинель».

В первой длительной поездке за границу (июнь 1836 г. – сентябрь 1839 г.) Гоголь свежим и острым взглядом путешественника, знакомящегося с новыми для него местами, подмечает все характерное и необычное и спешит поделиться впечатлениями с близкими людьми. Собеседниками, которым адресованы его остроумные заметки или пространные художественные зарисовки, являются, прежде всего, его мать и сестры, любимая ученица М.П. Балабина, друзья детства и юности А.С. Данилевский и Н.Я. Прокопович, иногда собравшись по перу, например В.А. Жуковский.

Среди всего прочего в письмах Гоголя обращают на себя внимание иностранные типажи, важной частью характеристики которых становится их костюм. Они появляются на страницах писем всегда «одетыми», одежда как бы «прирастает» к ним, ярко и зримо выражая их сущность или ту главную особенность, которую отметил для себя и на которую хотел указать своим адресатам Гоголь.

Интерес к костюму объясняется интересом Гоголя к человеку, бывшему всегда главным предметом его наблюдений, о чем он неоднократно будет говорить позже в письмах к друзьям и о чем заявит в «Авторской исповеди». Письмо-шутка к М.П. Балабиной (30 сентября 1836 г., Веве) показывает, что основополагающий творческий принцип писателя сложился гораздо раньше сороковых годов.

Однообразие швейцарского ландшафта, не дающего пищи для размышлений, Гоголь противопоставляет фрак кондуктора дилижанса. «Горы чрезвычайно хороши, и почти ни одной не было такой, которая бы шла вниз, но все вверх. Это меня так изумило, что я уже и перестал смотреть на другие виды; но более всего поразил меня гороховый фрак сидевшего со мною кондуктора. Я так углубился в размышления, отчего одна половина его была темнее, а другая светлее, что и не заметил, как доехал до Веве» [1. С. 304].

В центре внимания Гоголя – человек и все, что с ним тесно связано, и в этом мелочей для него быть не могло. Гоголь действительно считает, что разница в интенсивности цвета фрака достойна углубленного размышления, т.к. является характерной деталью внешнего облика человека, а следовательно, возникла не случайно, а в прочной взаимосвязи с личностью обладателя фрака. Гороховый фрак несомненно о чем-то говорит, важно уметь это прочесть. «Клянусь, человек стоит того, чтоб его рассматривать с большим любопытством, нежели фабрику или развалину», – убежденно заявит Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» [2. С. 133].

Несообразие и противоречивость в костюме персонажей как черты, их характеризующие, неоднократно использовал уже автор «Миргорода». Разве не напоминает швейцарского кондуктора Антон Прокофьевич

Пупопуз из повести о двух Иванах, носивший коричневый сюртук с голубыми рукавами?

Прежде всего в увиденном за границей Гоголь отмечает непривычное, вызывающее удивление, странное и смешное. Слова с подобным значением («поразил», «удивило», «странные» и т.п.) присутствуют в текстах, содержащих описания костюмов, которые подаются им как «заграничные диковинки» [3. С. 171]. «Вы бы, верно, смеялись» и «Вы бы умерли со смеху» – такую реакцию сестер предвидит писатель, повествуя о поведении и нарядах немцев в письме от 17 июля 1836 г.

Одной чертой – деталью костюма – Гоголь может обрисовать забавный заграничный типаж, как старенького немецкого профессора в письме М.П. Балабиной от 5 сентября 1839 г., которой он сообщает: «Я человек тщедушный, худенький и после разных минеральных вод сделался очень похожим на мумию и на старого немецкого профессора с спущенным чулком на ножке, высохшей, как зубочистка» [3. С. 244]. Спущенный чулок на тощей ножке помогает создать два портрета: немецкого профессора и самого портретиста. Так, посредством чужого облика, чужого костюма приемом скрытого сравнения Гоголь обращает взор на самого себя, и художочный профессор в спущенных чулках служит ему зеркалом.

Красота и живописность национального костюма, особенно женского, всегда вызывала восхищение Гоголя. В письме матери от 23 августа 1836 г. он восторгается костюмами швейцарских поселенцев. В письме Н.Я. Прокоповичу от 3 июня 1837 г. яркая, эффектная южная природа изображается им как «италианская пейзажная, смуглая, сверкающая, с черными, большими-большими глазами, в платье алого, нестерпимого для глаз цвета, в белом, как снег, покрывале» [3. С. 100]. Благодаря цветовой гиперинтенсивности, а также простоте и обобщенности лишённого дробящих элементов костюма возникает образ монументальный и одновременно полный внутренней мощной жизни.

Процесс словесного оформления своих наблюдений в письмах оказался весьма полезным для Гоголя. Найденные образы и детали откладывались в творческую копилку, чтобы затем возникнуть на страницах произведений. Так, «италианская пейзажная», как квинтэссенция национальной красоты, чертами своего облика и костюма отразилась как в главных женских образах повести «Рим», так и в эпизодических.

