

А.В. Стогова

МУЖСКАЯ МОДА И SELF–FASHIONING В ДНЕВНИКЕ АНГЛИЙСКОГО ЧИНОВНИКА СЭМЮЭЛЯ ПИПСА (1660–1669 гг.)

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: мода, self-fashioning, дневник, Сэмюэль Пипс, Стивен Гринблатт, субъект, идентичность, Реставрация.

АННОТАЦИЯ: Стивен Гринблатт, вводя понятие *self-fashioning* (само-моделирование, само-созидание) апеллировал к идее моды и костюма, способных превратить аристократов ренессансной Англии в произведение искусства. Проводить параллели между *fashion* и *self-fashioning* достаточно легко, когда под «модным» мы понимаем тип костюма и образа жизни, который может на определенный период стать престижным и популярным, который можно перенимать, а затем отказываться от него в пользу нового, создавая себе тем самым определенный публичный образ. Мода в раннее Новое время ассоциируется в первую очередь с придворным сообществом. Как может быть модным чиновник, год за годом одевавшийся в однотонные темные, как правило черные костюмы, приличествовавшие горожанину второй половины XVII в.? Статья посвящена тому, как мода и мужской костюм репрезентируются в дневнике чиновника Военно-морского ведомства Сэмюэля Пипса, которого называют модником и щеголем, и каким образом для него костюм мог стать инструментом формирования собственного Я.

Мода как феномен, каким она стала складываться в современной культуре, неразрывно связана с идеей самоопределения. Стивен Гринблатт, вводя понятие *self-fashioning* (само-формирование, само-созидание), обращал внимание на изменение понимания слова *fashion* в Англии XVI в., когда к значению придания формы материалу, процесса

Анна Вячеславовна Стогова, к.и.н, с.н.с. Отделения историко-теоретических исследований ИВИ РАН, доцент Кафедры истории и теории культуры Факультета культурологии РГГУ, anna100gova@yandex.ru

DOI: 10.32608/2307-8383-2022-30-237-296

формирования определенных внешних черт, добавляется и идея формирования себя, достижения определенного соотношения индивида с внешним миром, определяющего его поведение и восприятие¹. Но и идея моды в смысле переменчивости костюма также проявилась в языке во второй половине XVI в., что позволяет рассуждать о принципиальном родстве идеи моды и формирования собственного Я. Исследователи отмечают, что к концу столетия семантическое поле понятия *fashion* включало в себя и значение видимости, внешней, нередко обманчивой формы². Рассуждая о *self-fashioning*, Гринблатт делал акцент не на том, как отдельные индивиды создают собственное Я в процессе выборов, решений и поступков, но подчеркивает влияние внешних по отношению к ним политических и культурных процессов и сил, которые подталкивают их к самой необходимости «создавать себя» и формируют иллюзию автономии субъекта. Хотя самого Гринблатта костюм не очень интересовал, многие его идеи о конструировании идентичностей оказались важны и для историков моды, поскольку позволяли рассуждать о том, в какой мере и каким образом костюм может служить не только маркером принадлежности к определенной социальной группе и места внутри нее, но и способом конструирования персональной идентичности, навязанным самим существованием моды.

Вопрос о том, как соотносятся внешний вид и идентичность человека, до сих пор является одним из самых обсуждаемых в исследованиях истории и теории моды в силу того, что костюм видится и способом самовыражения, и, одновременно, — маской, скрывающей истинную сущность³.

1 Greenblatt. 1984: 2.

2 Jones, Stallybrass. 2000: 1.

3 См. об этом: Энтусил. 2019: 180-184.

Сложность заключается не только в том, как в нашем понимании соотносятся внешность и идентичность, но и в целом в том, как формируется и осмысливается индивидуальное Я. В свое время Жиль Липовецкий поставил процесс развития индивидуализма в западной культуре в центр самого вопроса о зарождении современного феномена моды, заявив, что она «является первым и принципиальным знаком эстетической эмансипации индивидуума, знаком начала легитимной индивидуализации, разумеется подчиненной изменчивым повелениям человеческого общества»⁴. С одной стороны, появление на исходе Средневековья одежды, основанной на выкройке, а не драпировке, позволило создавать костюмы, прилегающие к телу, подчеркивать его индивидуальные особенности и тем самым служить инструментом для формирования не только социального, но и индивидуального образа⁵. С другой — возникновение моды как социального института невозможно без относительной индивидуальной свободы действий, а посему «мода как система неотделима от “индивидуализма”»⁶. В силу этого, как недавно отметил Ричард Томпсон Форд, мода в современном понимании формируется не тогда, когда появляется возможность подражать одежде высших классов (что, несомненно, тоже важно), но когда рождается новая чувствительность — психологизм и потребность выражать личные пристрастия, вкусы, симпатии, определяющие человека. Это изменяет понимание выразительности его внешнего облика. Если раньше мода служила для обозначения статуса и потому имела значение только для людей, обладавших той или иной властью, то теперь (приблизительно с середины XVIII в.) она

4 Липовецкий. 2012: 49.

5 Ford. 2021: 40.

6 Липовецкий. 2012: 42.

используется для демонстрации индивидуальных особенностей через нарушение, изменение, приспособление традиционного символизма⁷.

В этой истории исследователи выделяют ренессансную субъектность, существенно отличающуюся и от средневековой, и от современной. Если в современном мире, как отмечала Джоан Энтуисл, «групповая принадлежность индивида стала вопросом личного выбора, а идентичность — результатом его изобретательности»,⁸ то в обществе раннего Нового времени идентичность строилась через балансирование между осознанием себя как индивида, отдельного существа и как части общего коллективного тела. Потому костюм в культуре Ренессанса очень тесно связан с идеей включенности в какое-то сообщество и обозначением статуса, но при это появляется и свобода выбора — подражать или не подражать зарождающейся моде, принимать или отвергать модные нововведения — то есть свобода демонстрировать свое отличие от других индивидов.⁹

Меня интересует период между этими двумя точками, и на мой взгляд в рассуждениях Гринблатта содержатся положения, которые позволяют ставить вопрос не просто о том, что костюм уже в XVI и тем более XVII в. мог создавать человеку индивидуальный облик (благодаря чему можно было стать даже законодателем моды). Мода в этот период могла восприниматься как инструмент конструирования более глубокой персональной идентичности и вместе с тем принуждать человека не только следовать ее законам, но и осмыслять себя через них.

7 Ford. 2021: 43.

8 Энтуисл. 2019: 187.

9 Липовецкий. 2012: 42.

Одной из ключевых метафор для понимания формирования собственного Я в культуре ренессансной Англии в работе Гринблатта выступает театр, в котором человек играет определенную роль, надевая соответствующий ей костюм как маску. При описании механизмов формирования Я в этот период для автора оказывается важным зазор между ощущением принадлежности, включенности человека в некоторое сообщество и того, что манифестируемая идентичность разыгрывается как роль в театре, за которой как за маской можно прятать что-то иное¹⁰. В значительной мере благодаря зазору между этими двумя несводимыми друг к другу позициями происходит осмысление человеком собственного поведения и поведения других.

Идея театра и театральности, как известно, является важной для описания аристократического общества в целом, в том числе, конечно, и моды. У того же Ж. Липовецкого мы найдем рассуждения о том, что она была связана с театральной зрелищностью образа и присутствием фигуры смотрящего. С этой логикой зрелищности и просматриваемости он связывал чрезмерность, излишества, преувеличения в костюмах, которые называл апофеозом эстетической бессмысленности¹¹. Но метафора театра особенно интересна в контексте понимания английской моды и ее связи со становлением субъективной идентичности, благодаря дискуссиям о театре, которые велись в Елизаветинской Англии и при первых Стюартах. С одной стороны женские роли в английском театре играли мужчины, переодевавшиеся в соответствующий наряд, а с другой — сюжеты многих пьес были построены на

¹⁰ Greenblatt. 1984: 157.

¹¹ Липовецкий. 2012: 36-37.

переодевании, принятии чужой личности¹². Дискуссии об этих вопросах показывают, что костюм виделся не просто покровом, маской, который было легко надеть и снять в нужный момент, он формировал человека, придавал ему форму, и с этим были связаны опасения, что костюм может влиять на самого актера и изменять его. Энн Джонс и Питер Сталлибрас отмечали, что с этим особым отношением к костюму было связано большое количество критических текстов в отношении моды как стремления к перемене одежды. Если культура модерности тяготеет к противопоставлению внешнего, поверхностного, ассоциируемого с костюмом, и внутреннего, глубинного — «реального» человека, то в культуре XVI в., отношения между одеждой и Я человека виделись более сложными, «одежда позволяла тому, кто ее носил, меняться изнутри»¹³. Со способностью одежды формировать и физический, и социальный облик человека, придавать ему характер, авторы связывают ключевое понятие своего исследования — материалов памяти, которые конституировали субъекта (и которые отчасти сохраняют свое значение по сей день). Одежда выступала напоминанием о разных аспектах идентичности человека — ливрея, как демонстрация служения тому или иному лицу, мантия или колпак как знак принадлежности к определенному сообществу или корпорации, украшение или предмет одежды, полученный в подарок как память о возлюбленном и т.п. Через облачение в ту или иную одежду человек становился кем-то, поэтому костюм был не просто маской в современном понимании. Не случайно и Гринблатт, хотя он и имел в виду вовсе не костюм, а разыгрываемые социальные роли, писал о том, что, если с человека

12 См. об этом: Мусвик. 2016.

13 Jones, Stallybrass. 2000: 2.

того времени снимать одну за одной театральные маски, под ними ничего не обнаружится¹⁴. Это означает иное соотношение между объектом и субъектом, между человеком и «внешним» миром, с которым он взаимодействует, а также иное понимание самого человека, который может не просто притесаться к новым обстоятельствам, принять новую форму, изменить свой облик, манеру речи и походку, развить в себе определенные навыки и черты характера, но радикально перемениться. «Расколдовывание мира», о котором писал еще Вебер, не было простой утратой веры в сверхъестественное, но, среди прочего, — постепенным освобождением от его влияния через все более активное использование сил и свойств внешнего мира себе на пользу и превращения внешних предметов, явлений и сил в объект своих манипуляций. В силу этого и мода, и *self-fashioning* имели отношение не к человеку как самостоятельной единице, но к балансу его взаимоотношений и соотношений с разными аспектами внешнего мира.

Эта чуткость к соотношению между Я и миром и к тому, какая из сторон в большей степени определяет его рамки, будет сохраняться на протяжении всего раннего Нового времени и породит много разных явлений — фигуру наблюдателя, феномен репутации и чувствительность к чужому взгляду и мнению, интерес к Другому и многое иное, включая внимание к эмоциям и ощущениям и в целом потребность в самоанализе, которая, когда субъектность человека и мера его независимости от мира станет более-менее понятной, приведет к рождению «психологизма», и основной интерес в определении собственного Я сместится внутрь самого человека.

Одним из самых известных документов, демонстрирующих чуткость к самому себе, центрированность на том, как

14 Greenblatt. 1984: 14.

выстраиваются отношения между Я и миром, является дневник чиновника Военно–морского ведомства Сэмюэля Пипса, который он вел на протяжении почти 10 лет в самом начале эпохи Реставрации. В значительной мере это проявляется и в его внимании к своему внешнему облику, которое демонстрирует текст. Издатели дневника отмечали, с какой тщательностью и удовольствием Пипс описывал свои и чужие костюмы¹⁵. Они связывали это внимание с тем, что он был сыном портного и в особенности с его тщеславием, называя его «модником» (*the man of fashion*)¹⁶. Александр Ливергант, переводя выдержки из дневника, выбрал слово «щеголь»¹⁷. Как писала Кэй Стэниленд — известный специалист по истории одежды и тканей — в одной из немногих работ, посвященных непосредственно Пипсу и его костюмам, «его увлечение новыми модами повсеместно признано теми, для кого содержание его дневника представляет исследовательский интерес; действительно, эта увлеченность проходит красной нитью через весь текст»¹⁸. Однако сами по себе наряды Пипса, какими мы их знаем по дневнику и портретам, не ассоциируются с «щегольством» или «модой» XVII в., которые обычно связывают с придворным костюмом. Он писал свой дневник в первые годы Реставрации, когда на смену пуританской строгости костюмов Протектората в аристократической, в первую очередь придворной культуре приходит французская мода на яркие, богато украшенные наряды. Они стали резко

15 **Pepys.** 2000: X, 98 (Nevinson J.I. Dress and personal appearance) Пипс также интересовался изображениями, отражающими разные костюмы и моды, и, в частности, собрал коллекцию французских модных гравюр. См. об этом: **Marly, de.** 1987.

