

Наталья Поваляева —

канд. филол. наук, доцент
кафедры зарубежной литературы
Белорусского государственного
университета, автор книг «Дженет
Уинтерсон или Возрождение
искусства лжи» (2006), «Образ
мюзик-холла в неовикторианском
романе» (2015) и «Сара
Даниус: мода в литературе
и литература в моде» (2021).
pavaliayeva@gmail.com

В гардеробной Сельмы Лагерлёф: одежда и мода в жизни и творчестве королевы шведской литературы

Аннотация

Сельма Лагерлёф, на первый взгляд, не самая очевидная фигура для разговора о взаимодействии литературы и моды. Долгое время был распространён стереотип, согласно которому одежда и мода не интересовали шведскую писательницу. Однако документальные материалы говорят об обратном: и в личной жизни, и в своих произведениях Сельма Лагерлёф всегда обращала внимание на то, как одежда отражает или формирует сущность того, кто её носит, какие смыслы она в себе заключает и каким потенциалом обладает в контексте литературного произведения.

В статье на основе мемуаров и обширной переписки писательницы с матерью, сестрой Гердой, друзьями и знакомыми, издателями и коллегами по перу, но прежде всего — с двумя близкими подругами Софи Элкан и Вальборг Оландер раскрываются сарториальные

предпочтения Сельмы Лагерлёф. Выделяются контексты и функции одежды, особенно значимые для писательницы: повседневная одежда, одежда для путешествий, наряды для публичных и торжественных мероприятий (с особым вниманием к двум важнейшим событиям — торжествам по случаю вручения Нобелевской премии и по случаю вступления в Шведскую академию). Подчеркивается, что особенно внимательна Сельма Лагерлёф была к ритуальному и социальному смыслу одежды.

Именно такой — религиозно-ритуальный и социальный — символизм одежды использует Сельма Лагерлёф в одном из своих самых известных романов «Император португальский». На основе анализа текста романа раскрываются функции одежды и аксессуаров в художественном пространстве данного произведения.

Завершается статья кратким обзором того, как сарториальные практики и творчество писательницы находят осмысление в творениях современных модных дизайнеров. В качестве примера приводится коллекция Max Mara's Resort 2024, вдохновением для которой послужила личность Сельмы Лагерлёф, ее творчество, ее невероятный успех и статус национального достояния Швеции. Также рассматриваются работы студентов Школы дизайна Бекмана, в частности красное платье с отсылкой к роману «Император португальский».

Проведенное исследование позволяет сформулировать вывод о том, что интерес Сельмы Лагерлёф к одежде и моде был, с одной стороны, стимулирован ее успешной писательской карьерой (постоянное участие в публичных мероприятиях требовало соответствующего гардероба, а высокие гонорары позволяли приобретать одежду и аксессуары самого высокого качества и у ведущих производителей), но в то же время и обогатил ее творчество (что следует, например, из анализа романа «Император португальский»).

Ключевые слова: Сельма Лагерлёф; шведская литература; шведская мода; Августа Лундин; фуляр; брокат; шелк; бархат; рами; вийелла; кружево; шляпа; платье; дорожный костюм; вечерний наряд.

Сельма Лагерлёф и мода. Возможно, многим такое сочетание покажется неожиданным. И действительно, путь королевы шведской литературы к соответствующему королевскому виду был непростым. Однако нередко звучащие утверждения о том, что одежда и мода не интересовали писательницу, в корне неверны. И в личной жизни,

и в своих произведениях Сельма Лагерлёф всегда обращала внимание на то, как одежда отражает или формирует сущность того, кто ее носит, какие смыслы она в себе заключает и каким потенциалом обладает в контексте литературного произведения.

Как мы можем узнать об отношении Сельмы Лагерлёф к одежде и моде? Исключительно ценным источником в этом плане являются ее письма, адресованные матери, сестре Герде, друзьям и знакомым, издателям и коллегам по перу, но прежде всего — двум самым главным женщинам в жизни Сельмы Лагерлёф: Софи Элкан и Вальборг Оландер¹. Конечно, следует иметь в виду, что изданные письма — это выборка, но даже опубликованного материала вполне достаточно для того, чтобы опровергнуть вышеупомянутый стереотип. Также очень важными источниками являются две современные биографии Сельмы Лагерлёф. Первая увидела свет в 2018 году, ее автором является Анна Нордаунд, профессор Упсальского университета, а вторая — в 2019 году, и ее автором стала писательница и член Шведской академии Анна-Карин Пальм. И конечно, не в последнюю очередь о сарториальных предпочтениях Сельмы Лагерлёф свидетельствуют фотографии, которых сохранилось немало и которые находятся в открытом доступе — например, в цифровом архиве Национальной библиотеки Швеции.

В этом исследовании мне хотелось бы проследить, как складывались взаимоотношения Сельмы Лагерлёф с модой, как статус национального достояния и одной из самых знаменитых шведок первой половины XX столетия подкреплялся ее гардеробом и какие функции одежда и аксессуары выполняют в произведениях писательницы (на примере романа «Император португальский»).

Девочка из Морбакки

Сельма Оттилия Лувиса Лагерлёф родилась 20 ноября 1858 года в усадьбе Морбакка в семье отставного военного Эрика Густава Лагерлёфа и Элизабет Лувисы Вальрот. Мать будущей писательницы была дочерью состоятельного предпринимателя Карла Вальрота, который долгое время материально поддерживал семейство Лагерлёф. В семье было шестеро детей (у Сельмы было два брата — Даниэль и Юхан и три сестры — Анна, Герда и Юханна, последняя умерла в раннем детстве). Девочки получили домашнее образование (для этой цели нанимались гувернантки), что было вполне в духе того времени.

Изначально семья была достаточно состоятельной, и в усадьбе часто и подолгу гостили друзья и родственники. Эрик Густав Лагерлёф

любил устраивать роскошные праздники и тешил себя планами сделать из Морбакки настоящую дворянскую усадьбу, которую однажды непременно посетит сам король. Однако отец будущей писательницы не обладал коммерческой хваткой и к тому же страдал от алкоголизма, поэтому в 1888 году Морбакка была продана за долги. К этому времени Сельма уже вела самостоятельную жизнь и работала учительницей в Ландскруне.

Однако детство писательницы пришлось на период, который можно назвать расцветом Морбакки (вероятно, именно поэтому Сельма Лагерлёф чувствовала особую связь с этим местом и сделала все для того, чтобы выкупить дом своего детства и придать ему тот величественный вид, о котором мечтал ее отец). Жизнь в усадьбе была во многом построена по принципу натурального хозяйства, и это касалось как продуктов питания, так и одежды. Ткани изготавливались дома, одежда и обувь также производились в домашних условиях с помощью приглашенных портных и сапожников. В автобиографической книге «Морбакка» (Mårbacka, 1922) Сельма Лагерлёф пишет: «Чтобы к лету, когда в усадьбу навещался приходский портной, изготовить сермягу, и холст, и бумажную материю, и шерстяную потоньше, надобно было торопиться с тканьем... Вот почему раньше во всех приличных усадьбах устраивали отдельную ткацкую мастерскую, и в Морбакке тоже. <...> Г-жа Лагерлёф очень любила тканье и изготовляла полотенца, постельное белье, скатерти, половики, шторы, обивочную ткань и материал на платье — словом, все, что требовалось в хозяйстве. Целое лето ткацкие станки у нее работали без простоев» (Лагерлёф 2011).

Ткань считалась очень важным продуктом, а «покупная» ткань (то есть фабричного производства) ценилась особенно высоко. В письме от 1 февраля 1872 года, адресованном бывшей гувернантке Алине Лаурелл, четырнадцатилетняя Сельма пишет, что получила двадцать три подарка к Рождеству, и перечисляет самые ценные, среди которых отрез ткани на платье и два отреза ткани для нижнего белья (Lagerlöf 1967: 8).

Во второй части мемуаров — «Девочка из Морбакки» (Dagbok för Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf, 1932) — целая глава посвящена портнихе Майе Род и процессу пошива одежды на целый год: «А как замечательно, когда к нам приезжает шить Майя Род. Обновки нам шьют дважды в год. Весной — хлопчатобумажное платье, осенью — шерстяное. Все наши хлопчатобумажные платья — из домотканой материи, и не кто-нибудь, а маменька занималась пряжей и покраской, и придумывала узоры, и сновала ткань, ведь в этом она большая мастерица.

Пока мы были маленькие, маменька сама нас обшивала, но с тех пор как подросли, она не решается браться за шитье, зовет на помощь Майю Род» (Лагерлёф 2013). Члены семьи помогали портнихе — хотя и с разным успехом. Сельма пишет, что ее младшая сестра Герда делала успехи в шитье и заслужила похвалы от Майи Род, тогда как сама Сельма была в этом деле безнадежна.

Далее в книге подробно описывается процесс кройки и шитья, особенности работы Майи. Читатель узнает о том, что портниха выписывала немецкий модный журнал *Der Bazar*, который все дети с удовольствием рассматривали, а также о том, что Майя Род не собирается обзаводиться швейной машинкой и что шьет она не с наперстком, а со швейным кольцом, как портные-мужчины, и шьет очень быстро — ни мама, ни тетушка Ловиса за ней угнаться не могут, хотя сами тоже умелые швеи. А затем — несколько неожиданно, учитывая неуспехи Сельмы в шитье, — дается подробное описание особенностей кройки лифа для платья: «Лифы платьев Майя Род всегда шьет сама, ведь это самое важное. Для этого требуется одна спинка, две косые бейки, две боковинки и два передка, причем на каждом передке по вытачке, что доставляет массу хлопот. Любой лиф непременно должен сидеть по фигуре, без единой морщинки. Тут-то и заключается сложность, однако не для Майи Род» (Там же).

