

**ПОЭТИКА КОСТЮМА В ПРОЗЕ А.П. ЧЕХОВА**  
*(«Дом с мезонином»)*

А.П. Чехов как наблюдательный человек и художник, необыкновенно чуткий ко всему «эстетическому», уделяет внимание костюму персонажа. Несколько точно схваченных деталей достаточно для его презентации.

В современной науке выделяют несколько функций костюма: *характерологическая, социальная, креативная, моделирующая*<sup>1</sup>. Костюм персонажей (а в новелле он складывается в парадигму) создает сложное смысловое целое, оформляя в художественной концепции, помимо телесности персонажа, авторскую оценку, как правило, зашифрованную в пластике. Так, Чехов, дифференцируя своих персонажей, наделяя их именами или лишая таковых, тонко обыгрывает детали одежды. Так, полуимена Белокурова и его подруги рифмуются с некоторыми деталями их одяния, обнажая ироническое отношение автора (статус Белокурова, существующего под башмаком дамы, находит выражение в его вышитой рубашке, в которую его нарядила подруга, прибирающая к рукам его имение, и т.д.). О внимании Чехова к костюму говорят антропонимы: отзвуки костюма – в названии имения Волчаниновых – Шелковка (от слова «шелк»). Контраст сестер Волчаниновых – в атрибутах костюма: непокрытая голова Лидии, уходящей в деревню (обнаженная голова одной

---

<sup>1</sup> См. о костюме: Барт, Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512с.; Блейз, А. История в костюмах от фараона до дэнди / А. Блейз. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 176с.; Будур, Н. История костюма / Н. Будур. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 480с.; Вайнштейн, О. Поэтика дендизма: литература и мода [Электронный ресурс] / О. Вайнштейн. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/3/vainst.html>. – Заглавие с экрана; Елиферова, М. «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан». Комическая семантика женского костюма в «Барышне-крестьянке» // Вопросы литературы. 2005. № 4. – С. 213-231; Захаржевская, Р.В. История костюма: От античности до современности. – 3 изд., доп. / Р.В. Захаржевская. – М.: РИПОЛ классик, 2005. – 228с.; Каган, Ю.М. «О латинских словах, обозначающих одежду» [Электронный ресурс] / Ю.М. Каган. – Режим доступа: <http://ancientrome.ru/publik/kagan/kag01.htm>. – Заглавие с экрана; Калашникова, Н.М. Имидж и семиотика народного костюма [Электронный ресурс] / Н.М. Калашникова. – Режим доступа: <http://www.academim.org/art/kalashnikova1.html>. – Загл. с экрана; Каминская, Н.М. История костюма. – Учебное пособие для средн. спец. учеб. заведений швейной пром-сти / Каминская Н.М. – М.: Легкая индустрия, 1977. – 128с.; Манкевич, И.А. Костюмные тексты в произведениях А.С. Пушкина в культурологическом прочтении / И.А. Манкевич // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 310; Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639с. и др.

демонстрирует «деловитость»), и шляпа, которую от ветра придерживает Женя, выходящая в праздник из церкви (в женственной шляпке – поэзия влюбленности и очарования).

Для чеховской нарратологии важны переключки-анalogии, связанные именно с костюмом. Так, Лидия в сознании художника ассоциируется с гордой девушкой-буряткой, «в рубаше и штанах», которая с презрением смотрит на европейца, как и Лидия, не скрывающая своей антипатии к нему. С другой стороны, костюм архетипичен: Чехов акцентирует такие детали её костюма, перчатки и хлыст – это атрибуты костюма амазонки, готовой сражаться за свои убеждения. Грубый хлыст Лидии становится символическим знаком подавления чужой воли<sup>2</sup>.