16 **Pepys.** 2000: A, 83.

17 **Пипс.** 2010: 167.

18 **Staniland.** 2003: 42.

контрастировать с однотонными черными или темных оттенков костюмами, остававшимися типичными для достаточно обеспеченного горожанина, какие носил сам Пипс.

Образ щеголя и/или модника у Пипса обусловлен не только с возможностью носить определенный тип одежды (что, несомненно, важно), но в еще большей степени с особым отношением к собственному внешнему виду, о котором, в свою очередь, мы узнаем по тому, как выстраивается его описания, в которых обозначается не просто те или иные характеристики одежды, но личный вестиментарный опыт:

Оттуда к Лэнгфорду [портной Пипса — А.С.], у которого я не был после смерти моего брата и обнаружил, что моя жена и Мерсер уже там и договорились о двух богатых шелковых костюмах, которые мне пристало бы иметь, но больно уж они дороги. Я сомневаюсь, что смогу сразу выложить столько денег. Однако, дело сделано и будь, что будет. Это те расходы, с которыми мне легче всего смириться и которых сложнее всего избежать¹⁹.

Именно выделение того, что связано с внешним обликом, задним числом в процессе описывания и попытка сформулировать, выразить в словах, включить в порядок событий, случившихся в течение дня, обозначить свои эмоции или мысли, и создает определенный набор значений, которые важны для самого Пипса в понимании как себя, так и своих отношений с другими людьми, делает его щеголем.

При этом, речь идет не только о том, что в процессе письма он занимается самонаблюдением и создает определенный образ самого себя, частью которого становится интерес к собственному внешнему виду и вообще предметам одежды. Как отмечали исследователи, в дневнике мы можем увидеть свидетельства наблюдения и за собой, пишущим текст, т.е. объектом наблюдения является не только актер,

19 Pepys. 2000: VI, 104. (17.05.1665).

совершающий те или иные поступки в течение дня, но и автор, пытающийся эти поступки выстроить в единый нарратив и придать им определенный смысл²⁰. Соответственно, имеет значение не только покупка предмета туалета или облачение в определенный костюм по тому или иному поводу, но акт упоминания об этом в тексте дневника. И набор этих значений отнюдь не ограничивается модой и щегольством.

Самый известный портрет Пипса кисти Джона Хейлса — в халате и с нотами в руках — был написан в 1666 г. и дает нам возможность увидеть, как выглядел автор дневника в тот период жизни, о котором мы знаем лучше всего (Илл. 1). Описание процесса его создания в дневнике напоминает нам, что в портрете взрослого самостоятельного человека мы можем увидеть не только свидетельство того, как он выглядел в действительности, или существовавших конвенций в отношении изображения персоны того или иного статуса для разных поводов и аудитории, или, наконец, замысла и мастерства художника, но и проявление его собственных представлений о том, в каком виде он хотел бы запечатлеть себя и быть представленным взору зрителя.

Пипс, описывая, как он заказывал портрет своей жены и себя самого, подчеркивает эту активную позицию клиента. Сначала был сделан портрет Элизабет Пипс, для которого они выбрали «позу, которую мы видели на одном из [портретов] леди Питер в образе Св. Екатерины»²¹. В какой-то момент он

20 См., например: **Berger**. 2005.

21 **Pepys**. 2000: VII, 44. (15.02.1666). Леди Элизабет Питер, уже скончавшаяся к тому времени, была женой католика и роялиста Уильяма Питера, 4-го барона Питера, и, хотя св. Екатерина не была ее покровительницей, ее образ мог иметь значение для английского католического сообщества. Св. Екатерина Александрийская известна тем, что пыталась обратиться в христианскую веру императора Максимилиана. Ее образ использовался королевами Генриеттой-Марией, женой Карла I, и Екатериной Браганса, супругой Карла II,

начал сомневаться относительно этого выбора, но, по мере того как шла работа над картиной, отмечал растущее удовольствие от проявляющегося сходства и красоты. Когда первый портрет уже был почти закончен, Пипс тоже начал позировать художнику:

Я сидел так, чтобы портрет был полон теней, и едва не свернул шею, заглядывая себе через плечо, держа положение, над которым он мог бы работать²².

В отношении своего собственного образа автор дневника не дает таких точных указаний, однако описывает свои сомнения («не знаю в чем дело, но мне не нравится, как получилось мое лицо»²³), удовольствие и сделанные предложения. Он сам выбирает одежду, в которой будет изображен, и специально одалживает для этого индийский халат²⁴. В середине апреля портрет был почти закончен, и Пипс «нашел, что к нему нечего добавить, кроме нот». Как и в случае с портретом жены, он был «доволен чрезвычайно, он написан очень правдиво»²⁵. По его желанию листок с нотной записью был выписан очень тщательно, и легко прочитать мелодию и слова,

как знак благочестия и, подспудно, — попыток обратить своих мужей в истинную веру. Одно из таких изображений Пипс увидел и описал в августе 1664: «Королева изображена... как Св. Екатерина — восхитительно, и отменное сходство». **Pepys**. 2000: V, 254 (26.08.1664). Для него самого и его жены использование такого образа могло служить знаком лояльности королю, а возможно и католической вере, учитывая, что начальником Пипса был католик — герцог Йоркский, будущий король Яков II. Об публичном образе королевы Екатерины Браганса см.: **Hayward**. 2019a: 249.

22 **Pepys**. 2000: VII, 74-75. (17.03.1666).

23 **Pepys**. 2000: VII, 78. (20.03.1666).

24 «Оттуда домой, быстро перекусил и к Хейлсу. И там сидел почти дотемна, пока шла работа над моим халатом, который одолжил, чтобы меня в нем написали. Халат индийский, и у меня есть все резоны ожидать, что картина с ним получится превосходнейшей». **Pepys**. 2000: VII, 85. (30.03.1666).

25 **Pepys**. 2000: VII, 96. (11.04.1666).

так что можно опознать сочиненную им самим за несколько месяцев до этого песню²⁶. После того, как Хейлс провел для Пипса экскурсию по портретной галерее Уайтхолла, объясняя особенности разных картин, он, вопреки совету художника, высказался за то, чтобы на заднем плане вместо пейзажа было нарисовано небо, как на портрете его жены, «что будет очень благородно»²⁷. Дискуссия об этом возобновлялась не единожды. После первого упоминания 13 апреля, 18 числа Пипс вновь пишет:

К м-ру Хейлсу, где он пытался убедить меня поместить пейзаж на задний план картины, но мне это не нравится, я намерен, чтобы было по-другому, что, как я понял, было ему не очень по вкусу, однако он был достаточно любезен, чтобы согласиться все переделать²⁸.

Новый вариант понравился ему не так, как он ожидал, но все же Пипс счел его лучше предыдущего.²⁹ Все эти моменты он фиксирует в дневнике, они становятся частью другого образа, который он так же кропотливо создает в тексте — образа человека, чувствительного к самому себе и занятого постоянным самонаблюдением.

26 Это песня «Уходи, красавица!» (*Beauty retire*), которую в 1665 году он написал в сотрудничестве с Чезаре Морелли на стихи, взятые из «Осады Родоса» (Ч. II. Акт 4. обращение Солимана к Роксолане) — героической драмы Уильяма Давенанта, первая часть которой была поставлена им как первая английская опера в 1656 году. В 1663 году «Осада Родоса» была издана как драматическое произведение из двух частей.

27 **Репс.** 2000: VII, 98. (13.04.1666).

28 **Репс.** 2000: VII, 103. (18.04.1666).

29 **Репс.** 2000: VII, 105. (20.04.1666). В аннотации к портрету на сайте Национальной портретной галереи, где он хранится, указано, что поведенная в 1954 году рентгенография не обнаружила следов упомянутого Пипсом пейзажа, однако продемонстрировала, что действительно были внесены изменения, связанные с нотами, а также первоначально на портрете была видна и правая рука Пипса. **Hayls.** 1666.

На первый взгляд связь между пониманием костюма, моды и формированием собственного Я кажется очевидной. В большинстве случаев упоминание о своих нарядах или деталях костюма в дневнике Пипса связаны с их новизной — категорией, которая является ключевой для определения модного — покупкой, заказом у портного, первых выходах в свет и удовольствием и удовлетворением, которые они порождают: «Встал и надел свой новый шерстяной костюм, в котором выгляжу очень благородно, по словам моей жены»³⁰. Равным образом, в поле внимания Пипса попадают те случаи, когда он испытывал неловкость из-за своего внешнего вида, будучи одет неопрятно, в старую или простоватую одежду:

Я имел намерение поговорить с королем о деле, которым я вполне мог бы заняться — о захваченном французском военном корабле и о том, как он хочет его переоснастить, — просто из желания продемонстрировать свою старательность в делах. Но мое белье было несвежим, а одежда жалкой, и я решил, что ни то, ни другое не подходит даже для встречи с другими людьми при дворе, к которым у меня были дела. Я был раздосадован и решил впредь этого не допускать³¹.

Этими двумя крайними точками, очень наглядно демонстрирующими значимость для Пипса его внешнего вида, чувствительность к тому, как этот внешний вид коррелирует с самооощущением и с мнением, которое складывается у окружающих, и определяется впечатление «модности» и «щегольства» как желанная выглядеть наилучшим образом и озабоченности своим внешним видом.

Щегольство, стремление покупать новые наряды, тщеславие, связанное с внешним обликом — все это было важнейшими составляющими публичного (преимущественно критического и сатирического) дискурса о моде в Англии, да

30 Pepys. 2000: VI, 127-128. (15.06.1665).

31 Pepys. 2000: VIII, 120-121. (20.03.1667).

и в целом в Европе XVII в.³² Любопытно, что для описания собственного вестиментарного поведения Пипс использует именно те характеристики, которые были на слуху при обсуждении моды, и он чувствителен к тому, что сам подвержен обаянию красивого и нового наряда, хотя в его описаниях мы не увидим никакого осуждения, только наблюдение за собой и, нередко, усмешку.

Но наиболее интересно то, что за исключением случаев, когда надетый костюм необычен своей новизной, дороговизной или неряшливостью/простотой, Пипс обходит свой внешний вид молчанием. Эта особенность очень наглядно демонстрирует специфику взгляда на повседневность, который представлен в дневнике. Пипс знаменит тем, что он невероятно наблюдателен и умеет преодолевать невидимость, незаметность повседневности. Это создает ощущение, что он описывает буквально все, что с ним происходит. Однако это не так — рутинные, неизменные, повторяющиеся изо дня в день действия, за исключением некоторых, имеющих значение для построения нарратива, не находят места в его представлении течения жизни. Он не описывает процесс ухода за телом, кроме походов к парикмахеру, неизменные приемы пищи, например завтраки, молитвы перед едой и так далее. И среди прочего, он игнорирует в тексте процесс одевания и раздевания и то, во что он одет, если только в этом не было чего-то необычного.

Отчасти этот взгляд связан с тем, что костюмов у Пипса было совсем немного, он отнюдь не менял их каждый день, дорогие наряды надевались только по особому поводу. Разнообразие и множественность одежды, которые ассоциируются с модным образом жизни элиты, для человека среднего класса еще не имела такого значения. Даже новый костюм

32 Tankard. 2020: 23-46.

упоминался им один-два раза, а потом становился частью обычной жизни или оказывался маркером событий особой значимости, которые требуют выглядеть лучше обычного.