Также в домашних условиях производилась и обувь: «Но осенью поставки убирали, на их место ставили длинный низкий стол, весь в пятнах смолы, и круглые трехногие стулья из людской. Значит, в скором времени ожидали приходского сапожника, солдата Свенса. <...> С появлением сапожника маленьких детишек поручика Лагерлёфа охватывал невероятный восторг. Едва лишь выдавалась свободная минутка, они мчались вверх по шаткой лестнице в ткацкую мастерскую. Не столько затем, чтобы поболтать... сколько затем, чтобы посмотреть, как там работают, увидеть, как шьют башмак — с самого начала, когда кожу натягивают на колодку, и до конца, когда вырезают ремешок» (Лагерлёф 2011).

Фабричная обувь (как и фабричная ткань) считалась дорогой. Так, в письме к подруге Элизе Мальмрос от 1891 года Сельма Лагерлёф пишет: «Мама получила в подарок на Рождество войлочные домашние туфли на веревочной подошве, купленные в Карлстаде. Фабричная работа. Намного презентабельнее наших»² (Lagerlöf 1967: 48).

Несмотря на то что процесс домашнего пошива одежды и обуви совершенно очевидно завораживал Сельму в детстве, взрослая Сельма использовала домотканую одежду как метафору чего-то несовершенного, кустарного, незавершенного. В 1901 году в письме к Софи Элкан

**Ил. 1**

Слева направо: верхний ряд — Сельма Лагерлёф, брат Даниэль, сестра Анна, брат Юхан, нижний ряд — мама Луиза и сестра Герда. 1872. Kungliga biblioteket, SE S-HS L1:336:Fg:1:1

писательница так отзывалась о своей еще не вполне готовой рукописи первой части романа «Иерусалим»: «Это домотканая одежда, но ведь всегда можно определить, хороша ли она, ладно ли сшита, даже если не собираешься носить ее сама» (Lagerlöf 1992: 180).

Позднее писательница будет не раз признаваться, что в детстве и юности испытывала комплекс в связи с внешностью — и не в последнюю очередь из-за одежды. Так, в письме к Софи Элкан она пишет: «Господь наш был так милостив, что создал меня некрасивой, хромой, бедной и плохо одетой» (Ibid.: 458). В письме к жене брата Даниэля, Элин Лагерлёф, Сельма упоминает, что брат всегда был добр к своей «некрасивой, хромой и скучной» (Lagerlöf 1967: 309) младшей сестре. Когда Сельме исполнилось девять лет, ее впервые отправили к родственникам в Стокгольм для прохождения курса лечебной гимнастики. По этому случаю ее экипировали новой одеждой, но радость быстро сменилась разочарованием, поскольку на фоне стокгольмских кузин девочка все равно чувствовала себя простушкой.

Об этом комплексе стоит порассуждать отдельно, потому что все сохранившиеся детские и отроческие фотографии Сельмы свидетельствуют о том, что она вовсе не была уродливой. Откуда же это ощущение собственной некрасивости? Не в последнюю очередь, конечно, оно было связано с хромотой (из-за травмы бедра, полученной при рождении, Сельма хромала всю жизнь). Но была и другая возможная причина: старшая сестра Анна считалась в семье красавицей и полностью соответствовала и внешностью, и поведением принятой в те времена женской «идеальной» модели. Анна-Карин Пальм полагает,

что этот комплекс, вполне возможно, был «сконструирован» Сельмой как своего рода защита ее главного жизненного плана. С детства решившая стать писательницей, Сельма интуитивно понимала, что этот путь несовместим с той судьбой, которая считалась в обществе второй половины XIX века «естественной» для женщины: быть женой и матерью. Так что постоянное культивирование чувства собственной «уродливости», вполне возможно, работало как подсознательный щит от навязываемой извне жизненной стратегии и маркер собственной исключительности, избранности (Palm 2019: 89).

Как бы то ни было, и мемуары, и письма Сельмы Лагерлёф свидетельствуют о том, что с детства у нее был развит особый интерес к одежде, а также понимание важности элегантности и красоты.

«Серый воробей»

В 1881 году Сельма Лагерлёф сделала первый шаг к осуществлению своего жизненного плана. Вопреки воле отца она уехала в Стокгольм и поступила на подготовительные курсы, по окончании которых стала студенткой Высшей учительской семинарии. Это была совершенно иная жизнь: столица, подруги, которые разделяли интересы Сельмы и могли по достоинству оценить ее ум и талант, и два культурных увлечения, которые она пронесет через всю свою жизнь, — драматический театр и опера.

По окончании семинарии в 1885 году Сельма Лагерлёф получила место учительницы в школе для девочек в городе Ландскруна. Казалось бы, годы, проведенные в Стокгольме, должны были поспособствовать оттачиванию сарториальных навыков, но этого не произошло — судя по дошедшим до нас свидетельствам, первые годы, проведенные в Ландскруне, ознаменовались худшими нарядами писательницы за всю ее жизнь. На фотографиях Сельма выглядит, впрочем, не лучше и не хуже своих коллег, но, с одной стороны, эти снимки черно-белые, что скрадывает возможные огрехи и уравнивает всех в плане цветовой гаммы, а с другой — для фотографирования принято было наряжаться, надевать лучшее. Анна-Карин Пальм пишет: «Фотографирование в те времена было торжественным событием, чем-то, чем баловали себя только в редких, особо важных случаях, поэтому, вероятно, трактовать фотографии тех лет следует с осторожностью» (Palm 2019: 13). Однако в воспоминаниях некоторых учениц сохранился образ неряшливой, странно одетой учительницы: «Совершенно очевидно, что Сельма не слишком беспокоилась по поводу своей одежды или внешнего вида, и многие ученицы реагировали на



Ил. 2
Сельма
Лагерлёф
с короткой
стрижкой,
ок. 1889–1891.
Kungliga
biblioteket,
SE S-HS
L1:336:Fe:1:2

ее неопрятный вид. Она всегда носила одну и ту же одежду — серую юбку и серый жакет. Ее бывшая ученица Амелия Поссе использовала для описания Сельмы меткое выражение „серый воробей“, и хотя понятно, что материальное положение серьезно ограничивало ее возможности в плане одежды, только недостатком средств нельзя объяснить тот факт, что она использовала английские булавки вместо оторвавшихся пуговиц или что под ногтями была грязь, а пальцы были покрыты чернильными пятнами» (Ibid.: 24). Ученицы нередко хихикали вслед Сельме, потому что она могла надеть шляпу задом наперед или заштопать черные рукавицы красной пряжей. Все мысли молодой учительницы были заняты писательством — она работала над своим дебютным романом, и внешний вид, скорее всего, был последним, что интересовало ее в этот период жизни.

В 1889 году во время поездки в Копенгаген Сельма Лагерлёф остригла свои длинные волосы. В те времена короткая стрижка у женщины была делом необычным и в основном ассоциировалась с эмансипированными, «мужеподобными» женщинами-суфражистками. Как отмечает Анна-Карин Пальм, этот шаг наверняка был символическим. В жизни Сельмы почти одновременно произошли три события: она отрезала свою длинную косу (символ девичества); дом ее детства был продан из-за банкротства отца, и связь с этим местом и всем, что с ним было связано, оборвалась; и Сельма обрела свой писательский голос. Потери обернулись своего рода освобождением, и остриженные волосы стали внешним признаком этой внутренней свободы, «возможности освободиться от навязанной традиционной женской роли и начать говорить своим собственным голосом» (Ibid.: 52).

Гранд-дама шведской литературы

С приходом известности, а затем и славы — и, главное, с высокими гонорарами — гардероб Сельмы Лагерлёф и ее сарториальные привычки неуклонно меняются. В 1891 году вышел роман «Сага о Йёсте Берлинге», который сразу же обеспечил Сельме статус нового оригинального голоса в шведской литературе; затем последовали новеллы, также благосклонно принятые читателями и критиками. В 1895 году Сельма Лагерлёф ушла из школы, так как уже могла содержать себя на гонорары от своих произведений. В 1901 году вышла первая часть романа «Иерусалим», в следующем году была опубликована вторая часть. Это произведение принесло писательнице настоящую славу и признание как на родине, так и за ее пределами. В 1906–1907 годах были опубликованы две части знаменитой книги «Удивительное путешествие Нильса Хольгерссона с дикими гусями по Швеции». В 1907 году Сельма стала почетным доктором Уппсальского университета.

В 1908 году Сельма Лагерлёф получила самый большой доход с начала ее писательской карьеры (Nordlund & Wanselius 2018: 193). В этом же году она выкупила Морбакку. И в этом же году она отметила свое пятидесятилетие — и вся страна праздновала вместе с ней. Этот год окончательно утвердил ее статус национального достояния и всенародно любимой писательницы — о чем Сельма Лагерлёф всегда мечтала.

Именно отсюда и начинается новая глава в плане гардероба. На шестом десятке Сельма, наконец, могла позволить себе самые дорогие,



Ил. 3
Сельма
Лагерлёф,
1907. Kungliga
biblioteket,
SE S-HS
L1:336:Fe:2:10

самые элегантные наряды и аксессуары. Теперь она стала знаменитостью, и казалось, что целая пропасть разделяла старые фото времен учительской семинарии или работы в Ландскруне и новые, на которых «писательница позировала в своем кабинете в роскошно обставленной квартире или в великолепной шляпе на балконе с ратушей на заднем плане. Она теперь была одной из тех, с кем принято было считаться — и она знала об этом» (Palm 2019: 339).

Новый статус требовал соответствующего внешнего вида, и важность декорума уже невозможно было игнорировать. Эта ситуация вызывала у писательницы неоднозначные чувства. В ее письмах к Софи Элкан и Вальборг Оландер то и дело звучит досада по поводу того, что для очередного публичного мероприятия нужно решать вопрос с одеждой. Но помимо досады, несомненно, было и чувство



Ил. 4, 5

Слева: Сельма Лагерлёф за письменным столом в своем кабинете. Фалун, ок. 1900. Kungliga biblioteket, SE S-HS L1:336:Fe:5:2
Справа: Сельма Лагерлёф на балконе своей квартиры в Фалуне (на заднем плане — городская ратуша), ок. 1900. Kungliga biblioteket, SE S-HS L1:336:Fe:5:3

удовлетворения, и гордости. В целом одежда постоянно фигурирует в письмах Сельмы Лагерлёф периода ее творческого расцвета, и можно выделить несколько контекстов и функций одежды, особенно значимых для писательницы.