С костюмом связан и жанрологический аспект. Женя, органично вписываясь в романтический пейзаж сада, рощи, пруда, где она проводили время с художником, связана с пасторальным, идиллическим кодом, который отсылает к жанру буколки в греческой поэзии<sup>3</sup>: её одежда похожа на костюм пастушки: – рубашечка и юбка; ее сопровождают совершенно другие предметы: «*Пришла Женя с корзинкой...*» [Чехов, 1977, IX: 179]. «Корзинка» – атрибут идиллического топоса,

Женя вполне укладывается в амплу романтической героини: не имевшая забот Мисюлю проснувшись, тотчас бралась за чтение. Книга в ее руках персонажа, отсылая к пушкинским женским персонажам. Эпизод, в котором художник описывает мечтательницу, сидящей в саду с романом в руке («...она читала, сидя на террасе в глубоком кресле, так что ножки её едва касались земли, или пряталась с книгой в липовой аллее, или шла за ворота в поле» [Чехов, 1977, IX: 178-179], включая в себя тройную отсылку к Пушкину: помимо «книги», еще «ножки» и «липовая аллея»), вносит шемящую ноту, готовя мотив несостоявшегося счастья. «Чтение в саду было главным и “почти обязательным занятием” (Д.С. Лихачев), начиная со Средних веков, а со времени Ренессанса книги даже клались на скамейки перед приходом гостей» [Шарафадина, 2003: 97]. Книга в руках Жени имеет и дополнительный, более глубокий смысл и выступает как универсальный культурный символ, являющийся «самоочевидной эмблемой мудрости, науки и учения, символ Божественного Откровения. Для мистиков книга выступала метафорой самой жизни, и человек, соприкасающийся с книгой, тем самым глубже познает бытие» [Тресиддер, 1990: 146].

---

<sup>2</sup> См. подробнее: Абиева, Н.М. Костюмная парадигма новеллы А.П. Чехова «Дом с мезонином» // Чеховские чтения в Таганроге: материалы международной студенческой научной конференции. – Таганрог, 2010. – С.49-51.

<sup>3</sup> «Слово «буколка» происходит от древнегреческого – «пастушеский» » Такое произведение имеет особые жанрово-содержательные признаки: влюбленные герои и «сюжет как сумма некоторых мотивов-событий – влюбленность, мотивов – состояний – быт и пейзаж» [Поэтика древнегреческой литературы, 1981: 96]. См. также о жанре: ПАСТОРАЛЬ – ИДИЛЛИЯ – УТОПИЯ: сб. научн. тр. Отв. ред. Т.В. Саськова. – М.: Альфа, 2002.

Для художника, только в саду Волчаниновых обретшего желанный покой и пристанище для своей странствующей души, Женя неразрывно связана с садом-раем<sup>4</sup>. Любовный роман укладывается в рамки библейского мифа: в финале – неизбежное изгнание из рая и связанное с ним чувство одиночества и грусти.

Именно с костюмом связан мифопоэтический пласт новеллы: в тексте реализуется миф о Пигмалионе и Галатее. Художник, всякий раз фиксируя одежду Жени, материализует ее, вылепливая, как Пигмалион Галатею. В свою очередь женское очарование и состояние еще не осознанной влюбленности оборачивается для художника желанием писать. Так, Женя-Мисюсь соотносится с Психей. Она вдыхает в него новую жизнь: только соприкоснувшись с её миром, художник обретает духовную и душевную гармонию. «Усадебный роман» художника и Жени укладывается в рамки мифологического сюжета. Женя, как героиня мифа и новеллы Апулея «Метаморфозы» Психея, также вытесняется из мира, обреченная на разлучение с возлюбленным.

В ключевых сценах снова фигурирует костюм: автор дает художнику пальто. Художник, по его собственному определению, – странный человек, бродяга [Чехов, 1977, IX: 182], и костюм его неслучаен. Пальто – это верхняя одежда, которая «предназначена только для улицы» [Кирсанова, 1995: 193]. «Странный» и «странник» однокоренные слова, кому, как ни страннику, путешественнику необходимо пальто. В тексте реализуется мотив поиска пристанища художником-бродягой. Узнав семью Волчаниновых, влюбившись в Женю, он хоть и не надолго, но сбрасывает с себя пальто бродяги. *«И в первый раз за все лето мне захотелось писать»* [Чехов, 1977, IX: 180]. Художнику, после долгого периода скитаний, поисков, наконец, захотелось творить: он нашел свою музу.