При этом, сама эта (пусть и не столь великая) множественность нарядов была навязана ему изменившимся положением в обществе, необходимостью то и дело общаться с высокопоставленными людьми, бывать при дворе. Получив новую должность в апреле 1660 г., он покупает много новых вещей и записывает: «Я молю Господа, чтобы он позволил мне расплатиться»³³. А уже в сентябре того же года он вынужден срочно покупать новый костюм, т.к. теперь в силу положения должен соблюдать траур по брату короля — герцогу Глостерскому³⁴. Новизна в привычном нам значении актуальности волнует Пипса, он отслеживает модные изменения, однако преимущественно это отнюдь не радостные ожидания модника, а довольно настороженное отношение человека, которому придется потратиться на новый костюм или аксессуар, а также привыкнуть все это носить («пустая затея — покупать новую одежду до Пасхи, когда они смогут увидеть, какой мода будет этим летом»)³⁵.

Тягостность необходимости следовать моде в еще большей степени ощущается, когда речь заходит об одежде жены, которой вообще в дневнике уделено несравнимо меньшее внимание. Пипс определенно ощущал, что ее наряды в первую очередь отражают его статус и в обществе, и в семье (с этим был связан его гнев, если жена надевала или покупала что-то на его взгляд недопустимое для ее положения в

33 **Pepys.** 2000: I, 190. (1.07.1660).

34 Генри Стюарт, герцог Глостерский (8.07.1640–13.09.1660) — младший сын короля Карла I и Генриетты-Марии Французской. Умер от оспы до коронации старшего брата. **Pepys.** 2000: I, 251. (23.09.1660).

35 **Pepys.** 2000: VIII, 63. (15.02.1667).

обществе или обстоятельства выхода в свет). Он довольно жестко контролировал ее расходы на одежду, хотя ближе к концу десятилетия, когда его финансовое положение существенно улучшилось, дневниковые записи показывают, что Элизабет Пипс могла заказать платье сама и уведомить мужа *post-factum*. Осознание необходимости следовать моде и невозможность делать это с легкостью вызывают гораздо более сильную фрустрацию, когда речь заходит о нарядах жены, а не своих собственных, чья практическая ценность в выстраивании общения видится ему гораздо отчетливей. Так, в конце 1662 г. он записал:

...допоздна обсуждал с женой, как мы вскорости будем принимать межу доктора Кларка и миссис Пирс. Очень переживаю, что у жены не было ни одного зимнего платья. Мне даже стыдно, что она вынуждена появляться в платье из тафты, когда весь свет уже носит муаровые.³⁶

Когда намеченный прием был уже совсем близок, Пипс все же решает купить ей платье, в котором ему (речь идет именно о его неловкости) будет не стыдно представить ее перед гостями:

...наконец, чести ради (*for my honour*), я вынужден заказать ей новое муаровое платье к визиту миссис Кларк (*to be seen by Mrs Clerke*). Меня беспокоит необходимость расстаться с такой суммой денег.³⁷

Разорительность моды, в случае бездумного увлечения ею, была одной из постоянных тем в сочинениях о ней самого разного толка — и моралистических, и сатирических. В коллекции Пипса, например, можно найти балладу «Веселое путешествие в Лондон с целью посмотреть моды молодого деревенского кавалера, у которого денег было больше, чем

36 Pepys. 2000: III, 298. (29.12.1662).

37 Pepys. 2000: IV, 10. (9.01.1663).

ума»,³⁸ в которой очень иронично описываются злоключения человека, гонящегося за разорительной модой. Озабоченность Пипса свидетельствует о потребности найти баланс между требованиями, предъявляемыми новым образом жизни, желанием использовать возможности того стстуса, который обозначает костюм, и собственными финансовыми возможностями.

Не только в отношении себя самого, по и при описании нарядов придворных и короля интерес Пипса привлекали не столько яркость и разнообразие или актуальность, сколько роскошность и дороговизна. Он даже записывает немислимую для него самого сумму в 200 фунтов, которую его покровитель граф Сэндвич отдал за парадный костюм, предназначенный коронации Карла II в 1661 г.³⁹ Два года спустя, когда Пипс сетует, что за месяц очень сильно потратился на одежду, купив бархатный плащ, два суконных костюма, шерстяной халат с золотыми пуговицами и петлями, шляпу и еще много чего, он потратил на все это 55 фунтов⁴⁰.

Яков I в 1604 г. отменил сумптуарные законы, известные как законы о роскоши, регламентировавшие, в числе прочего, право на ношение одежды определенных фасонов, цветов и тканей в разных социальных группах. Однако в отдельных сообществах и, особенно, корпорациях продолжали действовать формальные регламентации в отношении внешнего вида и в еще большей мере сохраняли свое влияния негласные ограничения на ношение той или иной одежды людьми разного положения⁴¹. Развитие международного рынка и

38 **A merry Progresse to London.** 1615.

39 **Pepys.** 2000: II, 83. (22.04.1661).

40 **Pepys.** 2000: IV,357. (31.10.1663).

41 О сумптуарных законах и идее роскоши см., например: **Hayward.** 2019b.

технологий, несомненно, способствовали большей доступности и разнообразию фасонов, цветов и тканей, в особенности в период Реставрации. Тем не менее, существовавшие предрассудки⁴² и религиозные убеждения, гласные и негласные нормы социальной иерархии и, наконец, цены, способствовали тому, что сохранялись очевидные различия в вестиментарных практиках. В силу социального положения Пипс никогда не мог бы носить такой костюм, как его покровитель, поскольку это означало бы претензии на статус, которым он не обладает, но, богатея, он мог покупать более дорогие вещи. В его дневнике хорошо заметно различие в восприятии социальной значимости цвета и тканей. Он почти не обращал внимание на цвета одежды при описании своих или чужих костюмов, и сам, как это было обычно для горожанина, носил одежду темных оттенков, преимущественно — черную. Не то, чтобы он совсем не описывал цвета, но для него существенной была яркость, а не оттенок цвета — обычно он отмечал только, что костюм или платье были «цветными» (*coloured*). Скорее всего, это было связано с тем, что новая французская мода, которая была одним из визуальных знаков смены власти, резко контрастировала с пуританскими костюмами периода революции и Протектората не каким-то особым цветом, а самым его присутствием.

Яркая французская мода только проникала в английскую культуру и преимущественно в придворное общество, она была совсем непривычной для горожан. Когда в июне 1665 г.

42 Яркие и пестрые одежды ассоциировались с грехом и распутством. Возможно, это было одной из причин, по которой сам Пипс не испытывал энтузиазма и восхищения перед яркими костюмами придворных. Однажды он отчитал свою жену за то, что ленты на ее шляпе «были плохо подобраны и к тому же двух разных цветов». Он был так разгневан, что в пылу спора «как вспыльчивый дурак обозвал ее шлюхой, о чем потом сожалел». Pepys. 2000: II, 235. (19.12.1661).

на дом принесли костюм, заказанный для него женой, Пипс, с нетерпением ожидая его, тем не менее оказался рассержен покупкой:

Встал и долго дожидался нового костюма, но его не принесли, и я нарядился в свой последний новый черный костюм из шелка и камлота. И когда уже был полностью одет, наконец принесли новый из цветного феррандина⁴³, в который жена намерена меня облачить из любви ко мне. Я был раздосадован, но думаю только из-за того, что не привык носить цветное, и он смотрится на мне несколько непривычно⁴⁴.

Эта цитата весьма показательна тем, что игнорируя конкретный цвет и отмечая лишь его наличие, Пипс при этом внимателен к тканям, из которого сшит и один, и другой костюм. Это характерно для всех его описаний нарядов, даже если речь идет о пестрых костюмах придворных. Его не интересует их цвет (хотя, как мы видим, он и сам начинает носить цветные одежды), но он с восторгом и завистью описывает дорогостоящие материалы, из которых они сделаны — шелк, бархат, кружево, шитье⁴⁵. Вполне вероятно, внимание к материалам было связано с тем, что они были более стабильным (и надежным) показателем высокого положения, нежели

43 Феррандин — дорогая восточная шелковая ткань.

44 **Pepys.** 2000: VI, 125. (11.06.1665).

45 Они, в особенности невероятно дорогое шитье, в буквальном смысле затмевали цветность. Это особенно хорошо заметно в описании королевской процессии через город за день до коронации, поскольку «великолепие этого дня проявлялось в их одеждах, лошадях и их убранстве». Пипс ни разу не упомянул цвета, но отмечал дороговизну материалов: «у них повсюду шитье и бриллианты», «король в очень богато расшитом костюме и плаще, смотрелся благороднейшим образом», костюм графа Сэндвича, о котором шла речь выше, — «очень богато расшитый». Единственные — и ослепляющие — цвета, упомянутые им, также скорее относятся к материалу, поскольку речь идет о золотых и серебряных нитях, которыми делалось шитье: «Это зрелище, наполненное золотом и серебром, было столь великолепным, что мы едва могли его смотреть — в конце концов, оно стало невыносимым для наших глаз». **Pepys.** 2000: II, 82-83. (22.04.1661).

цвет, в них имело смысл вкладываться. Действительно, позднее король попытался вернуться к более строгой и независимой от французов моде, чему Пипс был очень рад.

Собственные костюмы Пипс также оценивает с точки зрения стоимости — и реальной, и символической, что объясняет его интерес и удовольствие именно от новой одежды. Как раз качество и стоимость материалов, из которых шит костюм, а не более яркий цвет (хотя и он, несомненно влиял на стоимость тканей) являются для него способом продемонстрировать улучшившееся социальное положение. Если сравнить портрет Пипса 1666 г. с теми, которые были сделаны позднее (Илл. 2-3), то главное отличие костюма, которое бросается в глаза на более поздних изображениях — это кружевной шейный платок. Кружева были очень дороги, и в дневнике есть немало упоминаний о том, как сначала Пипс может себе позволить платок, отороченный кружевами только на концах, и находит его чрезвычайно важным элементом собственного облика:

Собрался утром и надел мой первый кружевной воротник, и он так хорош, что я решил, что мои самые большие расходы будут на кружевные воротники. С ними и все остальное будет выглядеть эффектнее⁴⁶.

Позднее, в 1665 г., когда его доходы существенно возросли, он с радостью отмечает, что может себе позволить и «первый кружевной платок, целиком сделанный из кружева»⁴⁷, какой носили только люди высокого положения.

Одежда была для него зримым и в прямом, и в переносном смысле выражением его успеха. Дневник фиксирует и делает видимым продвижение Пипса, которое определяется и

46 Pepys. 2000: III, 228. (19.10.1662).

47 Pepys. 2000: VI, 128. (15.06.1665).

материальным положением (в течение первых лет дневника он регулярно записывал, сколько он истратил денег и сколько приобрел, в конечном счете этот успех был оглушительным)⁴⁸, и его карьерой (он действительно стал чиновником очень высокого уровня — секретарем Адмиралтейства), и вхождением, включенностью в определенные социальные круги.

Удовольствие, связанное с новизной своего костюма, у Пипса двояко. Во-первых — от самой возможности регулярно приобретать необходимые и даже не очень необходимые вещи. Речь идет не только о покупках, но и о подарках или взятках или даже (поначалу) переделках старых вещей. Дареные вещи тоже не обязательно являлись новыми в смысле времени их производства, но были новы с точки зрения обладания ими. Секонд-хенд в среде, в которой поначалу вращался Пипс, был вполне обычным делом, особенно, если речь шла о долговечных и дорогостоящих вещах: «...вечером получил бобровую шляпу, старую, но очень хорошую от сэра Уильяма Батлера, которому надо будет подарить что-нибудь в ответ. Очень доволен ею»⁴⁹. Довольство от бобровой шляпы связано не только с нею самой, но и тем, что она обозначает обретенный социальный капитал — связи, которые работают на статус и благополучие. Но в тексте присутствует и вообще удовольствие от любой новой вещи, само появление которой уже говорит о каких-то изменениях, движении, даже если это штаны, скроенные из старого плаща или вовсе — юбки жены («Сегодня первый раз надел мой нарядный суконный костюм, сделанный из плаща...»⁵⁰; «Вернулся домой и надел мой серый

48 По оценке Джона Нунана личное состояние Пипса за 8 лет службы в морском ведомстве увеличилось 25 до 7000 ф.ст. Noonan. 1984: 385.