Повседневный, бытовой контекст. Прежде всего, как и многие другие писательницы (например, Вирджиния Вулф), Сельма Лагерлёф не любила тратить время на покупку одежды (как и на любые другие дела, отвлекавшие от писательства), поэтому она с удовольствием «делегировала» эту миссию своим близким подругам. В письмах часто встречаются просьбы к Софи Элкан и Вальборг Оландер купить что-либо из одежды и белья в Гётеборге или Стокгольме, а также благодарности за купленное по ее просьбе или подаренное (белье, корсеты, кружева, шали, шарфы, кофты). Чем старше становилась Сельма, тем чаще в письмах к Вальборг Оландер фигурировали благодарности за присланные кофты — отапливать огромную усадьбу было непросто, и теплые кофты идеально подходили для многочасовой работы в кабинете за письменным столом. Так, в письме от 24 ноября 1935 года Сельма благодарит Вальборг Оландер за «девственно белую кофту, мягкую и красивую» (Lagerlöf 2006: 307).

**Ил. 6**

Сельма Лагерлёф в своем саду
в белой кофте, 1935–1939?
Kungliga biblioteket,
SE S-HS L1:336:Fe:4:29

Особое значение для Сельмы Лагерлёф имели удобство и функциональность одежды. А также она неизменно проявляла бережливость в отношении своего гардероба. В рамках столь популярной в современной Швеции концепции «повторного использования» (återbruk) Сельма Лагерлёф может служить образцовым примером. В ее письмах нередко упоминания о починке или переделке старой одежды. Так, в преддверии торжественного приема по поводу открытия после реставрации церкви в городе Вестра Эмтервик она пишет Вальборг Оландер, что послала горничную в Сунне с одним из черных вечерних платьев, «чтобы его там умеренно модернизировали» (Ibid.: 235). А к празднованию восьмидесятилетия Сельма Лагерлёф отправила несколько нарядов на переделку в модный дом Августы Лундин (о которой речь пойдет ниже): «Мы здесь только и делаем, что говорим об одежде. Собрали посылку, которую отправляем в ателье Лундин. Там длинное платье с очень глубоким вырезом из черного шелка с цветочным узором. В горловине нужно сделать вставку из белого кружева и как-то удлинить рукава. Я вообще не могу ходить с открытой шеей и голыми руками — простужаюсь от малейшего дуновения холодного воздуха. У меня есть белая лента, расшитая жемчугом, которую я буду носить на шее, этого будет достаточно. Я бы надела этот наряд в „Драмаден“. Кроме того, я посылаю черное бархатное платье. Там также необходимы вставки в области горловины и рукавов. И нужно подумать, не слишком ли длинный шлейф. Я планировала надеть его на прием 20-го числа, и, если в *Vonpiers* будет какое-либо мероприятие,

я намеревалась надеть его и туда. Еще посылаю коричневый шелковый наряд, но попрошу сестер Лундин ничего с ним не делать, пока я сама не приеду в Стокгольм — тогда мы посоветуемся на месте» (Ibid.: 331).

Однако, помимо удобства и функциональности, Сельма Лагерлёф признавала и важность красоты наряда. Она всегда уделяла внимание сочетанию деталей, аксессуарам (особенно шляпам). Также писательница явно питала слабость к кружевам — они были в моде в начале XX века и использовались для отделки и различных вставок. Причем Сельма Лагерлёф не упускала возможности приобрести самое лучшее. Например, в письме к Софи Элкан, которая собиралась в Брюссель, Сельма просит купить ей кружева для нового платья: «Я хотела спросить — когда ты будешь в Брюсселе, не наведаешься ли на Rue de la Madeleine, чтобы купить для меня кружева для лифа. Платье я еще не заказала — закажу после того, как увижу кружева» (Lagerlöf 1992: 302). Отметим здесь понимание писательницей того, что хорошее кружево важнее платья, поэтому нужно платье «подгонять» под кружево, а не наоборот.

Хотя, как уже говорилось выше, Сельму Лагерлёф не интересовали матримониальные перспективы, она хорошо понимала потенциал платья как «проявителя» и «усилителя» женственности и эротичности. Примечательно в этом отношении письмо от 1903 года к Софи Элкан, в котором писательница рассказывает о праздновании пятидесятилетия известного художника Карла Ларссона: «У Ларссонов на мне было платье из фуляра — и явно есть что-то волшебное в этом платье, потому что мы выпили с Ларссоном на брудершафт и перешли на „ты“, и весь вечер за мной увивался губернатор, а также Гейерстам, который был единственным стокгольмцем среди гостей» (Ibid.: 215). Как выглядело это платье и кто его сшил (в письме упоминается некая Мария Шарлотта, но этой информации слишком мало, чтобы точно определить личность швеи), мы, увы, не знаем, но сам факт примечателен. Платье словно бы взяло верх над его обладательницей и заставило получать удовольствие от того, от чего она постоянно всячески откешивалась — от внимания мужчин и желания быть нарядной.

Одежда для путешествий. Знакомство с Софи Элкан открыло много новых страниц в жизни Сельмы Лагерлёф. Одной из таких страниц стали путешествия. Поездки за границу в конце XIX века в среде творческой интеллигенции рассматривались не просто как туристическое развлечение, но как своего рода культурное паломничество — поиск вдохновения, новых тем и образов для будущих художественных произведений. Именно такой стала первая совместная поездка Сельмы Лагерлёф и Софи Элкан в 1895 году, а целью была



Ил. 7
Сельма
Лагерлёф
в дорожном
костюме
с зонтом.
Kungliga
biblioteket,
SE S-HS
L1:336:Fe:8:1

Италия. Сельма впервые была за границей, и это путешествие не только ознаменовалось богатыми культурными впечатлениями, но и способствовало развитию вкуса в одежде — не в последнюю очередь под влиянием искушенной в сарториальных вопросах Софи Элкан.

С тех пор Сельма Лагерлёф постоянно советовалась со своей «подругой по путешествиям» (как она называла Софи) по поводу гардероба для путешествий. Из их переписки следует, что для писательницы важно было не только удобство, но и красота и элегантность — ей не хотелось ударить в грязь лицом перед VIP-персонами на каких-либо светских приемах или перед нарядной публикой на крупных курортах. Так, в мае 1899 года накануне поездки вместе с Софи Элкан на курорт Марстранд Сельма пишет: «Я почти готова в плане нарядов... У меня есть синяя прогулочная юбка и кофта, их я купила готовыми, а также

шляпа, и в целом я экипирована с головы до ног. В прошлом году ты так меня торопила, что я не успела приодеться как Трувилльская модница, но в этом году я наверстаю. Быть элегантной здорово — но только недолго, ведь я лучше всего чувствую себя в лохмотьях» (Lagerlöf 1992: 131). Однако, несмотря на последнюю ремарку, писательница очень следила за тем, чтобы не путешествовать «в лохмотьях».

В 1899 году состоялось еще одно длительное путешествие — на сей раз подруги готовились посетить среди прочих мест Египет и Палестину. Такое путешествие требовало серьезной подготовки в плане гардероба. Нужна была одежда для длительных поездок на поезде, для прогулок, для светских мероприятий. Особого внимания требовало белье, которое позволяло бы не мерзнуть в холод и не потеть в жару. Так, в письме от 12–13 октября 1899 года Сельма пишет, что приобрела белье из рами³ и чулки, а также рассуждает о возможности обновить синее шелковое платье (поскольку оно легкое и не занимает много места) и сообщает о покупке нового шерстяного, «очень красивого» платья на случай, если «придется возвращаться в элегантных кругах» (Ibid.: 138). Но, как выяснилось впоследствии, одежда англичанок и американок в Египте была недостижима в плане элегантности, о чем Сельма жаловалась в письмах матери. Поэтому по пути назад, в Константинополе, Сельма решила обновить гардероб, о чем детально написала маме: она купила синее шерстяное платье, бежевый прогулочный костюм, шелковую блузку и черную сатиновую юбку (Nordlund & Wanselius 2018: 150).

В 1907 году, в преддверии очередного путешествия по Европе (в ходе которого писательнице пришлось вернуться домой на несколько дней, чтобы получить почетное докторство в Уппсале), Сельма пишет: «Я тут думала об одежде. Ты, возможно, права насчет того, что мне следует обзавестись платьем из черной вуали, но я думаю, что с таким же успехом я могу за границей надеть свое коричневое платье из вуали — оно на самом деле очень красивое. В дорогу я собиралась надеть свой черный костюм, а затем в Гётеборге или Берлине купить ноский серый дорожный костюм, потому что без него мне, видимо, не обойтись. Я также сшила себе две блузки из ткани *Viyella*⁴, которые можно носить с черной юбкой. А еще у меня есть мое старое платье из фуляра⁵. Я не думаю, что мне нужно что-то еще, хотя я хотела спросить, как ты считаешь, стоит ли мне взять с собой мое серое шелковое платье? Оно очень симпатичное и не требует никаких дополнений, но если ты думаешь, что у нас не будет никаких светских мероприятий, то лучше ему остаться дома» (Lagerlöf 1992: 300). В этом фрагменте стоит обратить внимание на редкое для Сельмы Лагерлёф подробное

описание тканей. Кроме того, приведенная цитата свидетельствует о том, что писательница отлично понимала важность сочетаемости предметов гардероба.

Ритуальный и социальный смысл одежды. То, что одежда выражает статус ее обладателя — финансовый и социальный, прежде всего, — Сельма Лагерлёф понимала всегда. Так же как понимала и то, что есть определенные ситуации, в которых люди особенно чувствительны к ритуальному и социальному смыслу одежды. Об этом свидетельствует тот факт, что два самых развернутых фрагмента, касающихся одежды, в письмах Сельмы Лагерлёф связаны с похоронами ее матери и с визитом королевской четы в Сунне.