Чтобы придать законченность портрету итальянки в повести «Рим», начатой им в 1839 г. под названием «Аннунциата», Гоголь из всех вариантов национального женского костюма выбирает тот, который запечатлевает в письме другу. Белое покрывало, как и красное платье, как бы заключают в эффектные рамы совершенный образец красоты, воплощенный в римлянке. «Пурпурное сукно <...> альбанского наряда» Аннун-

циаты и «кружевные покрывала женщин, чуть волнующие широко (сирокко. – Л.Д.)» [4. С. 275, 280], входят также в число предметов, составляющих красоту самого «вечного» города, которым, по воспоминаниям П.В. Анненкова, «без усталости любовался» Гоголь в 1837–1839 гг. [5. С. 276].

Чрезвычайно занимают Гоголя своеобразие и живописность облачений католического священства и монашества различных орденов, наполняющих Рим. Характерные детали этих костюмов упоминаются им неоднократно. Особенно пленили Гоголя «чулочки» католического духовенства, которые он расписывает М.П. Балабиной (апрель, 1838 г.): черные – у простых аббатов и красные – у кардиналов. Он даже выполнил шутовское обещание, данное девушке, поклониться первому аббату, который ему попадет, «не разбирая, каков бы он ни был, лишь бы только был в чулочках, очень хорошо натянутых на ноги» [1. С. 309].

Этим чулкам, как и самим аббатам, от них неотделимым, Гоголь также находит место на улицах своего «Рима». Самый колоритный аббат в образной системе повести – наставник молодого князя. Указанная деталь одежды придает законченность его облику, достойно вписываясь в перечень черт любителя Данте и артистов: «читавший <...>, обращавший <...>, знавший <...>, любивший <...>» и, наконец, «обтягивавший весьма ловко полные икры свои в шелковые черные чулки, прежде запихнувши под них шерстяные» [4. С. 276]. Гоголь дополняет образ чулок новыми деталями на ногах княжеского ментора.

Если аббат-наставник князя вместе с манерой ношения чулок охарактеризован в ироническом ключе, то совсем иначе – строго и загадочно, как «призрак восемнадцатого века», является на старинных улочках Рима «черный аббат с треугольной шляпой, черными чулками и башмаками» [4. С. 283]. Призрачность придает ему черный цвет и анахронический стиль наряда. Черный аббат призван, в числе других персонажей, создать образ «важности» Рима, чему как нельзя лучше соответствует его костюм.

В письме к сестрам от 15 октября 1838 г. Гоголь дает комическое изображение одеяний католических священнослужителей: «Видели вы, как одевается католическое духовенство? Священники и аббаты в треугольных шляпах, во фраках, в черных чулках и башмаках. <...> Одни доминиканцы совершенно одеваются, как женщины, особливо старушки: в темных и черных капотах, из-под которых видно исподнее белое платье, тоже женское. Иные носят совершенно ваши пелеринки» [3. С. 177].

Насмешку Гоголя можно объяснить, сравнив приведенный фрагмент с характеристикой облачения православного духовенства, данного в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Православные священники, считает Гоголь, «...даже самой одеждой своей, не подвластной никаким изменениям и прихотям наших глупых мод <...> отделились от нас. Одежда их прекрасна и величественна. Это не бессмысленное, оставшееся от осемнадцатого века рококо и не лоскутная, ничего не объясняющая одежда римско-католических священников. Она имеет смысл: она по образу и подобию той одежды, которую носил Сам Спаситель» [2. С. 65].

Ирония Гоголя обнаруживает в одеянии римского священства разрушение высокого «смысла» одежды служителей Божиих, назначенной содержать в себе «вечное напоминание о Том, Чей образ они должны представлять нам» [2. С. 65]. Этой цели не соответствует наряд аббата – слепок с образца светской мужской моды XVIII столетия. И совсем уж нелепым, следуя мысли Гоголя, выглядит женоподобное одеяние монаха-доминиканца, искажающее мужественную суть облика Спасителя.

Гоголь находит в современном ему женском костюме точные и остроумные аналоги деталям католического монашеского наряда – пелеринки и капот. Мы встречаем здесь первое упоминание писателем капота как точно найденного образа, раскрывающего во внешнем разрушении облика вещи разрушение ее внутреннего смысла, обнаружение внутреннего неблагополучия человеческого существа. В подобный «капот» Гоголь оденет «обмелевшего» Башмачкина (к созданию повести о нем он приступит в грядущем 1839 г.), а также «прореху на человечестве» – Плюшкина, одежда которого утратила, в числе прочего, даже признаки пола (1838 – год интенсивной работы над «Мертвыми душами»).

Если одежда католического священства не соответствует своей сути и назначению, то она становится сродни маскарадной. Черты маскарадности отмечает Гоголь в женоподобных монашеских костюмах.

Неизменно внимание Гоголя привлекает карнавал, в особенности «центральный момент карнавального превращения» – костюмирование [6. С. 6]. Костюмирование становится предметом интереса писателя не просто как «обновление одежды и своего социального образа», но как отражение творческой народной фантазии [7. С. 91].