49 Pepys. 2000: III, 67. (19.04.1662).

50 Pepys. 2000: I, 118. (29.04.1660).

суконный костюм и белый отделанный камзол, скроенный из нижней юбки моей жены — первый раз, когда представился случай его надеть»⁵¹). Для Пипса важно зафиксировать именно появление той или иной новой вещи и удовольствие, которое с этим связано, и дальше она его не интересует, если с ней не происходит чего-то необычного. Каждый новый костюм или аксессуар сам по себе — свидетельство не только финансового, но и социального успеха для человека, который был сыном прачки и портного и начинал в качестве секретаря своего покровителя, а уж тем более, если этот костюм лучше и дороже прежнего. Второй аспект удовольствия связан как раз с приобретением вещей более дорогих или статусных, нежели раньше. Шелковый костюм вместо суконного, плащ, подбитый бархатом и мехом, вместо шерстяного, кружевные шейные платки вместо шелковых и так далее. Хотя, несомненно, это удовольствие зависело от потраченной суммы, что хорошо видно при описании новых платьев Элизабет Пипс. Упоминавшееся выше муаровое зимнее платье, которое он был вынужден приобрести для нее, доставило удовольствие только самой Элизабет.⁵² В целом поначалу, когда финансовое положение еще совсем не соответствовало амбициям Пипса, расходы на собственную одежду всегда компенсировались ощущением удовольствия или пользы, тогда как траты на ее наряды вызывали скорее раздражение:

Моей жене прислали ее платье, которое теперь расшито кружевами. Оно действительно очень красиво, но обошлось мне в изрядную сумму, куда большую, чем я рассчитывал. Хорошо, что больше тратиться не придется.⁵³

51 Pepsys. 2000: II, 120. (13.06.1661).

52 Pepsys. 2000: IV, 13. (12.01.1663).

53 Pepsys. 2000: V, 100. (26.03.1664).

Однако эффект от этих покупок был источником и его собственного удовольствия:

...днем жена послала за мной, чтобы я посмотрел ее новое кружевное платье (то есть платье, которое ей обшили кружевами). Оно действительно очень хорошо сделано и придает ей благородный вид. Я очень им доволен.⁵⁴

Если Пипс был доволен собой и своей одеждой, он, как правило, также писал, что выглядит благородно или привлекательно. Важность этих двух взаимосвязанных характеристик определялась тогдашним положением Пипса. Он начал вести свой дневник, когда уже некоторое время работал в канцелярии, а вскоре получил должность в Военно-морском ведомстве, благодаря покровительству лорда Сэндвича, которого в свою очередь новоиспеченный король Карл II осыпал милостями за то, что тот командовал флотом, вернувшем его на родину. Поначалу новые коллеги, имевшие и более высокое происхождение, и больший достаток, и опыт в работе, относились к нему свысока, и Пипс приложил немало усилий для того, чтобы его начали принимать как своего. Первые несколько лет дневника очень большое количество переживаний и ухищрений, а также текста о них были связаны с потребностью вписаться в новый круг общения — не только быть принятым, но в действительности ему соответствовать. Новая одежда, адекватная положению, которое он стремился занять, играла существенную роль в этих попытках утвердиться в новом статусе — Пипс начинает носить шпагу и плащ, и другие атрибуты костюма благородного человека, что имело важное символическое значение: он начал позиционировать себя не как доверенного слугу своего покровителя, а как джентльмена. Пипс мог претендовать на этот статус,

54 Pepys. 2000: V, 110. (3.04.1664).

поскольку происходил из младшей ветви дворянского семейства, несмотря на род деятельности своих родителей, и граф Сэндвич приходился ему дальним родственником. При этом, как отмечал Вудрафф Смит, существовали и другие составляющие образа джентльмена — уровень доходов и независимое положение, — которых в начале 1660-х годов Пипсу явно не доставало. Однако была возможность (хоть и ограниченная в виду нехватки средств) изобразить из себя джентльмена, чтобы его стали принимать за такового. Смит выделяет три составляющих в таком перенимании образа жизни джентльмена: приобретение дорогостоящих вещей, которые ассоциировались с респектабельностью, следование правилам, определявшим поведение джентльмена, и следование моде⁵⁵. Исследователь описывает костюм как инструмент, который Пипс, как и другие «выскочки», использует для своего продвижения вверх.

У Пипса мы видим очень большую чувствительность к тому, что одежда делает его полноправным и узнаваемым членом определенного сообщества. Метафора театра и костюма как маски (в особенности, маски, которая способствует реальному перевоплощению) очень уместна в его отношении, поскольку он был заядлым театралом и многое о театре знал⁵⁶. Однако случай с ним интересен тем, что диалогичная структура, которую Гринблатт обнаруживает в самоформировании представителей элиты ренессансной Англии, у Пипса работает несколько иначе. Речь не идет о процессе приближения к определенной цели или образу, все-таки герои, которых

55 Smith. 2002: 31.

56 По мнению Мириам Нанди, образа театра очень важен для понимания дневника Пипса, поскольку жизнь, какой она отражена в его тексте, является собой своеобразный социальный театр, представленный взору зрителя. Nandi. 2021: 181.

изучает Гринблатт, видят свое положение в обществе и, соответственно, свое соотношение с обществом достаточно стабильным. Пипсу свойственно совершенно обратное и это в значительной мере определяет его отношение к костюму.

Он существовал на стыке очень разных социальных миров и в силу родственных связей, и благодаря кругу общения, и, конечно же, в следствие очень активных изменений в своей жизни. Хотя, безусловно способность одежды обозначать те или иные аспекты положения человека в обществе важна для Пипса, дневник, в силу особенностей этого способа говорить о себе, на первый план выводит другой аспект — способность костюма маркировать движение в социальном пространстве. Сама манера упоминать в дневнике только новые (как правило — более дорогие) костюмы подчеркивает, что Пипс не имел этой стабильной роли, которую можно было бы создавать или опознавать через внешний вид, хотя и стремился к тому, что можно довольно широко определить как «благородного джентльмена». Он прослеживал свое постепенное изменение, и потому, как и герои пьес, — постоянно переодевался.

Как раз эта чуткость к тому, что такое одежда как часть самого себя и одновременно — способ коммуникации с миром, и к тому, как его можно использовать и позволяет нам говорить о том, что и костюм и способ представления костюма в дневнике или портретах был для Пипса модусом формирования собственного Я. Но это не только движение к определенной цели, но процесс постоянной адаптации, переосмысления, переозначивания. Сама эта способность к постоянному переделыванию в дневнике оказывается центральной характеристикой формулируемого там образа Я, в силу чего большое внимание уделяется тому, что облачение во все более статусные и дорогие наряды означает изменение самого Пипса, даже если при этом он переодевает не себя, а свою жену.

В конструкции Гринблатта для самоформирования важно некоторое дистанцирование себя от привычных социальных норм, что позволяет использовать социальные рамки для создания еще какого-то дополнительного пласта значений, который будет представляться своим, персональным. Для Пипса этим пластом значений становится подвижность и переменчивость. Нарратив, который он создает о себе в дневнике, в том числе нарратив об одежде, демонстрирует, что для него было важно быть человеком (и создавать соответствующий образ), который не просто занимает какое-то положение или даже иное положение, нежели раньше, но который все время меняется, для которого *self-fashioning* — это постоянный и довольно сложный процесс, ключевую роль в котором играет не сам костюм, а постоянные переодевания.

В рамках такого нарратива о себе одежда еще не вполне представляет собой что-то внешнее, что можно надеть и снять, оставаясь собой, но в то же время мы можем наблюдать и определенную дистанцию между Я и костюмом, поскольку последний оказывается объектом манипуляции, инструментом создания идентичности. Не случайно дневник демонстрирует чувствительность Пипса к чужому взгляду. Он неоднократно и в самых разных ситуациях отмечает озабоченность тем, как он или его супруга выглядят в глазах других людей. Так, в 1667 г. отправившись в незнакомую церковь, он вечером записал, что опасается, что его приняли за слугу собственной нарядно одетой жены, т.к. на нем был простой воротник⁵⁷.

Эта постоянная оглядка на присутствие стороннего взгляда, обнаруживаемая в тексте, демонстрирует, что конструирование собственного Я посредством изменения

57 Pepys. 2000: VIII, 115. (17.03.1667).

вестиментарных практик, было выбором, навязанным извне, необходимостью, связанной с тем, что он стал заметной саомстоятельной фигурой, объектом чужого внимания — сначала как доверенное лицо влиятельного человека, потом — как чиновник, ответственный за принятие значимых решений в Военно-морском ведомстве. Пипс как автор дневника показывает нам, что он не сразу пришел к принятию публичной значимости своего костюма. Кэй Стэниленд полагает, что забота об опрятности и сохранности одежды — это качества, привитые ему в детстве отцом-портным⁵⁸. Однако, хотя забота об одежде и умение использовать куски тканей для новых деталей костюма и были поведением человека небогатого, рачительного и знакомого с портновским мастерством, большая часть примеров, приводимых исследовательницей, имеет отношение к осознанию публичной значимости костюма лично для Пипса. Другой исследователь, Вудрафф Смит, напротив, обращает внимание на то, что к вступлению Пипса на путь модника приложили руку женщины, которые ему покровительствовали — Джемайма, супруга графа Сэндвича и ее сестра, леди Анна Райт, не раз в течение 1661 г. обращавшие его внимание на необходимость хорошо одеваться, для того, чтобы преуспеть при дворе⁵⁹. И сама эта фиксируемая постепенно усиливающаяся необходимость и потребность заботиться о своем внешнем виде уже есть знак происходящих с ним изменений, нового статуса, и одновременно — свидетельство его усилий по самосозиданию, ставших необходимыми в новых обстоятельствах.

Костюм и вообще внешний облик поначалу почти не осознаются Пипсом как инструмент и доказательство

58 Staniland. 2003: 44.

59 Smith. 2002: 27-29.

происходящих с ним изменений и, соответственно не сразу становятся объектом внимания в его самонаблюдении. Создававшийся в 1666 г. портрет, демонстрирующий его озабоченность своим публичным образом, был не первым в его жизни. В дневнике упоминается и более ранние портреты Пипса и его жены кисти «художника Сэвилла», которые были заказаны им в ноябре 1661 г. и повешены в гостиной 22 февраля 1662 г.⁶⁰ Пипс описывал процесс их создания гораздо более скупое. Как правило, записи ограничивались упоминанием о том, что он или жена позировали художнику. Только когда основная работа была завершена, Пипс отметил, что вмешался с советами в отношении портрета своей супруги:

Нынче утром я и жена отправились к художнику. Она позировала в последний раз, а я стоял рядом и подсказывал ему доделать еще кое-какие мелочи. И думаю, что теперь ее портрет мне очень понравится. После нее нарисовали ее черную собачку, пока та сидела у нее на коленях, что очень нас развлекло⁶¹.

В 1661 г. явно в его глазах был более важен сам факт приобретения портретов — вещи дорогой и свидетельствующей об определенном социальном положении, даже если они были написаны малоизвестным художником. То, как именно Пипс будет выглядеть на картине, по всей видимости, еще не занимало столь сильно его мысли.

Мы не можем сказать, когда возникает интерес к моде и потребность следить за собой. Как справедливо отмечала та же Кэй Стэниленд, 1 января 1660 г., с которого начинается дневник не отмечает ни начала новой жизни, ни карьеры, ни брак, и потому дневник «создает ложное деление жизни

60 Портреты не сохранились, и до сих пор не удалось с точностью установить имя их автора.