В письме к Вальборг Оландер от 15 декабря 1915 года Сельма Лагерлёф детально описывает приготовления к пышным похоронам матери, и одежда в этом описании занимает едва ли не главное место. Сельма купила траурную одежду и черную ткань не только для себя и родственников, но и для всех служанок, работавших в Морбакке, а также для жен четырнадцати работников усадьбы. В письме к Вальборг Оландер она сообщает, что «скупилась весь запас черных платьев у Хуссена в Сунне» (Lagerlöf 2006: 117). Кроме того, ткань и шляпы, а также прочие аксессуары были заказаны в Стокгольме и доставлены поездом, поскольку, как отмечает писательница, они намного красивее и качественнее, чем те, что можно было найти в Сунне. Для пошива платьев из заказанной ткани была специально нанята швея. Для писательницы было очень важно, чтобы проводы матери были организованы на высшем уровне — и не только как дань уважения умершей. После выкупа Морбакки внешний вид «домашних» Сельмы — ее родных, ее слуг, ее работников — был в ее понимании вторым по значимости показателем того, что она исправила то, что натворил ее отец, и не только вернула потерянное, но и приумножила.

Второй важный эпизод, подтверждающий вышесказанное, связан с визитом в Сунне в 1918 году короля Густава V и его жены, королевы Виктории. В письме к Вальборг Оландер от 8 июля 1918 года Сельма откровенно хвастается тем, как удачно она и ее домочадцы предстали перед королевской парой, в отличие от многих других, пришедших на вокзал поприветствовать высоких гостей: «Многие явно побеспокоились о своих туалетах, но почти все были одеты до странности неудачно. А мы, прибывшие из Морбакки, смотрелись хорошо. На мне был новый наряд от Спонгберг⁶ и серая шелковая накидка, которая очень подходила к наряду» (Ibid.: 140). Писательница понимала, что предстать перед королевской четой достойно — важная миссия, так как это подтверждает и ее собственный статус.

Одежда для публичных мероприятий. Чем известнее становилась Сельма Лагерлёф, тем больше разнообразных публичных мероприятий ей приходилось посещать. Писательница была частой гостьей на торжественных приемах, на премьерных показах в театре и опере, а позже — на кинопремьерах; ей доводилось выступать на собраниях и съездах, а также давать бесконечные интервью. И конечно, особое место в этом контексте занимают два события — вручение Сельме Лагерлёф Нобелевской премии по литературе (в 1909 году) и вступление писательницы в Шведскую академию (в 1914 году). Оба события подразумевали торжественный вечерний наряд, и оба наряда были сшиты в ателье знаменитой Августы Лундин в Стокгольме.

Одним из наиболее полных источников информации об Августе Лундин и ее модном доме является книга «Августа Лундин: высокая мода по-шведски» ведущей шведской специалистки по истории моды Лотты Левенхаупт и модного иллюстратора и сценографа Анны Бергман Юрелл. Августа Лундин родилась в 1840 году в Кристианстаде, ее мать до замужества служила горничной, а отец был портным. Именно у отца Августа и ее сестры — Матильда Антония, Мария Жанетта, Хульда София и Хильма Кристина — учились шить. Когда Августе исполнилось двадцать три года, она уехала в Стокгольм, где сначала работала швеей в ателье по пошиву одежды и шляп. Уже спустя три года Августа Лундин открыла собственное ателье. 2 апреля 1867 года — дата рождения первого в Швеции модного дома. Вместе с Августой в ателье работали ее сестры Антония и Мария (именно поэтому Сельма Лагерлёф в письмах чаще всего говорит о «Лундинах» — во множественном числе). Сестры шили платья и костюмы для променада, используя в качестве образца модели из журналов *Freja*, *Nya Bazagen* и *Idun*. Хотя в Стокгольме во второй половине XIX века было множество швейных ателье, дела у сестер Лундин шли хорошо. Как пишет Лотта Левенхаупт, скорее всего, сработала народная молва: «Достаточно было, чтобы одно-два вечерних платья от мамзель Августы блеснули на каком-нибудь балу, — и вот уже о ней заговорили как о непревзойденной портнихе» (Lewenhaupt & Bergman 2020: 19). Сарториальный этикет того времени способствовал тому, чтобы портнихи не сидели без работы: представительницы состоятельного среднего класса и аристократии переодевались как минимум пять раз в день, и их гардероб должен был содержать повседневные платья для разного времени суток, платье для визитов, костюм для променада и вечерний наряд. Последний тип имел, в свою очередь, несколько разновидностей — платье для похода в театр или оперу, платье для свадьбы, платье для торжественных приемов. Кроме

того, среди богатой клиентуры принято было полностью обновлять гардероб дважды в год (Ibid.).

Постепенно дело росло, расширился круг состоятельных клиентов, маленькое ателье превратилось в модный дом, занимающий три этажа просторного здания на центральной площади Стокгольма Брункебергсторг. В 1881 году в ателье работала 31 швея, в 1887-м — 70, а в 1892-м — 160. Августа Лундин наладила связи с Парижем, куда ездила регулярно один-два раза в год, и была первой в Швеции, кто заключил договор с Чарльзом Воротом на право воспроизводить французские модели. В ателье Августы Лундин работа была организована по французской системе: каждая часть наряда шилась разными швеями — рукава, лиф, юбка и прочее, — а затем еще одна швея собирала наряд из готовых деталей. Также специальные работницы занимались вышивкой, кружевами и прочими отделками.

На рубеже XIX–XX веков модный дом Августы Лундин достиг своего расцвета. Среди клиенток, помимо просто состоятельных дам, были знаменитости: известные актрисы, аристократки и представительницы королевских семей. Но ко всем клиенткам Августы Лундин относилась подчеркнуто одинаково — все люди равны, а потому и условия для всех едины. В одном интервью Августа Лундин сказала: «Я относилась ко всем одинаково и привила это правило своим помощницам. Никаких церемоний, никаких поклонов и реверансов, здесь все обслуживаются в порядке очереди, независимо от того, принадлежат ли клиенты к королевской семье или буржуазному сословию... В наши дни, к счастью, все люди равны; человеческое достоинство — вот единственный диплом, заслуживающий внимания» (Söhrman & Wallin 2020: 3). Стоимость платья из шелка в модном доме Августы Лундин составляла по современному курсу около 2000 евро (Nordlund & Wanselius 2018: 206).

Однако после Первой мировой войны модный дом Августы Лундин утратил первенство в сфере высокой моды, а в 1919 году Августа Лундин умерла. Согласно завещанию, модный дом унаследовали племянники, которые пытались продолжить дело своей знаменитой тети, но были вынуждены объявить о закрытии бизнеса в 1939 году. Однако вклад Августы Лундин в развитие шведской высокой моды трудно переоценить.

Итак, наряд для Нобелевских торжеств Сельма Лагерлёф решила заказать у Августы Лундин. Решение, на первый взгляд, очевидное — однако все было не так просто. Судя по письмам Сельмы к Софи Экан, изначальный план сводился к тому, что подруги вместе экипируются в Гётеборге. Однако, вопреки этому плану, писательница

решила отправиться за нарядом в Стокгольм в сопровождении сестры Герды и Вальборг Оландер. В письме к Софи Сельма Лагерлёф представляет все так, будто бы она решила заказать платье у Августы Лундин только потому, что обещала это сестре Герде: «Ты, конечно, абсолютно права насчет Гётеборга — и я не могу выразить, как была бы рада твоей помощи с покупками. <...> Но Герда — большой ребенок, ты же знаешь... и у нас был уговор: если я получу Нобеля, то мы вместе поедem в Стокгольм и сошьем себе наряды у сестер Лундин. Для нее побывать в таком ателье — все равно что в рай попасть... А когда я сказала Герде о твоem предложении, она заплакала, потому что почувствовала, что у нее отнимают то, чего она так ждала» (Lagerlöf 1992: 331). Так ли это? Действительно ли дело было только в обещании, данном сестре? Возможно, Сельме хотелось выглядеть скромнее, чем на самом деле: ведь она, безусловно, прекрасно понимала разницу между пусть и элегантными, но не самыми шикарными нарядами из Гётеборга, и платьем из лучшего ателье в стране, в котором одеваются vip-персоны и даже представители королевских семей. Но, скорее всего, ей просто хотелось подготовиться к важному событию в компании сестры и надежной и спокойной Вальборг, а не эмоциональной и склонной к истерикам Софи Элан.

В письме к Софи Сельма описывает поход к Лундин следующим образом: «Мы выбрали серебристо-серый брокат — благородная ткань, наверняка будет хорошо смотреться. Как именно они сошьют это платье, я пока не знаю; на мой взгляд, мода в этом году красотой не отличается — напоминает самые уродливые семидесятые. Затем они сказали, что мне наверняка понадобится бархатное платье, если я буду принята при дворе. Оно пока еще не заказано, посмотрим. Если не получится сшить бархатное, они сошьют платье из черного муара с жемчужной отделкой — не угольно-черное, нет, очень красивое платье. Они сказали, что ко двору нужно надевать черный наряд» (Ibid.: 334). Примечательным моментом здесь является сравнение моды начала XX века с 1870-ми — возможно, Сельма имела здесь в виду пышность, «многослойность» нарядов и явный упор на обилие украшений. Как бы то ни было, такие вот замечания, сделанные «походя», свидетельствуют о том, что писательница неплохо разбиралась в модных тенденциях.

После трех примерок платье было доставлено писательнице в отель: «Это было длинное платье из легкого серебристо-серого броката — жаккардовой ткани с крупным цветочным узором. Широкая юбка со шлейфом и свободный лиф были дополнены вставками светло-серого плиссированного шифона; такие же вставки были и на

рукавах-фонариках. Поверх лифа шла накидка — широкая полоса расшитого шелковой нитью тюля с похожей на четки бахромой из деревянных бусин, нанизанных на серую шелковую нить» (Söhrman & Wallin 2020: 4).