Самое подробное описание римского карнавала адресовано сестрам (28 апреля 1838 г.): «Вообразите, что в продолжение всей недели все ходят и ездят замаскированные по улицам во всех костюмах и масках. Иной одет адвокатом с носом, величиною через всю улицу, другой турком, третий лягушкой и чем ни попало. Кучера даже на козлах одеты женщинами в чепчиках. Всякий старается одеться во что может, кому не во что, тот просто выпачкает себе рожу, а мальчишки вывернут свои куртки и изодранные плащи» [3. С. 138]. Здесь деталь женского костюма на мужчине – чепчик на кучере – не нарушает гармонии, т.к. соответствует содержанию карнавала – творческой игре.

Вся страница письма, живописующая карнавал, почти соперничает с его изображением в «Риме», так она выразительна и поэтична. Карнавальные костюмы в письме и повести хотя и не повторяют друг друга, но иногда соотносятся теми или иными чертами. Например, характером гиперболизации: в письме шествует адвокат с носом «величиною через всю улицу», а в повести – пицкароло с клистирной трубкой «вышиною в колокольню». Или характером роли: в письме кучера изображают женщин, нацепив чепчики, а в повести мастер Петруччо «разорвал на себе юбку и последний платок жены, нарядясь женщиною» [4. С. 292].

Художественными наблюдениями, сделанными в феврале 1839 г., Гоголь делится с Жуковским.

Глазами живописца смотрит он на группу монахов у стен Колизея, одетых «снизу доверху в белое, как

древние жрецы» [3. С. 164]. «Драпировка чрезвычайно счастлива для нашего брата mezzo-художника, – продолжает Гоголь. – Один взмах кисти – и монах готов. Вчера солнце осветило мне одного из них, тогда как все прочие были объаты тенью. Это было прелесть как эффектно и как легко рисовать» [3. С. 164].

Гоголь-живописец запечатлевает характерных представителей римских улиц и площадей кистью. Гоголь-писатель наполняет «картинными полками» монахов «в длинных белых или черных одеждах» улицы Рима, над повестью о котором работает в это время [4. С. 283]. И подспорьем в этом главном труде ему служат как живописные занятия, так и словесные – письма, фрагменты которых выступают как бы в роли черновиков отдельных страниц его произведений.

Римская весна выставляет на обозрение «такого странного рода существа, которых определить трудно» [3. С. 164]. «Вчера, например, – рассказывает Гоголь, – когда я рисовал, стал против меня мальчишка, у которого были такого рода странные штаны, каких, без сомнения, ни один портной не шил. Я потом уже догадался, что они переделаны из отцовской разодранной куртки, но только дело в том, что они не перешиты, а просто ноги вдеты в рукава и на брюхе подвязано веревкой <...>» [3. С. 164].

Бирбачен – итальянский мальчишка-оборвыш – послужил моделью для создания одного из самых невероятных костюмов Пеппе – персонажа повести «Рим». Именно по образцу «странных штанов» бирбачена Гоголь «сшил» панталоны Пеппе, который «иногда <...> показывался в таком костюме, что уж и разобрать было трудно, тем более что все это было надето вовсе не так

как следует: иной раз просто можно было подумать, что он надел на ноги вместо панталон куртку, собравши и завязавши ее кое-как сзади» [4. С. 290–291].

Мы убеждаемся, что внимание Гоголя к человеку – это прежде всего внимание художника, которому в человеке важно все, «до последней нитки», и особенно самое характерное в нем – костюм [3. С. 138]. Поэтому во время заграничного путешествия 1836–1839 гг. писатель цепко фиксирует в письмах близкие ему своей необычностью, странностью, комичностью, эффективностью предметы одежды, неотделимые от существа выражаемых ими людей. Его портретные зарисовки литературны, что также позволяет видеть в его письмах творческую лабораторию, где Гоголь создает целую «коллекцию» образцов одежды, затем «раздавая» ее персонажам своих произведений. В эти годы писатель работает над «Мертвыми душами», повестями «Рим» и «Шинель». Не довольствуясь собственными наблюдениями, он обращается к матери с просьбой описать костюмы соседей, «в чем был одет, или одета» [3. С. 170]. Впечатления от увиденного за границей найдут отражение в философских размышлениях о смысле одежды на страницах «Выбранных мест из переписки с друзьями».

В переписке Гоголя после 1839 г. подобные портреты практически отсутствуют, упоминания костюма играют там роль скорее публицистическую, чем художественную. Но источник гоголевского интереса к человеку остается прежним – тем, который он называет в письме к графу А.П. Толстому: «Попробуйте только на него <человека> взглянуть, вооружась одной каплей истинно братской любви к нему, и вы от него уже не оторветесь – так он станет для вас занимателен» [2. С. 133].

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Переписка* Н.В. Гоголя: В 2 т. М., 1988. Т. 2.
2. *Гоголь Н.В.* Выбранные места из переписки с друзьями. М., 1990.
3. *Он же.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 11.
4. *Он же.* Сочинения. Л., 1952.
5. *Гоголь* в воспоминаниях современников. М., 1952.
6. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. М., 1988.
7. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 27 февраля 2008 г.