61 Pepys. 2000: II, 241. (31.12.1661).

Пипса»⁶². Однако сама потребность вести подробный дневник обозначает ощущение меняющейся жизни не только вокруг (речь идет о кануне Реставрации), но и его собственной. Почти сразу мы видим, как изменения в положении, требуют новой одежды. Как только Пипс получил в апреле 1660 г. новую должность в Военно-морском ведомстве, он в тот же день заказывает у брата Тома (который пошел по стопам отца и стал портным) новый плащ, шелковый костюм и короткий жакет, которые обходятся ему в немалую сумму, а затем покупает и еще более дорогую вещь — бархатный плащ. К. Стэниленд справедливо отмечает, что эти покупки знаменуют собой начало новой жизни⁶³. Но эта новая жизнь требует не просто другой одежды, подобающей тем новым ситуациям общения, с которыми связана должность в ведомстве (Пипсу то и дело приходилось отправляться в королевский дворец и даже к королю), но и иного отношения к ней.

Поначалу в дневнике появляются сетования на собственную неряшливость, которая не позволяет ему быть тем, кем он мог бы быть⁶⁴: «Я был в неопрятной одежде, что считаю своей большой ошибкой и не был столь весел, как мог бы быть и каким я могу и нередко бываю, когда прилично одет»⁶⁵, и осторожных покупок вещей, о которых раньше не задумывался или не мог себе позволить, и вообще приспособление к новому стилю и внешнему виду — он сбривает усы, начинает следить за чистотой волос, покупает ливрею для

62 Staniland. 2003: 46.

63 Staniland. 2005: 54.

64 К. Стэниленд связывает это с ощущением неуверенности в общении с новыми коллегами (Staniland. 2005: 56). Неопрятность жены также раздражает Пипса: «...Я поднялся, чтобы привести в порядок бумаги, и обнаружил, как неаккуратно валяется одежда моей жены. Я рассердился на нее, что меня беспокоило». Pepys. 2000: I, 225. (19.08.1660).

65 Pepys. 2000: II, 199. (19.10.1661).

слуги. В течение примерно двух лет Пипс приходит к намерению постоянно следить за своим внешним видом и это прежде всего означает постоянно поддерживать облик, соответствующий его новому положению:

Я надеюсь, что мне еще довольно долго не придется тратиться, поскольку за два месяца (этот и предыдущий) я выложил на одежду для себя и своей жены, ее гардероб и другие вещи, не считая расходов на хозяйство, больше 110 фунтов. Но я полагаю, что теперь я буду зарабатывать с большей легкостью и легче преуспею, чем когда мне приходилось из-за отсутствия нарядов красться по улице подобно нищему⁶⁶.

Но в его тексте появляется и осознание необходимости все время как-то изменять свой облик по мере того, как меняется сам Пипс и его самоощущение, а также мода⁶⁷. В этом смысле «модник» и «щеголь» — это новые для Пипса, навязанные обстоятельствами и требующие усилий идентичности: «С этого дня стал носить пряжки на туфлях, которые купил вчера у мр-а Уоттона»; «Сегодня начал выходить в плаще и при шпаге, как полагается сейчас любому джентльмену»; «Сегодня надел свой лучший черный суконный костюм, расшитый алой тесьмой, очень изящный, с плащом, подбитым бархатом и новой бобровой шляпой, все вместе смотрится очень благородно...»⁶⁸. Сама мысль о том, чтобы следить за

66 Pepys. 2000: IV, 358. (31.10.1663).

67 К. Стэнилэнд полагает, что существенную роль в любви к хорошим вещам и вниманию к новой моде сыграли люди, с которыми общался Пипс. Как человек, ответственный за хозяйство графа Сэндвича, он имел дела с портными, сапожниками и т.п. обслуживавшими людей гораздо более высокого положения, нежели он сам, сведущими в придворной, а не городской моде. С другой стороны, став клерком морского ведомства, он нередко получал взятки и подарки (в том числе вещами, которые едва ли мог позволить себе сам), от тех, кто хотел добиться от него какой-то протекции. Staniland. 2003: 46-47.

68 Pepys. 2000: I, 26 (22.01.1660); II, 29 (03.02.1661); IV, 400 (29.11.1663).

новыми веяниями, тратить на разнообразные новшества время и деньги и потребность в этом уже есть показатель принадлежности к определенному социальному кругу, в котором где-то между Средневековьем и Новым временем возникает идея моды, в центре которой оказывается не столько переменчивость фасонов и прочие тренды, сколько сама идея постоянного присутствия внешнего взгляда, заставляющего следить за собой, соответствовать определенным критериям. Быть модным — значит вписывать себя в чужие ожидания и постоянно принаравливаться к их изменениям, обусловленным и внешними трансформациями, и изменениями, которые происходят с твоей собственной жизнью. В. Смит отмечал, что мода в XVII в. имела значение только для признанной элиты общества, поскольку помимо больших денег требовала доступа к информации, позволяющей понять правила этой игры, который было сложно получить за пределами достаточно узкого социального круга. Однако же для отдельных людей, находящихся за его пределами, но в непосредственном контакте, — подобных Пипсу, — понимавших значение костюма и имевших возможности этим знанием воспользоваться, мода предоставляла некоторые возможности:

Для людей обоих полов [она] создавала пространство для активного индивидуального выстраивания своей карьеры — паттерн поведения, который не предусматривался существовавшими конвенциями относительно статуса и его проявлений⁶⁹.

По его мнению, дневник Пипса демонстрирует, как потребление товаров (включая приобретение модных нарядов) работает в той модели общества, где с одной стороны

69 **Smith.** 2002: 44. Однако дневник Пипса как раз свидетельствует о том, как это знание распространяется за пределы элиты, благодаря иным разнообразным социальным связям (например, среди портных).

сохранялись представления о четкой структуре с достаточно жесткими социальными границами, а с другой — существовали возможности для продвижения. Пипс то и дело отмечал, сколько потратил на тот или иной предмет одежды или истратил на наряды за месяц, но оценивал эти, нередко существенные для него расходы, как вклад в будущее, невзирая на переменчивость моды. Это было связано не столько с возможностью покупать более добротную и долговечную одежду, но с тем, что сама регулярная смена костюмов, представляла его окружающим как человека определенного достатка и положения, которые позволяли и делали необходимым быть модным:

Мой ум полон тяжелых мыслей о том, сколько денег я выложил за последнее время, и сколько еще понадобится на одежду, но я надеюсь, что приобрету нечто большее благодаря этому, ибо понял, какой ущерб мне уже нанесло отсутствие подходящего моему положению облачения⁷⁰.

Идея новой одежды как инвестиции в будущее, а также самодисциплинирования ради будущих успехов очень близка к веберовскому представлению протестантской этики, и многие исследователи прочитывали дневник Пипса с точки зрения логики протестантского успеха⁷¹. Однако работы последних лет все больше обращают внимание на то, что дневник наполнен ощущением удовольствия и даже самолюбования, которые не очень хорошо соотносятся с кальвинистскими настроениями, какими их описывал Вебер⁷². Удовольствие очень ярко проявляется в том, как Пипс описывает свои

70 **Pepys**. 2000: IV, 357. (29.10.1663).

71 Самой известной является работа Френсиса Бэркера, на которую ссылаются все последующие исследователи: **Barker**. 1995.

72 В первую очередь стоит сослаться на известную биографию Пипса, написанную Клэр Томалин и имеющую красноречивое название «Сэмюэль Пипс: Несравненный Я» (**Tomalin**. 2002). Об противоречивости образа Пипса в современной историографии см.: **Nandi**. 2021: 161-171.

новые наряды: «Сегодня первый раз надел свой дублет с разрезами на рукавах, который мне очень нравится», «Встал и надел сегодня в первый раз свой цветной костюм до колен, который с новыми чулками в тон и шпагой с позолоченной рукоятью выглядит очень привлекательно»⁷³.

Беспрестанное формирование себя действительно все время балансирует между самодисциплинированием и удовольствием. Однако такое продвижение вперед и удовлетворение от постоянного переодевания были стеснены гласными и негласными ограничениями, связанными с представлениями о подобающем костюме для людей разного социального положения. И Пипс на протяжении всех лет дневника потихоньку тестирует, проверяет эти границы. Следует помнить, что в общем-то речь идет о не очень небольшом промежутке времени, меньше 10 лет, в течение которых он сделал головокружительную карьеру и еще больше разбогател. Его образ жизни поменялся кардинальным образом, и помимо удовольствия это приносит и совершенно новое беспокойство, поскольку необходимо, чтобы этот новый статус был публично признан и не вызывал осуждения у людей, которые чутко относились к поддержанию социальной дистанции. Это была существенная составляющая озабоченности своим публичным образом, определявшая и действия Пипса, и его рассказ о собственной жизни. Решив носить парик, он настороженно следит за тем, как отреагируют окружающие на такую очевидную перемену:

Обнаружил, что мое появление в завитом парике не показалось столь странным, как я опасался. Я думал, что вся церковь будет на меня глазеть, но ничего подобного⁷⁴.

73 *Pepys*. 2000: III, 116 (22.06.1662); IV, 105 (19.04.1663).

74 *Pepys*. 2000: IV, 369. (08.11.1663).

Сьюзан Винсент прекрасно показывает, как непросто Пипсу далось решение произвести столь радикальную перемену в собственном облике, на его принятие ушло несколько месяцев, и потом еще около полугода на то, чтобы свыкнуться с париком и перестать опасаться недоуменных взглядов⁷⁵. Для исследовательницы важно подчеркнуть субъективный сложный опыт принятия новой моды, поскольку «постепенное преобразование Пипса, который шаг за шагом привыкал считать парик необходимой и естественной деталью своего гардероба, происходило в те годы, когда мода на парики в Англии только зарождалась»⁷⁶. Однако в его дневнике именно эти аспекты субъективной сложности принятия новой моды оказались наиболее заметны, поскольку постепенным и непростым был сам опыт вхождения в новый для него модный образ жизни.

На протяжении периода, охваченного дневником, Пипс преодолевает два таких психологических порога. Первый — в начале своей карьеры, когда он пытается соответствовать статусу, ассоциируемому с полученной должностью, наладить отношения с новыми коллегами, начинает следить за своим внешним видом, переезжает в новый дом, обзаводится штатом слуг вместо одной служанки и так далее, и многие воспринимают его как выскочку с необоснованными претензиями. Его беспокоила не только необходимость тратить на наряды и следить за собой, чтобы соответствовать новому положению, но и то, как бы не переусердствовать в этом стремлении и не вызвать еще большее осуждение:

Сегодня принесли домой мой новый бархатный плащ, то есть подбитый бархатом и из добротного сукна снаружи — первый такой в

75 Винсент. 2015: 19.

76 Винсент. 2015: 20-21.

моей жизни, и я молю Бога, чтобы сейчас было еще не слишком рано для меня носить такой⁷⁷.

Второй приходится на последние годы дневника — конец 1660-х годов, когда, постепенно повышая свой статус, богатея и намеренно трансформируя собственный публичный образ, он вновь подходит к такому негласному рубежу, где его претензии начинают казаться чрезмерными. Если вначале новое положение стало требовать трат, которые он едва мог себе позволить, то теперь та же оглядка на чужой взгляд вынуждает не выглядеть слишком хорошо. В начале мае 1669 г. Пипс замечает:

Встал пораньше к приходу моего портного и впервые надел мой летний костюм этого года. Но не тот, превосходный, с муаровым цветочным жилетом и цветной камлотовой туникой, поскольку он слишком уж хорош, благодаря золотым кружевам на рукавах, и я опасаясь показываться в нем. Но надел шерстяной, который пошил в прошлом году, а теперь его починили.⁷⁸

Буквально через несколько дней его опасения нашли подтверждение:

Затем прогулялся с Кридом, который, сказал, что слышал, как хороши мои лошади и карета, и посоветовал впредь избегать подобного внимания. Я был раздосадован тем, что их заметили, поскольку опасался этого. И Пови говорил вчера в парке о моих манжетах с золотым кружевом, что так же обеспокоило меня настолько, что я решил никогда не появляться в них при дворе, а сейчас представляется разумным и вовсе их отпороть⁷⁹.