Через несколько дней после вручения Нобелевской премии в Гранд-отеле в Стокгольме состоялся женский праздник в честь Сельмы Лагерлёф. Это было важное событие — в том числе и в плане сарториальной символики: «Помимо того что женщины на этом праздновании отдали дань уважения лауреатке Нобелевской премии, они



Ил. 8
Сельма
Лагерлёф
в Нобелевском
платье.
Kungliga
biblioteket,
SE S-HS
L1:336:Fe:6:8



Ил. 9
Сельма
Лагерлёф, 1922.
Ателье Ягера.
Wikimedia
Commons.
Public domain

установили новый женский идеал: интеллектуалка, успешная профессионалка, ратующая за избирательное право, одетая в элегантный наряд из шелка или бархата» (Nordlund & Wanselius 2018: 210). Шелк и бархат, таким образом, стали своего рода символом независимой и успешной женщины. Писательница присутствовала на празднике в том же наряде, что и на вручении премии, но с добавлением синей ленты Королевского ордена Серафимов и медали «Litteris et Artibus».

К вступлению в Академию в 1914 году писательница изначально планировала сшить белый наряд, но изменила решение, последовав

совету постоянного секретаря Шведской академии Акселя Карлфельда. В итоге было сшито черное платье, которая сама Сельма Лагерлёф описала с помощью цитаты из «Посланий Фредмана» Карла Микаэля Бельмана: «с пышным кружевом рукав, бахрома, вуали трепет» (Lagerlöf 1992: 422). Журналистка Элин Вегнер, которая вела репортаж об этом событии для журнала *Idun*, написала: «Новоизбранная была одета в наряд, максимально приближенный к мужскому торжественному костюму — черное шелковое платье, расшитое блестками, с длинным шлейфом и пышными рукавами-крылышками из тюля, и как соответствие мужской белой манишке — вставка из белого шифона. В седых волосах блестела тонкая диадема» (Palm 2019: 497).

Одежда Сельмы Лагерлёф становится все изысканнее, все дороже. Она теперь гранд-дама шведской литературы, писательница с мировой известностью — и соответствующим внешним видом. Знаменитое фото Сельмы Лагерлёф в огромной шляпе с перьями, которое некоторое время украшало купюру в 20 крон, — самый, пожалуй, известный образ писательницы.

Еще одним важным событием стал Международный женский конгресс, проходивший в Стокгольме в июне 1911 года. Главной темой было женское избирательное право; конгресс собрал около 900 участников. Сельме Лагерлёф впервые предстояло выступать перед такой огромной интернациональной аудиторией, и вопрос «что надеть?» был не менее важен, чем вопрос о том, что говорить. И если со вторым писательница справилась сама, то с первым ей помогала Софи Экан. Наряд состоял из платья, поверх которого надевалась элегантная шелковая накидка (и платье, и накидка были украшены вышивкой, позументом, тесьмой и кружевами), и дополнялся перчатками, зонтом и пышно украшенной шляпой «в полном соответствии с суфражистской модой тех лет» (Nordlund & Wanselius 2018: 217). Элегантный внешний вид был своего рода инструментом агитации в борьбе за избирательные права. В начале XX века в прессе нередко появлялись карикатуры на суфражисток: их представляли неряшливо и бедно одетыми — мол, вот как выглядят женщины, которые вместо исполнения своего природного долга «лезут» в политику. Выступление Сельмы Лагерлёф на конгрессе было по-настоящему триумфальным — это было идеальное сочетание вошедшей в историю блестящей речи «Дом и государство» («Hem och stat») и элегантного, почти королевского внешнего вида.

Не менее важным событием стал съезд писателей в Копенгагене в 1918 году. Для участия в съезде Сельма Лагерлёф экипировалась на 2000 крон⁷ (Palm 2019: 14), и ее элегантные туалеты, конечно,



Ил. 10

Слева направо:
Луиза Квам,
Сельма Лагерлёф
и Софи Элкан
на Международном
женском конгрессе
в Стокгольме.
13 июня 1911 года.
Фото: Аксель
Мальмстрём.
Stadsmuseet
i Stockholm,
F 11885

привлекли много внимания. Так, вышеупомянутая Элин Вегнер в своем репортаже отметила (не без иронии), что во время открытия съезда писательницу в ее шикарном наряде усадили в зале на такое место, что всем участникам приходилось проходить мимо нее и приветствовать. Некоторые делали книксен, некоторые целовали ей руку, а некоторые стремились поскорее проскочить мимо (Ibid.: 534–535). Иными словами, журналистка иронизировала по поводу того, что Сельма была представлена на конгрессе как королева скандинавской литературы — но правда заключается в том, что она на самом деле была ею.

Это положение ко многому обязывало, и гонорары за книги, переводы, театральные постановки и экранизации позволяли приобретать самое лучшее. И писательница, несомненно, получала определенное удовольствие от нарядов, но в то же время она боялась превратиться

в «наряженную в шелка статую» (Nordlund & Wanselius 2018: 233). Об этом, например, свидетельствует ее письмо к Вальборг Оландер от 19 сентября 1928 года, в котором Сельма Лагерлёф делится впечатлениями о фотографиях, сделанных в ателье Фердинанда Флодина по случаю ее семидесятилетия: «Когда я еще раз внимательно прошла по фотографиям Флодина, то подумала, что самым подходящим и удачным является тот вариант, где я в полный рост в бархатном наряде. Это настоящий шедевр. Как ты думаешь? Или это слишком очевидно? Конечно, поза и лицо вышли отлично. Но только это фото не создает впечатления, что перед вами писательница — просто светская дама» (Lagerlöf 2006: 240). Внутренний конфликт здесь налицо: Сельме Лагерлёф хотелось выглядеть элегантно, «статусно», но при этом ей также хотелось, чтобы фотографии отражали ее профессию и призвание.

«ИМПЕРАТОР ПОРТУГАЛЬСКИЙ»

Роман «Император португальский» (Kejsarn av Portugallien) был опубликован в 1914 году. Писательница сомневалась — будет ли интересна кому-либо история о трогательной и трагической любви отца — бедного батрака-торпаря — к своей дочери, когда все вокруг говорят только о начинающейся войне. Однако роман о «шведском короле Лире» (именно так сама Сельма Лагерлёф изначально хотела назвать свое произведение) сразу же вызвал большой интерес у читателей и одобрение у критиков.

У писательницы было особое отношение к этому тексту — не в последнюю очередь потому, что действие в нем разворачивается в годы ее детства и юности (1870-е) и в социальной среде, хорошо знакомой писательнице. Это особое отношение проявилось и в том, что этот роман — едва ли не единственное произведение, которое Сельма писала, не прислушиваясь к советам и критическим замечаниям Софи Элкан.

Роман занимает особое место в наследии Сельмы Лагерлёф еще и потому, что одежда и аксессуары в нем наделяются мощным социально-ритуальным смыслом и религиозным (христианским) символизмом.

Главный герой романа — Ян, торпарь и батрак-поденщик. Он и его жена живут на деньги, которые Ян получает за поденную работу в усадьбе Фалла. Начинается роман с того, что жена Яна рождает, а он в это время сидит в сарае под протекающей крышей, мерзнет и жалеет себя. Рождение ребенка герой воспринимает как последний удар судь-



Ил. 11

Сельма Лагерлёф
в вечернем платье
с ожерельем-
чокером, 1928.

Фото: Фердинанд
Флодин. Kungliga
biblioteket, SE S-HS
L1:336:Fe:5:24

бы, как знак того, что Бог отвернулся от него. Но как только Ян взял в руки сверток с новорожденной дочкой, все изменилось, «ибо тот, кто не чувствует своего сердца ни в горе, ни в радости, уж точно не может считаться настоящим человеком» (Лагерлёф 1993). Рождение дочери позволило Яну почувствовать свое сердце. Любовь к другому существу изменила все — и самовосприятие в том числе.

Ян души не чает в дочери Кларе, между девочкой и отцом устанавливается особая связь. Клара растёт умной не по годам — и в школе дела у нее идут хорошо, и рыбу она ловит отменно, и все вокруг радуются тому, что у Яна растёт такая смышленная дочь, а сам он оказался таким хорошим отцом. Но беды и испытания подстерегают отца и дочь, и одежда неизменно выступает маркером этих переломных моментов в сюжете.

Впервые это происходит в эпизоде, когда трехлетняя Клара заболела скарлатиной. Глядя, как девочка мечется в лихорадке на шершавых матрасах, набитых соломой, Ян вспоминает о воскресной рубашке — самой своей роскошной вещи: «У него была всего одна такая рубашка, из сверкающего белизной полотна с крахмальной манишкой. Она была настолько хорошо пошита, что могла бы согдиться и для заводчика из Дувнеса, и Ян испытывал к ней глубокое почтение. Вся остальная одежда, которой он пользовался, была так же груба, как чехлы матрасов, на которых лежала девочка» (Там же). Эту рубашку Яну подарила жена на свадьбу. И вот герой хочет разорвать эту рубашку, чтобы сделать простыни для дочкиной постели. Ян чувствует: чтобы болезнь отступила, нужно пожертвовать чем-то очень дорогим. А самая дорогая вещь, которая у него есть, — это воскресная рубашка. И хотя Ян боится реакции жены, он все же разрывает рубашку и делает из нее простыню и пододеяльник для Клары. Жар отступает, и девочка постепенно выздоравливает. В этом эпизоде задается значение одежды — и религиозно-символическое (жертва), и социальное (рубашка — единственный сарториальный знак того, что Ян — еще не совсем пропащий в социальном плане человек).

Центральное место в романе занимает глава под заглавием «Красное платье». И наряд, вынесенный в заглавие, как и рубашка в предыдущем эпизоде, наделен социальным и религиозным смыслом.

Юная Клара отправляется в церковь в новом платье: «Когда девушке из Скрулюкки исполнилось семнадцать лет, однажды воскресным летним днем она шла в церковь в сопровождении родителей. Пока она шла по дороге, на ней была шаль, но, поднявшись на церковный холм, она сняла ее, и тут все увидели, что на ней надето платье, подобного которому в приходе никто никогда не видел» (Там же).