В эпизоде свидания в саду пальто фигурирует как символ: *«Я снял с себя пальто и прикрыл её озябшие плечи; она, боясь показаться в мужском пальто смешной и некрасивой, засмеялась и сбросила его, и в это время я обнял её и стал осыпать поцелуями её лицо, плечи, руки»* [Чехов, 1977, IX: 189]. Пальто здесь в функции романтического плаща.

Последняя встреча – это расставание влюбленных, а для художника это означает возвращение к скитальческой жизни. Подобрал на обратном пути сброшенное на дороге пальто, художник снова надевает костюм странного бродяги, и пальто здесь – костюм-символ.

Архетипичность некоторых упоминаемых деталей увязывает отдельные нарратологические эпизоды в общую художественную

---

<sup>4</sup> Чеховский сад, в который так гармонично вписывается Женя, в свою очередь, можно рассмотреть как «мифологему райского сада» [Клинг, <http://www.c-safe.ru/days/bio/21/chekhov.php>]. В древних традициях сад – это образ идеального мира, гармонии, космического порядка, противопоставленного хаосу. «Сад – этимологический синоним «рая» [Тресиддер, 1990: 329]. Сад – потерянный и вновь обретенный рай.

концепцию. Так, живущий под башмаком женщины, которая старше его на десять лет («... очень полная, пухлая, важная, похожая на откормленную гусыню» [Чехов, 1977, X: 182], пребывающая постоянно в процессе поглощения еды, превратившая вышитую сорочку Белокурова в своеобразный хомут, демонстрируя то «материнскую власть» над ним, то комплекс брошенной любовницы), помещик Белокуров сам тайно мечтает о сестрах. Так, случайно проболтавшись, в исповедальном монологе он говорит о Лиде («О, ради такой девушки можно не только стать земцем, но даже истаскать, как в сказке, железные башмаки» [Чехов, 1977, IX: 183]). «Железные башмаки» формируют подтекстовый слой новеллы, обнажая недостижимость мечты для вялого человека.

Архетип «железных башмаков» восходит к мотивам русской народной сказки<sup>5</sup>. «Железные башмаки» – символ поиска по свету и обретения счастья через страдания. Белокуров и художник увязаны именно этими «железными башмаками»: упрекая помещика в скучной, неколоритной жизни, художник сам оказался неспособным добиться утраченного. Его «бродяжья» сущность – в противоречии с пониманием счастья как некой определенности. «Железные башмаки» как символ поиска по свету и обретения счастья через страдания – остались для него нереализованным сюжетом.

Сказочный сюжет коррелирует с басенным. Строка из басни, которую Лида диктует ученику, – иронически опрокинутая архетипическая ситуация: утрата счастья вследствие тщеславия и самодовольства. Распушивши хвост перед Женей в ночном свидании, художник теряет все с ее исчезновением. Упоминание усадебной липовой аллеи подспудно вводит тему памяти: «...и мало-помалу мне начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся...» [Чехов, 1977, IX: 191].

Женя соотносится с Психей: Психея (от греч. *psyche* – «душа», «дыхание» [Кун, 2004: 83]). Психея – «богиня, олицетворяющая человеческую душу, обычно изображали в виде бабочки или молодой девушки с крыльями [Щеглов, 2006: 126] Она вдыхает в него новую жизнь: только соприкоснувшись с её миром, художник обретает духовную и душевную гармонию. Погружение в романтическую атмосферу дома и сад Волчаниновых пробуждает творческий порыв персонажа.

«Усадебный роман» художника и Жени укладывается в рамки мифологического сюжета. Женя, как героиня мифа и новеллы Апулея «Метаморфозы» Психея<sup>6</sup>, также вытесняется из мира, обреченная на разлучение с возлюбленным. Она уедет по велению старшей сестры: «...

---

<sup>5</sup> В сказке «Финист – ясный сокол» Финист говорит Марьюшке: «Тогда меня найдешь, когда трое башмаков железных износишь, трое посохов железных изломаешь, трое колпаков железных порвешь».

<sup>6</sup> Психея – царская дочь, ставшая женой Амура (Эрота). Нарушив запрет никогда не видеть лица супруга, Психея должна была преодолеть множество испытаний, прежде чем смогла вновь соединиться с возлюбленным. [Кун, 2004: 83].