Досада и беспокойство Пипса имели два основных аспекта. Первый был связан с тем, что, хотя он и не мог жить и выглядеть как аристократ, его старательно формируемый

77 *Pepys*. 2000: IV, 353. (29.10.1663).

78 *Pepys*. 2000: IX, 540. (1.05.1669).

79 *Pepys*. 2000: IX, 551. (10.05.1669).

публичный образ⁸⁰ ассоциировался не просто с принадлежностью к дворянству, но и с близостью ко двору, с которым и был связан специфический образ жизни, почитавшийся модным. В. Смит обращает внимание на то, что Пипс, тратя деньги на публичный образ, экономил на «частном»: он носил дорогой костюм только определенных важных случаях, наряды его жены тоже имели значение только для публичных выходов.

Можно поспорить о том, насколько эта граница совпадает с делением на частное и публичное, коль скоро значимые с точки зрения статуса аспекты внешнего облика имели место и в частной жизни, и не только в той мере, в какой она была проницаема для внешнего взгляда, но и из перспективы собственного взгляда во вне. Можно привести в пример тот же индийский домашний халат, выбранный и специально взятый напрокат для создания образа на портрете. С одной стороны, в сочетании с нотами халат — это знак кабинетного интеллектуала — ученого, библиофила, писателя, композитора или художника. Таких портретов во второй половине XVII в. было довольно много. В халатах любили позировать члены Лондонского королевского общества — Джон Ивлин, Кристофер Рен и особенно Исаак Ньютон. С другой стороны, индийский халат — это новая мода, только появившаяся в правление Карла II⁸¹. Большая часть упомянутых портретов сделана позднее — в 1670–1700 гг.⁸² То, что Пипс заказывает

80 **Smith.** 2002: 31. Смит рассматривает историю потребления как определяемую социальными и экономическими трансформациями, в других исследованиях, основанных на семиотическом подходе, она выглядит иначе. См. об этом: **Ryckbosch.** 2015.

81 **Marly, de.** 1987: 42.

82 В качестве примера можно привести многочисленные известные «халатные» портреты кисти Годфри Немлера — Джона Ивлиина, Исаака Ньютона, Джона Локка, издателя Джейкоба Тонсона, кораблестроителя Энтони

подобный портрет в 1666 г., является одновременно и свидетельством знания моды в придворных кругах и, соответственно, причастности к ним, и его интеллектуальных амбиций и пристрастий. В 1665 г. он и сам становится членом Лондонского королевского общества, активно собирает библиотеку, которая тоже была частью его публичного образа — и не только благосостояния, хотя библиотека была очень обширной, но вообще публичного реноме.

Через несколько лет, на верхней границе «дневникового периода», став довольно влиятельным чиновником, Пипс заказывает себе совсем другой портрет (Илл. 2). Он был сделан около 1670 г., то есть почти в то же время, когда Пипс снова начинает претендовать на нечто большее, как показывают карета, хорошие лошади и расшитые золотом манжеты. Авторство этого портрета, хранящегося в его библиотеке в колледже Св. Магдалины в Кембридже, остается спорным. Его приписывают Питеру Лели и одному из его подражателей — Джону Гринхилу⁸³. Основным аргументом, чтобы полагать, что он мог быть сделан Лели — ведущим придворным портретистом Карла II, — и одновременно сомневаться в этом, является еще один, почти идентичный портрет, на котором изображен старший сын покровителя Пипса, тогда еще виконт Хинчинбрук (Илл. 4), который без сомнения был создан в мастерской Лели, возможно даже им самим⁸⁴. С одной стороны — копирование образов влиятельных людей было в это время распространенным способом выражения лояльности

Дина, резчика по дереву Гринлинга Гиббонса и других. В 1673 году Пипс закажет себе еще один подобный портрет (см. ниже и Илл. 5).

83 **Barber.** 1970: 6. Greenhill J. Portrait of Samuel Pepys (c. 1670).

84 Портрет хранится в частной коллекции семьи Эджкомов (одна из сестер виконта — леди Анна Монтегю — вышла замуж за сэра Ричарда Эджкома): [Lely]. 1668-1675.

покровителям.⁸⁵ С другой — вешать у себя в гостиной портрет, который создает Пипсу образ придворного и намекает на авторство такого художника как Лели, — это дерзость, сопоставимая с хорошими лошадьми и золотыми манжетами, и конечно в первую очередь и то, и другое увязывает Пипса с придворным окружением. Но, что еще более интересно, в этом случае, как и в портрете кисти Хейлса 1666 г., заказывая картину и выбирая образ, Пипс примеряет личину, которая с одной стороны является очень актуальной, а с другой — на которую он хочет, но пока еще не может в полной мере претендовать, — заимствуя сначала халат, а потом и целый образ. Это коррелирует с его постоянными переодеваниями в реальной жизни, каждый раз создающими претензию на нечто большее, увязанными и с актуальным настоящим, и с новым шагом с возможному будущему.

Портреты Пипса, созданные в разные годы, прекрасно показывают, что публичный образ, создаваемый в том числе и при помощи костюма, невозможно оценить исключительно в контексте материального преуспевания и даже обозначения сословной или профессиональной принадлежности и социального лифта. Мода, особенно если мы будем рассматривать ее в более широком значении, нежели только костюм, позволяла человеку определенного положения формировать довольно сложный, многослойный публичный образ. И портреты здесь, наверное, даже более красноречивы, чем дневник, поскольку они имеют большой временной разрыв и

85 Эдвард Монтегю, виконт Хинчинбрук, с 1672 г. — 2-й граф Сэндвич, в отличие от своего отца, не был связан с морским делом и вообще принимал мало участия в политической жизни из-за слабого здоровья. Вероятным поводом для того, чтобы позаимствовать для своего образа именно его портрет, могло быть рождение у виконта наследника в апреле 1670 г.

отражают разные ипостаси, которые в силу обстоятельств Пипс решал выносить на первый план, заказывая картины.

С этим связан и второй аспект беспокойства Пипса, поскольку кроме прочего дневник и портреты очень хорошо показывают, что *self-fashioning* для него это не просто движение вверх, но и усложнение, умножение разных значимых для собственного Я идентичностей, которые могут не только сменять друг друга или наслаиваться, но и вступать в противоречие. Соответственно это требует постоянного самонаблюдения и корректировки разных элементов своего публичного образа.

Конъюнктура, влиявшая и на моду, и на необходимость выстраивать ту или иную идентичность или акцентировать тот или иной аспект публичного образа, была очень разной, но в период, когда Пипс ведет свой дневник, доминировала, по крайней мере для него — человека, который оказался в ситуации возможности и необходимости что-то из себя сотворить, благодаря Реставрации монархии и активному участию в ней графа Сэндвича, — конечно же политическая конъюнктура. И для Пипса мода в самом широком смысле этого слова глубоко политична, что нередко создает проблемы⁸⁶.

86 Мне уже приходилось писать о том, какой внутренний конфликт вызвала у Пипса вошедшая в моду пророялистская сатирическая поэма Сэмюэля Батлера «Гудибрас». В течение нескольких лет после первой публикации ее обсуждение и цитирование были способом выражения лояльности, и для придворных, чиновников и разных других категорий людей было невозможным не читать эту книгу или публично ее осуждать. Пипс — интеллект, тот которого мы видим на первом портрете, был невероятно фрустрирован чтением «Гудибраса». Он нашел поэму отвратительной, но ее все восхваляли и, как он постепенно осознает, ее нельзя было не хвалить. Пипс несколько раз покупал и продавал эту книгу и брался чтение, чтобы найти что-то достойное похвалы, но так и не смог. В этой истории интересен как раз зафиксированный в дневнике конфликт между необходимостью и потребностью не просто казаться, но быть роялистом, и такой же

Значимость представлять себя не просто как богатого джентльмена, но как «кавалера» — сторонника короля и человека близкого ко двору — нашла свое выражение на портрете, приписываемом Лили, и она только подчеркивается отличием последних портретов, написанных после Славной революции, которые лишены этих ассоциаций с придворной культурой — речь идет о целой серии очень похожих образов (например, Илл. 3)⁸⁷. Дело в том, что Яков II, свергнутый с престола в 1688 году, в бытность свою герцогом Йоркским руководил всеми флотскими делами и посему был основным начальником Пипса. Для чиновника, сделавшего невероятную карьеру под руководством свергнутого монарха-католика, строить из себя кавалера после Славной революции было по меньшей мере непрактично. И как раз эти портреты, созданные в самое сложное для Пипса время (с воцарением Вильгельма Оранского он потерял свой пост секретаря Адмиралтейства, не смог избраться в Парламент и даже дважды подвергся заключению в Тауэре в 1689 и 1690 гг. по подозрению в участии в якобитском заговоре), изображают максимально политически нейтральную фигуру — государственного деятеля, чиновника, но не роялиста. И напротив, в периоды, наиболее успешные для него, Пипс заказывает два портрета, максимально нагруженные разными смыслами. Около 1673 г. — когда он впервые стал членом парламента и получил должность секретаря Адмиралтейства — появляется портрет, изображающий Пипса в халате в кабинете с глобусом, картой, гитарой, а также морским пейзажем с кораблями за окном — одновременно чиновник,

потребностью ощущать себя человеком умным и обладающим художественным вкусом. Об этой истории см.: Стогова. 2021: 231-233.

87 Kneller. 1689; Riley. 1689; [Closterman, after]. 1690.

джентльмен, интеллектуал и музыкант (Илл. 5)⁸⁸. Около 1685 г. — после избрания президентом Лондонского королевского общества и членом парламента от Харвича, появился так называемый «Харвичский портрет», хранящийся в библиотеке Пипса — в камзоле, в небрежной позе, свойственной дворянину, Пипс, опираясь на пилястр, на котором лежит книга и письмо, стоит на фоне морского пейзажа с кораблями⁸⁹.

Мы можем говорить о том, что не только мода дает инструменты и предоставляет возможности и необходимость для *self-fashioning*, но и потребность в том, чтобы формировать определенный публичный образ, определяет понимание моды. И в Англии второй половины XVII в., да и всего столетия, отмеченного бурными противостояниями разного толка, существовал довольно большой круг людей, для которых костюм (в особенности мужской) приобрел политическое значение. Не просто потому, что монархи или аристократы стремились подчеркнуть через введение новой моды свое отличие от остальных и продемонстрировать/навязать свою власть, но и в силу того, что политический аспект разных идентичностей стал более значим и для всех остальных, опять же не только в смысле обозначения принадлежности к той или иной стороне, но и как способ ощутить и продемонстрировать свою субъектность и сделанный выбор в ситуации навязываемой властью моды.

Субъектность — немаловажный аспект в том отношении к костюму, которое проявляется в дневнике Пипса. Для него успех в 1660-е годы означал не только богатство и положение,

88 Портрет хранится в частном собрании. Его можно увидеть в каталоге выставки 1970 г.: Barber. 1970: 3. [Anon.], с. 1673.

89 [Lauron the Elder]. 1685.

но и то, что он становился независимым лицом — не просто мальчиком на побегушках у своего покровителя, но фигурой, значимой самой по себе. Этот процесс был сложным и довольно болезненным и для него, и для графа Сэндвича. В конце 1663 г. Пипс узнал, что граф завел любовницу низкого происхождения, о чем поползли слухи. Он написал графу письмо, где позволил себе наставлять его на путь истинный, чтобы не нанести урон репутации. Это привело к длительному и болезненному конфликту, долгое время граф отказывался общаться с бывшим помощником. Только в середине марта следующего года состоялось осторожное примирение. Описывая его, Пипс замечает, что его волнует это отчуждение, хотя он и понимает, что оно уже не должно его трогать.⁹⁰ Он стремится сохранить связи с графом Сэндвичем и его семейством, которых действительно очень уважал и даже испытывал явную привязанность, и одновременно — не находиться в его власти.