Платье было сшито из ткани, которую продавал бродячий торговец: «Ткань была красного цвета и переливалась почти как шелк. Ткань была столь же дорогой, сколь красивой, и у Яна с Катриной не было никакой возможности купить девочке такую на платье, хотя понятно, что, по крайней мере Яну, ничего другого бы так не хотелось» (Там же). Однако торговец согласился отдать ткань

даром — с условием, что ему позволят увидеть Клару в платье, когда оно будет сшито. Символика очевидна: торговец предстает дьяволом-искусителем (сложно здесь не провести параллель с флюберовским торговцем Лере, который показывал мадам Бовари шали — опять же, переливчатые, сияющие). Платье, в свою очередь, символизирует суетность, пагубное искушение и предвестие будущей беды.

Далее говорится о том, что платье было сшито у лучшей портнихи прихода, «и когда Клара Гулля надела его, то они так красиво смотрелись вместе, *она и платье*, что можно было подумать, они выросли на одном из прекрасных кустов шиповника на лесной горе» (Там же). В оригинале, заметим, использовано выражение не «она и платье», а «она и оно» («*hon och den*»), как будто платье и девушка — равноправные существа, обладающие одинаковым онтологическим статусом.

Все восхищаются платьем, родители Клары вновь и вновь пересказывают историю о щедром торговце. Однако красный цвет воспринимается как нечто слишком шикарное для этих мест. Шведская исследовательница Аннели Брэнстрём-Оман в книге «Красное, черное и белое: язык одежды в романах Сары Лидман» пишет: «До появления химических красителей ткани окрашивались в красный цвет с помощью дорогого кармина или краппа. Поэтому красный ассоциировался с богатством, роскошью и пышными торжествами, особенно в тех регионах, где многодетные небогатые семьи жили по принципу натурального хозяйства и где одежда была частью домашнего производства» (Bränström-Öhman 2023: 47).

Поэтому строгий пробст, особенно порицавший всякие излишества, мягко пожурил Клару и сказал, что ей не следует одеваться так, словно она из другого сословия. Помимо цвета, пробста встревожило то, что ткань была очень похожа на шелк, поскольку шелк ассоциировался не только с роскошью, но и с распутством (что будет видно по одной из следующих глав). После слов Яна о том, что дочь для них с женой является «светом и радостью», пробст смягчился. Однако красное платье предвещает несчастье.

Буквально на следующий день Ян оказывается должником и рискует потерять все свое нехитрое имущество. И Клара просит родителей отпустить ее в Стокгольм, чтобы заработать 200 риксдалеров и выплатить долг.

По пути к депутату (чтобы выяснить, действительно ли он является должником) Ян слышит в лесу чудесное пение, поднимается на гору и обнаруживает, что это поет Клара: «На самой верхушке горы, откуда открывался такой замечательный вид, когда-то сложили из

каменной пограничный знак, и на самом верхнем камне стояла Клара Фина Гуллеборг в своем красном платье» (Лагерлёф 1993). Ян думал, что девушка ушла в лес, чтобы поплакать от горя, которое свалилось на семью. Но оказывается, что она поет! Не от радости ли, что теперь есть повод оставить отчий дом и отправиться в большой мир? Не действие ли это красного платья и того эффекта, который оно произвело на окружающих? Клара почувствовала, что есть и другая жизнь — и она ее достойна: «Она будто хотела заключить в объятия все богатство этого огромного мира, от которого была отгорожена вплоть до этого дня» (Там же).

Клара уезжает в Стокгольм и вскоре присылает деньги для выплаты долга, однако сама возвращаться не спешит. Ян, который не может понять, почему его любимая дочь не торопится домой, постепенно теряет рассудок. И маркером этой трагической перемены в состоянии героя вновь служит одежда.

Хозяйка Фаллы решает подарить Яну «регалии» своего покойного отца — трость с серебряным набалдашником и зеленый кожаный картуз. С точки зрения хозяйки Фаллы, это знак уважения и поддержки бедному торпарю, но с точки зрения Яна, который уже полностью поверил в то, что его дочь стала важной персоной в столице и сам он, как ее отец, тоже скоро «возвысится», трость и картуз соответствуют скипетру и короне. Таким образом, своим подарком хозяйка Фаллы подтолкнула героя к бездне, сделав шутовским королем.

Пока Ян тешит себя фантазиями о скором «возвышении», правда о том, как зарабатывает Клара в столице, постепенно просачивается в местное сообщество. И глава, в которой это происходит, носит примечательное название «Вся в шелках».

Как-то проходя мимо церкви, жена Яна, Катрина, услышала, как парни с девушками что-то со смехом обсуждают. Один из парней, не заметив приближающуюся Катрину, сказал: «И представляете, она была вся в шелках!» (Там же). Катрина заподозрила неладное. Не об их ли дочери говорили парни так развязно и со смехом?

Слухи о том, что Клара в столице стала «шикарной дамой», распространяются, и состояние Яна из-за этого только ухудшается. Каждый день он ходит на пристань ждать парохода — чтобы встретить свою дочь, когда она вернется домой. И вот однажды он слышит, как один из местных жителей прямо при всех присутствующих на пристани называет Клару шлюхой. Это становится точкой невозврата. Ян заявляет, что его дочь стала императрицей Португалии и, когда она придет во всем своем великолепии, все поймут, как ошибались. Сознание Яна раскололось или, как сказала Катрина, «господь опустил

завесу у него перед глазами, чтобы ему не видеть того, чего ему не вынести» (Там же). Сегодня мы бы сказали, что сработал защитный механизм, и сознание подсунуло Яну иллюзию, способную заслонить правду, вытеснить ее. Но суть все равно та же — любовь Яна к дочери оказалась для него непосильной ношей.

Пятнадцать лет спустя Клара возвращается домой, и все убеждают, что она действительно стала «шикарной дамой»: «На ней была шляпа с цветами и перьями и одежда из покупной ткани» (Там же). Встреча с отцом проходит совсем не так, как того ожидал Ян — дочь в ужасе от его фантазий и шутовского наряда. Клара решает забрать мать в Мальмё, а отца пристроить на содержание к чужим людям. Увидев пароход, на котором уплывают Клара и Катрина, Ян бросается в воду и мгновенно тонет: «Императорская трость и зеленый кожаный картуз плыли по озеру, а сам император исчез так тихо и бесследно, что, если бы этих регалий не было, вряд ли можно было бы поверить в его исчезновение» (Там же). Трагическая ирония, заключенная в этом эпизоде, очевидна: шутовские аксессуары — «императорские регалии» — сохраняются, в то время как человек исчезает без следа — словно его никогда и не было.

Сельма Лагерлёф — вдохновительница современной моды

В июне 2023 года в Синем зале Стокгольмской ратуши (там, где обычно проходят Нобелевские банкеты) состоялась демонстрация коллекции модного дома Max Mara — шоу Max Mara's Resort 2024. Вдохновением для этой коллекции послужила Сельма Лагерлёф — ее личность, ее творчество, ее невероятный успех и статус национального достояния Швеции. Как отмечает автор репортажа об этом событии Жозефин Форсберг, креативный директор бренда Ян Гриффитс черпал вдохновение в произведениях Сельмы Лагерлёф — в ее особом повествовательном стиле, в умении вскрыть магию и волшебство в самых обычных ситуациях (Forsberg 2023). В результате модели коллекции соединили в себе элементы современного модного дизайна и фольклорного сарториального нарратива⁸.

За привлечение внимания мировой общественности (и особенно — представителей мира высокой моды) к фигуре Сельмы Лагерлёф Ян Гриффитс получил стипендию от Общества Сельмы Лагерлёф и в ноябре 2024 года посетил Морбакку, где смог изучить предметы гардероба, хранящиеся в коллекции этого дома-музея: восемь выходных платьев (в том числе и знаменитое Нобелевское платье),

несколько накидок и пальто, а также аксессуары (шали, туфли, перчатки, шляпы). Ульрика Ульссон, освещавшая этот визит для новостного агентства SVT, пишет: «Гриффитс любит черпать вдохновение у сильных женщин, которые нарушают условности, и он подчеркивает огромную значимость Сельмы Лагерлёф для своего времени: она была новатором, боролась за права женщин, стремилась к свободе в своем творчестве и получила Нобелевскую премию» (Olsson 2024).

Не обошли вниманием творчество Сельмы Лагерлёф и студенты Школы дизайна Бекмана. Ежегодно студенты отделения модного дизайна создают наряды — интерпретации Нобелевских премий. В 2018 году студенты обратились к произведениям женщин-писательниц, получивших Нобелевскую премию, и одним из творений стало красное платье из романа «Император португальский»⁹.

Тот факт, что Сельма Лагерлёф привлекла внимание представителей модной индустрии в последние годы, отражает тенденцию, которая наметилась в начале XXI века. Все больше исследователей проявляют интерес к взаимодействию моды и литературы, к тому, какое место занимали сарториальные практики в жизни известных литераторов и какие функции одежда и мода выполняют в их творчестве. Сельма Лагерлёф в этом контексте представляет собой действительно уникальный пример: ее интерес к одежде и моде был в известном смысле «разбужен» ее успешной писательской карьерой, но в то же время и обогатил ее творчество — что видно, например, по представленному выше анализу романа «Император португальский».

Литература

- Лагерлёф 1993* — Лагерлёф С. Император португальский / Пер. А. Савицкой. Художественная литература, 1993. (Электронное издание.)
- Лагерлёф 2011* — Лагерлёф С. Морбакка / Пер. Н. Федоровой. Corpus, 2011. (Электронное издание.)
- Лагерлёф 2013* — Лагерлёф С. Девочка из Морбакки / Пер. Н. Федоровой. Corpus, 2013. (Электронное издание.)
- Bränström-Öhman 2023* — Bränström-Öhman F. I rött, svart och vitt: Sara Lidmans språkdräkter. Ellerströms Förlag, 2023.
- Forsberg 2023* — Forsberg J. From pioneering Nobel prize winner to Max Mara muse: Get to know Selma Lagerlöf's legacy // Vogue Scandinavia. 2023. October 4. www.voguescandinavia.com/articles/seeking-selma-lagerlof (по состоянию на 08.07.2025).
- Lagerlöf 1967* — Lagerlöf S. Brev 1. 1871–1902. Utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet. Lund, 1967.