она требует, чтобы я рассталась с вами, – прочел я. – Я была бы не в силах огорчить её своим неповиновением» [Чехов, 1977, IX: 190].

У Чехова очень важен не только сам костюм, но и его детали и атрибуты. Дуализм материальной и духовной субстанции реализуется через деталь. Упоминание автором жестов руками персонажей неслучайно. Особое значение приобретает парадигма телесного и духовного. «Рука» выступает как метафора земного, материального, а «рукав» – духовного.

Неоднозначную семантику приобретает рукав<sup>7</sup>.

Рукава рубашки Жени широкие, просвечивающие, похожи на крылья, они подчеркивают её хрупкость, нежность. При беседе с художником Женья дотрагивается до его рукава пальцем, – *Женья дотронулась до моего рукава пальцем, – почему вы с ней все спорите?»* [Чехов, 1977, IX: 180]. Здесь рукав – как метонимия: такая незначительная, на первый взгляд, деталь говорит о многом: о скрытом душевном движении, о нарастающем чувстве. В эпизоде на лодке опять указано на рукава: *«... когда она прыгала, чтобы достать вишню, или работала веслами, сквозь широкие рукава просвечивали её тонкие, слабые руки...»* [Чехов, 1977, IX: 179]. Широкие рукава ассоциируются с крыльями птицы. Да и сама Мисюсь похожа на птичку, когда «прыгает за вишней». Эти слабые крылья – предварение мотива упущенного счастья, счастья, которому не суждено осуществиться, звучащего в финале.

Постижение духовного невозможно без телесного. Тело в обыденной жизни противопоставляется душе. Тело – плоть, тлен. Душа имеет шанс на бессмертие. Но тело – оболочка для души. Так образуется антиномия тело-душа.

Ментальное взаимодействие персонажей затрагивает именно эту антиномию. Художник при первых встречах обращает внимание именно на внешность Жени, далее он любит её как художник, называя своей «маленькой королевой». *«Она читала, сидя на террасе в глубоком кресле, так что ножки её едва касались земли...»* [Чехов, 1977, IX: 178-179] – маленькие ножки Жени – художнический артистический взгляд<sup>8</sup>.

Таким образом, семантика и функция костюма содержит в «свернутом» виде «историю чувств», «историю души». Костюм заполняет текстовые «лакуны», формируя как повествование, так и подтекст, ненавязчиво акцентирует нарратологические эпизоды и расставляет знаки, предвещающие развитие сюжета.

#### Библиографический список

1. А.П. Чехов: варианты интерпретаций: сборник научных статей. – Вып. I / под ред. Г.П. Козубовской и В.Ф. Стениной. [Серия «Лицей»]. – Барнаул: БГПУ, 2007. – 160с.

---

<sup>7</sup> Когда помещик Белокуров в гостях у Волчаниновых рукавом опрокидывает соусник, этот неловкий жест дает лучше понять его характер. Вялый, скучный, он ко всему относится безалаберно и безответственно.

<sup>8</sup> «Маленькая ножка» – аллюзия на поэзию А.С. Пушкина.

2. Керлот, Х.Э. Словарь символов / Х.Э. Керлот. – М.: REFL – book; 1994. – 608с.
3. Кирсанова, Р.М. Костюм в русской художественной литературе XVIII-первой половины XX вв./ под ред. Т.Г. Морозовой. – М.: Большая российская энциклопедия, 1995. – 383с.
4. Кун, Н.А. Мифы и легенды Древней Греции / Н.А. Кун. – М.: АСТ; СПб.: Полигон, 2006. – 479 с.
5. Тресиддер, Дж. Словарь символов/ пер. с англ. С. Палько / Дж. Тресиддер. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448с.
6. Фарино, Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639с.
7. Чехов, А.П. Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. Соч.: в 18 т. / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1974 – 1983. Т. IX. – М.: Наука, 1977. – 543 с.
8. Шарафадина, К.И. Сад, цветок, книга в ассоциативном ореоле пушкинской Татьяны / К.И. Шарафадина // Книга как художественное целое: различные аспекты анализа и интерпретации. Филологические штудии – 3. – Омск, 2003. – С. 97-104.