Подобный баланс он стремится найти и в отношении власти моды. Интересно, что способность дистанцироваться от нее, по всей видимости, виделась ему типично мужским качеством (как и вообще самостоятельность). Женщины были объектом критики в текстах того времени, так или иначе посвященных моде не потому, что она ассоциировалась с женским полом, но в силу убеждения, что женщины не могут

90 «Освободившись, я последовал за лордом Сэндвичем и поблагодарил его за то, что он выхлопотал мне место в Комитете по рыболовству. Я думаю, он этого ожидал и воскликнул “О!”, и сказал: “Вы имеете в виду Комитет по рыболовству, я же говорил, что не забуду об этом”, но более ничего не произнес. И когда я спросил, будут ли какие-то приказания для меня, мне показалось, что он воскликнул “Нет!” так, словно больше не хочет со мной общаться. Это сильно меня расстроило, хотя я думаю, что веду себя глупо, лучше бы я следовал своему решению выглядеть более привлекательно благодаря одежде, чтобы ходить с гордым видом. Это должно помочь, когда с Милордом все будет закончено». **Pepys**. 2000: V, 83. (14.03. 1664).

устоять перед красивым нарядом. С этим, во многом, связано стремление Пипса контролировать внешний вид жены, которому она, впрочем, нередко весьма успешно сопротивлялась. В середине мая 1667 г. Элизабет Пипс удалось добиться компромисса с мужем, пообещав, что она не будет носить накладные локоны, если он даст денег на то, чтобы обшить кружевом платье для полутраура по его матери, скончавшейся в конце марта, и перестанет видаться со своей любовницей⁹¹. Однако, когда она надела платье, Пипс был в ярости:

Затем спустилась мое жена, одетая в полутраурное платье с черным муаровым жакетом и короткой юбкой, обшитой серебряным кружевом настолько непристойно, что я едва мог на нее смотреть и кружевной нижней юбкой, носить которую еще слишком рано. Я был чудовищно разгневан, вышел вон и отправился в офис. Остался там и не пошел на встречу, на которую мы собирались, что донельзя меня раздосадовало. И жена два или три раза посылала ко мне, чтобы я наставил ее, как лучше одеться, но надеть свое суконное платье не соглашалась, что привело меня в бешенство.⁹²

При том, что Элизабет Пипс явно имеет свое мнение и старается саботировать указания мужа, ему самому все это видится неразумной женской слабостью, желанием во что бы то ни было надеть нарядное платье, невзирая даже на требования приличия, диктуемые трауром.

Одежда как маркер независимости не раз обсуждалась в эти годы. Упоминавшийся выше Джон Ивлин в 1661 г., вскоре после реставрации монархии, опубликовал сатирическое эссе под названием «Тиран или мода: рассуждение о сuntuарных законах». Основной контекст, определявший появление этого

91 Пипс хотел сделать отказ от локонов условием выделения денег на кружева, но жена устроила скандал и потребовала, чтобы он перестал встречаться с актрисой Элизабет Нипп. *Pepys*. 2000: VIII, 210-211. (12.05.1667).

92 *Pepys*. 2000: VIII, 242. (29.05.1667).

сочинения, связан с англо-французскими отношениями, точнее, с претензиями французского короля на политическое и культурное господство в Европе. С одной стороны, Людовик XIV, поддерживая Карла II, в то же время безусловно пользовался слабостью английской монархии и ее заинтересованностью во внешней поддержке. С другой стороны, сам Карл, проведенный все годы гражданской войны и Протектората при французском дворе, привез с собой в Англию французскую моду и это повальное увлечение очень быстро начало вызывать недовольство. Ивлин говорил о том, что любая нация может считаться таковой, только если она сохраняет свою независимость и традиции в отношении одежды («я придерживаюсь мнения, что швейцарцы не представляли бы собой сегодня нацию, если бы не сохранили свои поразительные бриджи»⁹³). И напротив, принятие чужой моды для него — знак слабости и раболепия, сама изменчивость моды (имеется в виду именно актуальная и переменчивая французская мода) есть инструмент власти, способ доминирования над другими народами, поскольку приносит много доходов и «кормит столько же животов, сколько облачает спин»⁹⁴. Мода — тиран, поскольку она подчиняет, лишает свободы, заставляет втискиваться в неудобный и нелепый костюм, вопреки здравому смыслу, отказываться от традиций. Попытка следовать изменчивым причудам моды — признак слабости, непостоянства и несамостоятельности, извинительный в женщинах, но не в мужчинах. Я не буду, писал Ивлин, скрывать красивую форму ног «только потому, что какой-то кривоногий француз, решил замаскировать свое уродство»⁹⁵. И вывод, который он

93 [Evelyn]. 1661: 5.

94 [Evelyn]. 1661: 6.

95 [Evelyn]. 1661: 26.

делает, заключается в том, что бороться с модой следует не законами, вводящими ограничения, надо стать самостоятельными — выбирать из множества вещей и фасонов то, что что удобно или идет англичанам. Он полагал, что английская нация может сделать этот свободный выбор, не ставя под сомнение свою лояльность. Он рассчитывал, что Карл II, как только решит более важные вопросы, займется и этим, и, поскольку он красив и элегантен, ему нечего скрывать и, значит, ухищрения моды ему не нужны, — он более всего подходит для того, чтобы продемонстрировать миру новые стандарты моды, не только для своей нации, но и для всего мира⁹⁶.

Собственно Карл II действительно пытался это сделать несколько позднее, в 1666 г. Вместо яркого короткого дублета на французский манер он повелел носить темный удлиненный жилет и камзол. Пипс тут же об этом написал, практически в логике рассуждений Ивлина:

Король созвал сегодня совет, на котором объявил свое решение об установлении новой моды, которая впредь не будет меняться. Это будет жилет, я еще плохо понимаю какой. Но это научит аристократов бережливости и пойдет им на пользу.⁹⁷

Эсмонд де Бир (издатель дневника Ивлина), собрав в свое время разнообразные свидетельства об этой модной революции Карла II и последующем отказе от новой моды и возвращении к французскому образцу в начале 1670-х (французская мода к тому времени очень сильно изменилась), пришел к выводу, что современники видели в этом политический демарш, декларацию английской независимости от Франции.⁹⁸ Интерпретированная в таком ключе, эта

96 [Evelyn]. 1661: 30.

97 Pepys. 2000: VII, 315. (8.10.1666).

98 Beer, de. 1938.

история прекрасно вписывается в новое понимание моды как культурного механизма способного выражать определенную позицию через изменение или нарушение принятого вестиментарного символизма, заявлять о своей самостоятельности и независимости, только в данном случае речь идет о позиции не индивидуальной, а коллективной, выразителем которой выступает король. Само подобное использование костюма как политического высказывания со стороны монарха возможно только при уверенности, что его примеру последуют придворные, а следовательно, подразумевает, что костюм в первую очередь обозначает групповую принадлежность. Однако для самих придворных обозначение принадлежности к этой группе через принятие предложенной королем формы одежды было вопросом личной позиции и ее публичной декларации.

В силу этого новая мода моментально становится вопросом лояльности. 15 октября 1666 г. король и несколько придворных впервые появляются в новом наряде, к 17-му Пипс отмечает, что все при дворе уже одеты по новой моде. А 4 ноября он и сам получает от своего портного готовый жилет, и тут же отправляется в нем в церковь. Однако, этот интервал очень интересен, поскольку сам Пипс увидел (и соответственно получил возможность заказать) новый фасон одежды во время примерки нового костюма графом Сэндвичем еще до первого публичного выхода короля. И если для графа имеет значение возможность появиться в новом наряде одновременно с монархом как знак его вхождения в те круги, где принимаются важные политические решения, то для самого Пипса, напротив, оказывается важна временная дистанция, он не спешит заказать новый жилет, как только сумел его разглядеть, но делает заказ только 29 октября. Этот интервал, несомненно в значительной мере определяется его

возможностями — портной, у которого он может позволить себе шить одежду, должен был успеть познакомиться с новым фасоном. Он имеет значение и с точки зрения субординации — чтобы не оказаться впереди тех, кто выше его по положению, но и не слишком оттягивать это проявление своей позиции. Но он важен и для дистанцирования от образа модника, который готов принять все, что ему предлагают, и который не обладает самостоятельностью, поскольку не задумывается, не пытается определить свою позицию по отношению к нововведению, т.е. у которого нет той самой чуткости, внимания к тому, какова его позиция в отношениях с окружающим миром, которая является центральной в процессе формирования собственного Я.

Темпоральная дистанция коррелирует у Пипса с дистанцией критической. Он дожидается первого публичного появления короля, которое дает возможность вынести собственную оценку новому фасону (хотя и увидел его чуть раньше):

Сегодня король начал носить жилет, и я видел нескольких членов палаты Лордов, а также общин, видных придворных, которые также были в нем. Это длинный облегающий казакин из черного сукна и подбитый изнутри белым шелком, а сверху камзол, и ноги в рюшах из лент, наподобие лапок голубя. И в целом я надеюсь, что король все так и оставит, т.к. это отличный и привлекательный наряд⁹⁹.

Благодаря этому следование примеру короля становится собственным, осмысленным, самостоятельным решением, а не проявлением раболепства, о котором писал Ивлин.

Ивлин и Пипс писали очень разные по своему типу тексты и с разными целями, но в данном случае важно, что для обоих необходимым элементом самоформулирования был акт письма, поскольку значение имеет не сам по себе костюм

99 Pepys. 2000: VII, 324. (15.10.1666).

и то, насколько он соответствует или не соответствует моде, а та дистанция, которую по отношению к нему выстраивает субъект¹⁰⁰. И обозначить эту дистанцию, наделить значением свое дистанцирование от модных новшеств можно было в первую очередь в тексте.

Ивлин, также, как и Пипс, вел дневник. Он очень отличается по стилю и по тому образу собственного Я, который в нем появляется. И в его дневнике также есть заметка о модных инновациях 1666 г., куда более пространная, хотя в целом его текст отличается лаконичностью записей, и он ориентирован исключительно на публично значимые аспекты жизни:

В Лондон — Звездную палату и оттуда ко двору, сегодня его величество первый раз торжественно облачился в жилет по восточной моде, сменив короткий дублет с жестким воротником и плащ на пригожий жилет на персидский манер с поясом или кушаком, подвязки, туфли с лентами и пряжками, с несколькими весьма драгоценными камнями. Он намерен никогда больше не менять его и полностью оставить французскую моду, которая уже навлекла на нас много расходов и упреков. Некоторые придворные и дворяне предложили его величеству золото, в виде своего рода ставки, чтобы он не был очень настойчив в этом начинании. Я в самом деле некоторое время назад представил королю полемический текст против нашего непостоянства и сильной приверженности французской моде, в котором имел случай описать пригожесть и удобство персидской одежды того самого типа, в которую нарядился его величество. Этот памфлет я назвал “Тиран или мода” и преподнес его его величеству для прочтения. Я не приписываю этому трактату случившиеся вскоре перемены, но это совпадение, которое я не мог не отметить.¹⁰¹

Эсмонд де Бир, написавший статью об этой истории попытки бунта против французской моды, приводит довольно много цитат с описанием нового стиля, сравнение которых

100 Посему так важно, но недоступно для Пипса и обратное выстраивание дистанции, которое демонстрирует король — опережение моды.