- Lagerlöf 1969* — Lagerlöf S. Brev 2. 1903–1940. Utgivna av Selma Lagerlöfsällskapet. Lund, 1969.
- Lagerlöf 1992* — Lagerlöf S. Du lär mig att bli fri: Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan / Urval och kommentarer av Ying Toijer-Nilsson. Albert Bonniers Förlag, 1992.
- Lagerlöf 2006* — Lagerlöf S. En riktig författarhustru: Selma Lagerlöf skriver till Valborg Olander / Urval och kommentarer av Ying Toijer-Nilsson. Albert Bonniers Förlag, 2006.
- Lewenhaupt & Bergman 2020* — Lewenhaupt L., Bergman Jurell A. Augusta Lundin — haute couture på svenska. Appell förlag, 2020.
- Nordlund & Wanselius 2018* — Nordlund A., Wanselius B. Selma Lagerlöf: Sveriges modernaste kvinna. Max Ström, 2018.
- Olsson 2024* — Olsson U. Världskänd designer från internationellt modehus besökte Mårbacka. SVT Nyheter. 2024. November 5. www.svt.se/nyheter/lokalt/varmland/varldskand-designer-fran-internationellt-modehus-besokte-marbacka (по состоянию на 08.07.2025).
- Palm 2019* — Palm A.-K. Jag vill sätta världen i rörelse: en biografi över Selma Lagerlöf. Albert Bonniers Förlag, 2019.
- Shiffman 2023* — Shiffman A. Max Mara — runway — Resort'24 // Vogue Scandinavia. 2023. June 12. www.voguescandinavia.com/articles/max-mara-runway-resort-24 (по состоянию на 08.07.2025).
- Söhrman & Wallin 2020* — Söhrman M., Wallin Wictorin M. Selma Lagerlöfs Nobelklänning. Selma Lagerlöfs Mårbacka, 2020. marbacka.com/wp-content/uploads/2020/09/SelmaNobel-LG.pdf (по состоянию на 08.07.2025).

Примечания

1. Софи Элкан (Sophie Elkan, 1853–1921) — писательница и переводчица. Родилась в состоятельной еврейской семье из Гётеборга. К моменту знакомства с Сельмой Лагерлёф (которое состоялось в 1894 г.) Софи Элкан уже имела репутацию состоявшейся писательницы с обширным кругом светских знакомств, в то время как Сельма делала первые шаги в литературе и работала учительницей в Ландскруне. Тот факт, что довольно скоро расстановка сил изменилась и Сельма стала «национальным достоянием», в то время как успехи Софи Элкан были достаточно скромными, обусловил некоторое напряжение в отношениях подруг. Ситуация стала еще сложнее, когда Сельма Лагерлёф в 1898 г. познакомилась с Вальборг Оландер (Valborg Olander, 1861–1943) — педагогом, суфражисткой и политической деятельницей. Софи Элкан ревновала Сельму к Вальборг Оландер, Вальборг ревновала к Софи, и писательнице

постоянно приходилось тонко «лабиринтировать» в рамках этого сложного треугольника, поскольку ей хотелось сохранить близкие отношения с обеими. Софи была постоянной советчицей в творческих вопросах, компаньонкой в путешествиях и помощницей во всем, что касалось сарториального этикета; Вальборг была незаменима в качестве секретаря (она делала корректуру всех текстов Сельмы Лагерлёф, готовила чистовые рукописи для издательства) и помощницы в бытовых вопросах. Письма Сельмы Лагерлёф к обеим женщинам открывают интересную грань характера писательницы — умение мягко, но настойчиво манипулировать людьми, добиваясь своего.

2. Здесь и далее перевод всех цитат мой, если не указано иное в библиографическом описании. — *Прим. Н. П.*
3. Ткань из китайской крапивы.
4. Viyella (вийелла) — ткань саржевого переплетения из смеси шерсти и хлопка. Впервые была изготовлена в 1893 г. в Англии и считается первой зарегистрированной торговой маркой ткани в мире.
5. Видимо, то самое, которое произвело фурор на юбилее Карла Ларсона в 1903 г.
6. Госпожа Спонгберг упоминается в еще одном письме к Вальборг Оландер от 5 октября 1926 г. (Lagerlöf 2006: 217). Однако найти какие-либо сведения об этой портнихе не удалось, что само по себе удивительно, поскольку, судя по всему, именно к ней обращалась Сельма Лагерлёф после «заката» модного дома Августы Лундин. И поскольку и статус, и материальное положение писательницы требовали не понижать планку, то можно предположить, что госпожа Спонгберг была портнихой высшего уровня, сравнимого с уровнем сотрудниц дома Лундин.
7. Примерно 4500 евро по современному курсу; для сравнения — когда писательница работала учительницей в Ландскруне, ее годовая зарплата составляла 1000 крон (то есть эти наряды стоили как две годовые зарплаты учительницы).
8. Посмотреть фотопрезентацию всех моделей коллекции можно по ссылке: www.voguescandinavia.com/articles/max-mara-runway-resort-24.
9. Works by female Nobel Laureates in literature interpreted in the Nobel Creations exhibition. 2018. December 6. beckmans.se/en/verk-av-kvinnliganobelpristagare-i-litteratur-tol (по состоянию на 11.08.2025).

Надежда Переверзева —

заведующая отделом мемориального
дома Л. Н. Толстого, хранитель
мемориального изобразительного
и вещевого фонда музея-усадьбы
Л. Н. Толстого «Ясная Поляна».
peria@list.ru

Халат

как знаковая деталь быта Льва Толстого

Аннотация

Одежда Льва Толстого в значительной степени была маркером его мировоззрения. В этом отношении блуза стала для последователей писателя знаком принадлежности к его взглядам. Не только блуза, но и халат занимал большое место в бытовой и творческой жизни яснополянского гения.

В статье представлены подлинные халаты Льва Толстого, хранящиеся в его доме в музее-усадьбе «Ясная Поляна», а также обозначены смыслы бытового употребления халата писателем: от изменения жизни до мотивации для творчества.

Ключевые слова: культура повседневности; Лев Толстой; одежда как маркер мировоззрения; блуза; халат; Ясная Поляна.

Юрий Лотман в книге «Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века)» так определял понятие быта: «Быт — это обычное протекание жизни в ее реально-практических формах; быт это вещи, которые окружают нас, наши привычки и каждодневное поведение» (Лотман 1994: 10). В нашем случае это вещи Льва Толстого, его привычки и каждодневное поведение.

Одежда писателя была не просто частью его быта, она была выразителем его взглядов. Достаточно вспомнить знаменитую толстовскую блузу, в которую оделись единомышленники Толстого, желая походить на своего кумира. Популярность нового мировоззрения писателя, высказанного в книге «Исповедь», была настолько велика в обществе, что его последователей стали называть «толстовцами», а их рубахи — «толстовками».

Не только знаменитая блуза была знаком миропонимания писателя, большое место в его бытовой и творческой жизни занимал халат.

В 1903 году Толстой начал работу над «Воспоминаниями», в которых, анализируя свою жизнь, пишет: «Вспоминая так свою жизнь, т. е. рассматривая ее с точки зрения добра и зла, которые я делал, я увидал, что моя жизнь распадается на четыре периода: 1) тот чудный, в особенности в сравнении с последующим, невинный, радостный, поэтический период детства до 14 лет; потом второй ужасный 20-летний период грубой распущенности, служения честолюбию, тщеславию и, главное, — похоти; потом третий 18-летний период от женитьбы до моего духовного рождения, который с мирской точки зрения можно было бы назвать нравственным, так как в эти 18 лет я жил правильной, честной семейной жизнью, не предаваясь никаким осуждаемым общественным мнением порокам, но все интересы которого ограничивались эгоистическими заботами о семье, об увеличении состояния, о приобретении литературного успеха и всякого рода удовольствиями.

И, наконец, четвертый 20-летний период, в котором я живу теперь и в котором надеюсь умереть, и с точки зрения которого я вижу все значение прошедшей жизни и которого я ни в чем не желал бы изменить, кроме как в тех привычках зла, которые усвоены мною в прошедшие периоды» (Толстой 1928–1958: т. 34: 347). В этих словах Толстого заключена его духовная биография, которая, как он считал, «...будет полезнее для людей, чем... 12 томов сочинений...» (Там же: 348).

Следуя словам Толстого о периодах его жизни, заметим, что, вспоминая раннее детство, Лев Николаевич называет предметы, которые

его окружали и которыми он дорожил: «кровать с положком», «подушка» и «халат с подтяжкой, пришитой к спине». Халат связан с важным событием жизни пятилетнего Левочки — переводом со второго этажа дома от младшей сестры, няни и тетюшек, на первый этаж, «под надзор» немца — гувернера Федора Ивановича Рёсселя, в комнаты старших братьев. Толстой так описывал свои чувства: «При переводе моем вниз к Федору Ивановичу и мальчикам я испытал в первый раз и потому сильнее, чем когда-либо после, то чувство, которое называют чувством долга, чувством креста, который призван нести каждый человек... Я все не верил, что это будет, хотя мне и говорили про то, что меня переведут к мальчикам, но, помню, халат с подтяжкой, пришитой к спине, который на меня надели, как будто отрезал меня навсегда от верха, и я тут в первый раз заметил не всех тех, с кем я жил наверху, но главное лицо, с которым я жил и которую я не помнил прежде. Это была тетинька Татьяна Александровна. Помню невысокую, плотную, черноволосую, добрую, нежную, жалостливую. Она надевала на меня халат, обнимая подпоясывала и целовала, и я видел, что она чувствовала то самое, что и я, что жалко, ужасно жалко, но должно. — В первый раз я почувствовал, что жизнь не игрушка, а трудное дело» (Толстой 1928–1958: т. 23: 473). Таким образом, перефразируя Лотмана, скажем, что для Толстого халат — «это знак, содержанием которого» стало серьезное изменение жизни. Как предмет гардероба Николеньки Иртеньева халат упоминается в автобиографической повести Льва Толстого «Детство»: «...бывало, придешь наверх и станешь перед иконами, в своем ваточном халатце, какое чудесное чувство испытываешь, говоря: „Спаси, Господи, папеньку и маменьку“» (Толстой 1928–1958: т. 1: 44).

Матери своей Толстой не знал, она умерла, когда маленькому Левочке не исполнилось двух лет. Детство же закончилось со смертью отца в 1837 году. В 1841 году состоялся переезд детей Толстых в Казань, к опекунше тетюшке Пелагее Ильиничне Юшковой. Об этом периоде жизни Толстой писал: «В Казани я... начал развращаться... Не только с Казани, но еще и прежде я занимался своей наружностью: старался быть светским, *comme il faut*» (Толстой 1928–1958: т. 34: 379). Это понятие, усвоенное писателем в юности, определило его отношение в 1840–1850-х годах ко всем сферам жизни, в том числе и к одежде. В повести «Юность» главный герой Николенька Иртеньев отмечал: «Отношение сапог к панталонам тотчас решало в моих глазах положение человека» (Толстой 1928–1958: т. 2: 173).

Однако во время увлечения светскими правилами и приличиями были моменты, когда Толстой проявлял равнодушие к своей



внешности. Приезжая летом на каникулы в Ясную Поляну, он забывал и светский этикет, и *comme il faut*. В беседе с Павлом Бирюковым, своим биографом, он вспоминал: «Я сшил себе халат такой, чтобы в нем можно было и спать, и ходить. Он заменял постель и одеяло. У него были такие длинные полы, которые на день пристегивались пуговицами внутрь» (Гусев 1973: 134).

Таким образом, находясь среди природы в своей любимой Ясной Поляне, размышляя о своем назначении, писатель позволял себе простую одежду, свободный стиль жизни в целом. Пространство Ясной Поляны диктовало, навязывало Толстому одежду, не стесняющую движений, и вскоре она стала для писателя необходимостью. Владимир Порудоминский в книге «Если буду жив...» заметил о Толстом: «О своем физическом ощущении, когда после отлучек возвращался в Ясную, он говорил: „Я точно свою старую одежду надел“. В „Войне и мире“ он напишет о Пьере, который любил жить в Москве; оказываясь там, он чувствовал себя покойно, тепло и привычно, как в старом халате» (Порудоминский 2012: 18).

23 сентября 1862 года. Лев Толстой женился на Софье Берс, дочери придворного врача. Сразу после свадьбы молодые приехали в Ясную Поляну. С этого момента начинается и продолжается почти до конца 1880-х годов третий, как обозначил писатель, «с мирской точки зрения... нравственный» период его жизни. Это время было для Толстого едва ли не самым плодотворным. Оно озаменовано появлением «Войны и мира», «Азбуки», «Анны Карениной» и других произведений.

Когда в 1870-х годах Толстой работал над «Анной Карениной», его кабинет располагался в нижней библиотеке. В ней стояли шкафы с книгами, а на задних стенах шкафов тогда висело верхнее платье писателя. Илья Толстой, сын писателя, так описывал отца в то время: «Утром папа выходит из спальни, которая наверху в углу дома, в халате и с свалянной в кучу, нечесаной бородой, идет вниз одеваться. Потом он выходит из кабинета свежий, бодрый в серой блузе и идет в залу пить кофе» (Толстой И. 1969: 56). Однако были дни, по замечанию Софьи Андреевны, когда писатель садился за работу «не пивши кофе». В дневниках середины 1870-х годов она цитирует мужа, который рассказывает о том, «как ему приходят мысли к роману (тогда это „Анна Каренина“): „Сижу я внизу, в кабинете, и разглядываю на рукаве халата белую шелковую строчку, которая очень красива. И думаю о том, как приходит в голову людям выдумывать все узоры, отделки, вышиванья; и что существует целый мир женских работ, мод, соображений, которыми живут женщины. Что это

На с. слева
фрагмент
интерьера спальни
Л.Н. Толстого
с купальным
халатом. Фото:
А. Богомоловой
2025 г.

должно быть очень весело, и я понимаю, что женщины могут это любить и этим заниматься. И конечно, сейчас же мои мысли (т. е. мысли к роману). Анна... И вдруг мне эта строчка дала целую главу. Анна лишена этих радостей заниматься этой женской стороной жизни, потому что она одна, все женщины от нее отвернулись, и ей не с кем поговорить обо всем том, что составляет чисто женский круг занятий» (Толстой 1928–1958: т. 20: 622). То есть строчка на халате послужила для писателя стимулом для творчества. Более того, в письме к Михаилу Салтыкову-Щедрину от 1–3 декабря 1885 года халат упомянут Толстым как метафора литературного труда: «Про себя скажу, что, когда я держу корректуру писаний для нашего круга, я чувствую себя в халате, спокойным и развязным, но когда пишешь то, что будут через год читать миллионы и читать так, как они читают, ставя всякое лыко в строку, на меня находит робость и сомнение» (Толстой 1928–1958: т. 63: 307).

В отличие от Анны Карениной, в круг женских занятий была глубоко вовлечена жена писателя Софья Толстая. Именно она шила и блузы, и халаты своему мужу. В яснополянском доме сохранилось четыре халата, которые относятся к четвертому периоду жизни писателя. Один из них висит в спальне. Его иногда называли купальным, так как Лев Николаевич надевал его, когда шел купаться на реку Воронка, которая протекает по территории Ясной Поляны. Халат сшит из светлой неотбеленной рогожки; двубортный, длинный, прямого покроя, с накладными карманами; с двумя крупными перламутровыми пуговицами; с поясом.

Еще три халата представлены в комнате личных вещей. Один из них песочного цвета. Он сшит из шерстяного трикотажного полотна, прямого покроя, длинный, двубортный, с четырьмя прорезными карманами и воротником — шалью; со съёмным поясом на пуговицах. Подкладка шелковая, бежевого цвета. Об этом предмете зять писателя Михаил Сухотин в дневнике от 25 января 1907 года записал: «Вчера писал о необыкновенной бодрости Л. Н., а сегодня снова он жалуется и киснет... Надел на себя песочного цвета халат (верный признак его недомогания), на голову тубетейку и даже на утреннюю прогулку не вышел» (Сухотин 1961: 191).

Самочувствие писателя по одежде определял и его врач Душан Маковицкий. Он жил в Ясной Поляне и на протяжении шести лет (с 1904 по 1910 год) вел дневники, в которых отмечал все события усадьбы жизни. Маковицкий так описывает день Толстого: «Л. Н. встает около восьми, но очень часто и раньше. Надевает туфли и халат, который, ложась спать, кладет на кресло у постели... Потом



Л.Н. Толстой
и доктор
К.В. Волков.
Писатель в песочном
халате. Фото:
С.А. Толстой 1902 г.

обыкновенно садится на кровать и... записывает мысли, иногда значительные сны... Иногда не умывшись и в халате, садится за письменный стол и пишет Дневник или серьезную работу» (Маковицкий 1979–1981: кн. 1: 328).

В «Яснополянских записках» доктора часто встречается теплый синий халат, сшитый Софьей Толстой и простеганный ею пухом от детских одеялец, пришедших в негодность. Вот некоторые из записей: «Л. Н. пришел к чаю в халате. Халат днем или по вечерам надевает только когда ему нездоровится» (Там же: кн. 2: 120), «Л. Н. в темно-синем длинном теплом халате, сторбленный, подошел ко мне...» (Там же: 335).

Сохранился в доме писателя еще один халат, в котором писателя увидел Василий Розанов, приехав в Ясную Поляну. Вспоминая встречу, он записал: «Л. Н. был одет в старый халат-пальто-шляфрок, подвязанный ремнем» (Розанов 1989: 283). Сохранность халата такова, что напрашивается вывод: он был особенно любим Толстым. Предмет шит из шерстяной ткани лилового цвета, слегка расширен книзу, рукава втачные, воротник — шалью; без застежки. Подкладка неоднократно поновлялась, состоит из нескольких фрагментов: на полах и на верхней части спины из ткани лилового цвета в клетку, на спине подшита тканью серо-коричневого цвета, в рукавах синяя.

Таким образом, халат был для Толстого не просто одеждой, с которой начинался и заканчивался день. Он стал для него знаком изменения жизни, стимулом для творчества, метафорой пространства и литературного творчества, а также выразительной художественной деталью его героев. Достаточно сказать, что в литературном наследии писателя халат упоминается двести пятьдесят пять раз. А для близкого окружения Толстого халат стал знаком самочувствия его обладателя.

Размышляя об авторе «Войны и мира», Розанов заметил: «Одежда на Толстом страшно важна: она одна гармонирует с ним, и надо бы запомнить, знать и описать, какие одежды он обычно носил. Это важнее, чем Ясная Поляна, от которой он давно отстал. В одежде было то же простое и тихое, что было во всем нем. Тишь, которая сильнее бури; нравственная тишина, которая неодолима раздражения и ярости» (Там же).

Литература

- Гусев 1973* — Гусев Н. Два года с Л. Н. Толстым. М., 1973.
- Лотман 1994* — Лотман Ю. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVII — начало XIX века). СПб., 1994.
- Маковицкий 1979–1981* — Маковицкий Д. У Толстого, 1904–1910: У Толстого, тысяча девятьсот четвертый — тысяча девятьсот десятый: «Яснополянские записки» Д. П. Маковицкого: в 4 кн. М., 1979–1981.
- Порудоминский 2012* — Порудоминский В. Если буду жив, или Лев Толстой в пространстве медицины. СПб., 2012.
- Розанов 1989* — Розанов В. Мысли о литературе. М., 1989.
- Сухотин 1961* — Сухотин М. Толстой в последнее десятилетие жизни // Литературное наследство. Т. 69. Кн. 2. М., 1961.
- Толстой И. 1969* — Толстой И. Мои воспоминания. М., 1969.
- Толстой 1928–1958* — Толстой Л. Полное собрание сочинений: В 90 т. М.; Л., 1928–1958.