101 Evelyn. 2006: 453-454.

хорошо показывает, что не только сам трактат Ивлина, но и то описание, которое он дает в дневнике создает ему образ влиятельного политического моралиста. Ивлин не был ни придворным, ни государственными деятелем, ни аристократом, его положение в Англии начале эпохи реставрации определялось тем, что он был женат на дочери английского посла в Париже, а также авторством порядка 15 эссе о разных проблемах английского общества. Любопытно, что среди множества свидетельств о новой моде, собранных исследователем, выделяются несколько, в которых нововведения Карла II расцениваются как политический демарш и все эти свидетельства оказываются моралистическими высказываниями. Помимо пространных рассуждений Ивлина, де Бир обращает внимание на замечание, сделанное другим автором — маркизом Галифаксом. Джордж Сэвил, маркиз Галифакс был интересной фигурой с политической точки зрения. В период формирования Вигов и Тори и партийных стратегий осуществления политики, он предпочитал занимать обособленную позицию, поддерживая начинания то одних, то других, за что получил прозвище «Соглашатель» (the Trimmer). Но, кроме этого, он, как и Ивлин, был автором нескольких моралистических эссе. Моралист был важной, причем в первую очередь с политической точки зрения, фигурой в английской культуре второй половины XVII в., когда этическое высказывание перестало восприниматься как отражающее абсолютную, неизменную истину:

Любой текст, имеющий отношение к вопросам морали, превратился в высказывание, поступок конкретного человека, который можно оценивать, осуждать или поддерживать, и влияние этого поступка на остальных во многом зависело от того, насколько эта полемика будет успешной. Это новое отношение существенным образом определяет фигуру моралиста. Во-первых, моралистический текст в таких обстоятельствах превращался в заявление некоторой

позиции, и это заявление, то есть не только сама позиция, но и намерение ее высказать, могли оцениваться с самых разных точек зрения, но в первую очередь — с политической¹⁰².

Галифакс помещает суждение о новой моде, очень сходное с тем, что раньше высказал Ивлин, в памфлет «Характер соглашателя» (1684 или 1685 г.), где он обосновывал свою политическую позицию:

Примерно в то же время общее стремление противостоять Франции заставило нас отбросить их моду и облачиться в жилеты, чтобы мы больше походили на самостоятельный народ, не стремящийся услужить или подражать, выказывая большее уважение к оригиналу, чем это приличествует тем, кто придерживается идей равенства всех независимых наций¹⁰³.

Тем самым и он придает выбору костюма политическое значение, свидетельствующее о субъектной автономии как человека, так и общества.

Ивлин и Пипс, создавая свои дневниковые записи, имеют в виду очень разный образ самих себя, и потому в их описаниях презентации королем новой моды с одной стороны есть много общего, но с другой стороны заметно и существенное отличие. Они оба стремятся зафиксировать понимание того, что именно делает король, и знание о его намерениях, отражающее их собственное положение в обществе. По большому счету весь рассказ о новой моде короля свидетельствует если не о влиянии Ивлины, то по меньшей мере о значимости его суждений. И это, наверное, основной аспект образа, который конструируется в его дневнике. По своей интенции этот текст гораздо ближе к мемуарам того времени, тоже сфокусированным на собственной публичной истории, хотя и имеет форму дневника. У Пипса другое

102 Стогова. 2019: 70-71.

103 Savile. 1912: 90.

положение, другой текст и другой способ само-моделирования. Для него как для чиновника политическая значимость связана с тем, что ношение новой одежды есть способ демонстрации лояльности королю. Но в его описании важно то, что он не просто следует королю или моде, но, как и во многих других случаях, пытается посмотреть со стороны на то, как он вовлечен в происходящее и одновременно выстроить некоторую дистанцию, подобную той, что выстраивает моралист. Он не претендует, как Ивлин, на экспертное знание (хотя велика вероятность, что его собственное отношение определяется тем, что он мог быть знаком с его сочинением), но, следуя моде в силу того, что к этому его обязывает положение, он подчеркивает, что имеет свою позицию в отношении нее и решения короля. Своим текстом он создает впечатление, что очень осмысленно относится к этому и другим аспектам жизни. И это впечатление намеренно конструируется текстом и является частью процесса *self-fashioning*. Дистанция, которая существует между актором, чьи действия описываются, и автором, который составляет это описание, играет ключевую роль в этом образе. Даже слова о том, что «он очень хорош» или «выглядит весьма благородно» в том или ином наряде — это оценка, вынесенная как бы со стороны, позволяющая зафиксировать процесс самосозидания посредством костюма.

В этой истории интересна связка между актом письма, процессом самосозидания и формулированием представлений о том, что такое мода. Для этого образа моды, какое мы видим у Пипса, Ивлины и Галифакса, нужен текст, который бы фиксировал отношение к ней и к костюму. Не удивительно, что становление саморефлексии и рефлексии о культуре, а следовательно, и понимание того, что стоит за модой, есть часть специфического образа модного, свойственного

интеллектуалам. Появление большого количества сочинений о моде в культуре раннего Нового времени, в первую очередь текстов критических, осуждающих, в значительной мере обязано той роли, которую нарождающаяся мода играла в процессе становления европейского субъекта, к которому они были очень чувствительны.

Список источников и литературы

Источники

Пипс. 2010 — Пипс С. Домой, ужинать и в постель. Из дневника / Пер. А.Я. Ливерганта. М.: Текст, 2010.

A merry Progresse to London. 1615 — A merry Progresse to London to see / Fashions, by a young Country Gallant, that had more Money / then Witte. [1615?]. Magdalene College — Pepys Ballads 1.198-199. EBBA 20088. English Broadside Ballads Archive: <https://ebba.english.ucsb.edu/ballad/20088/image>

[Closterman, after]. 1690 — [Closterman J, after]. Portrait of Samuel Pepys, 1690s. National portrait gallery (NPG 2092): <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04950/Samuel-Pepys?LinkID=mp03510&role=sit&rNo=2>

[Evelyn]. 1661 — [Evelyn J.] Tyrannus, Or the Mode: in a Discourse of Sumptuary Lawes. London: for G. Bedel and T. Collins, 1661.

Evelyn. 2006 — Evelyn J. The Diary of John Evelyn. London: Everyman's Library, 2006.

Hayls. 1666 — Hayls J. Portrait of Samuel Pepys, 1666. National portrait gallery (NPG 211): <https://www.npg.org.uk/collections/search/portraitExtended/mw04948/Samuel-Pepys#ref1>

Kneller. 1689 — Kneller G. Portrait of Samuel Pepys, 1689. National Maritime Museum (BHC2947): <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-14420>

[Lauron the Elder]. 1685. — [Lauron the Elder M. (attr. to)]. The 'Harwich' portrait of Samuel Pepys, c. 1685. Pepys Library. Magdalene College, Cambridge.

[Lely]. 1668-1675 — [Lely P. (attr. to)]. Portrait of the 2nd Earl of Sandwich, c. 1668-1675. Pepys Library. Magdalene College, Cambridge.

Pepys. 2000 — Pepys S. The Diary of Samuel Pepys. V. I-XI. Berkley; Los Angeles: University of California press, 2000.

Riley. 1689 — **Riley J.** Portrait of Samuel Pepys, c. 1689. r. National portrait gallery (NPG 2100): <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04949/Samuel-Pepys?LinkID=mp03510&search=sas&sText=Samuel+Pepys&Oonly=true&role=sit&rNo=1>

Savile. 1912 — Savile G., marquess of Halifax. The Character of Trimmer // Savile G., marquess of Halifax. The Complete Works of George Savile Marquess of Halifax. Oxford: The Clarendon Press, 1912. P. 47-103.

ЛИТЕРАТУРА

Винсент. 2015 — Винсент С. Дж. Анатомия моды: манера одеваться от эпохи Возрождения до наших дней. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

Липовецкий. 2012 — Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

Мусвик. 2016 — Мусвик В.А. "Garments are set down for signes distinctive between sexe and sexe": одежда как маркер пола, переодевание и теория вымысла в английской елизаветинской культуре // Адам&Ева. Альманах гендерной истории. Вып. 24. М.: ИВИ РАН, 2016. С. 82-126.

Стогова. 2019 — Стогова А.В. Фигура моралиста в английской культуре XVII в. // Imagines mundi: альманах исследований всеобщей истории XVI-XX вв. №10. Сер. Альбионика. Вып. 5. Екатеринбург, 2019. С. 67-74

Стогова. 2021 — Стогова А.В. Пипс читающий: страсть к книгам в мужском английском дневнике XVII в. // Адам & Ева. Альманах гендерной истории. Вып. 29. М.: ИВИ РАН, 2021. С. 188-242.

Энтуисл. 2019 — Энтуисл Д. Модное тело. Мода, костюм и современная социальная теория. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 180-184.

Barber. 1970 — Barber R. Samuel Pepys, Esquire: National Portrait Gallery Exhibition Catalogue. Berkeley, Los Angeles, New York: University of California Press, 1970.

Beer, de. 1938 — Beer E. S., de. King Charles II's Own Fashion: An Episode in Anglo-French Relations 1666-1670 // Journal of the Warburg Institute. 1938. Vol. 2, No. 2. Pp. 105-115.

Berger. 2005 — Berger H. jr. The Pepys Show: Ghost-writing and Documentary Desire in the Diary // Situated Utterances: Texts, Bodies, and Cultural Representations / ed. by Berger H. jr., Anderson J.H. New York: Fordham University Press, 2005. P. 218-252.

Ford. 2021 — Ford R. Th. Dress Codes: How the Laws of Fashion Made History. New York: Simon & Schuster, 2021.

Greenblatt. 1984 — Greenblatt S. Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare. Chicago, London: University of Chicago Press, 1984.

Hayward. 2019a — Hayward M. "The best of Queens, the most obedient wife": Fashioning a Place for Catherine of Braganza as Consort to Charles II // Sartorial Politics in Early Modern Europe: Fashioning Women/ Ed. by Erin Griffey. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. P. 227-252

Hayward. 2019b — Hayward M. 'Outlandish Superfluities': Luxury and Clothing in Scottish and English Sumptuary Law from the Fourteenth to the Seventeenth Century // The Right to Dress. Sumptuary Laws in a Global Perspective, c. 1200– 1800 / ed. by Giorgie Riello and Ulinka Rublack. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. P. 96-120.

Jones, Stallybrass. 2000 — Jones A.R., Stallybrass P. Introduction: Fashion, Fetishism, and Memory in Early Modern England // Renaissance Clothing and the Materials of Memory / ed. by Ann Rosalind Jones and Peter Stallybrass. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Marly, de. 1987 — Marly D., de. Pepys and the Fashion for Collecting // Costume. 1987. Vol. 21(1). P. 34–43.

Nandi. 2021 — Nandi M. Reading the Early Modern English Diary. Basingstoke: Palgrave, 2021.

Noonan. 1984 — Noonan J.T. Bribes: The Intellectual History of a Moral Idea. N.Y., 1984.

Ryckbosch. 2015 — Ryckbosch W. Early Modern Consumption. History Current Challenges and Future Perspectives // BMGN: Low Countries Historical Review. 2015.Vol. 130-1. P. 57-84.

Smith. 2002 — Smith W.D. Consumption and the Making of Respectability, 1600-1800. New York: Routledge, 2002. P. 31.

Staniland. 2003 — Staniland K. Samuel Pepys and his Wardrobe // Costume. 2003. Vol. 37(1). P. 41-50.

Staniland. 2005 — Staniland K. Samuel Pepys and his Wardrobe // Costume. 2005. Vol. 39(1). P. 53-63.

Tankard. 2020 — Tankard D. Clothing in 17th-Century Provincial England. L., N.Y.: Bloomsbury Academic, 2020.

Tomalin. 2002 — Tomalin C. Samuel Pepys: The Unequalled Self. L.: Viking, 2002.

Иллюстрации



Илл. 1. Джон Хейлс. Портрет Сэмюэля Пипса, 1666 г. (Hayls. 1666)



Илл. 2. Джон Гринхилл (?). Портрет Сэмюэля Пипса, ок. 1670.
(Barber. 1970: 6.)



Илл. 3. Годфри Неллер. Портрет Сэмюэля Пипса, 1689. (Kneller. 1689)



Илл. 4. Мастерская Питера Лели. Портрет Эдуарда Монтегю, висконта Хитчинбрука, ок. 1670 г. ([Lely]. 1668-1675)



Илл. 5. Неизвестный художник. Портрет Сэмюэля Пипса, ок. 1673.
(Barber. 1970: 3)