

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Алтайская государственная академия образования имени В.М. Шукшина»  
(ФГБОУ ВПО «АГАО»)  
Филологический факультет  
Кафедра литературы

## ПОЭТИКА КОСТЮМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА.

### Дипломная работа

*Допустить к защите*

Зав. кафедрой русского языка

\_\_\_\_\_ Н.А. Гузь

**Выполнила студентка Р-РЯЛЖ 091  
группы**

Лебедева Анна Михайловна

Подпись \_\_\_\_\_

**Научный руководитель:**

Старший преподаватель

Клешнина Наталия Ивановна

Подпись \_\_\_\_\_  
(подпись)

Оценка \_\_\_\_\_

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20 \_\_\_\_ г.

Подпись \_\_\_\_\_

(Председатель ГАК)

## Содержание.

<b>Введение</b>	с. 3 - 6
<b>Гл.1. Проблемы поэтики костюма: культурно-исторический, семиотический и литературоведческий аспекты</b>	с. 7- 23
1.1. История костюма: культурно-исторический аспект	с. 7
1.1а. Народный мужской и женский костюм	с. 7 - 13
1.1б. Европейский мужской и женский костюм в русской культуре	с. 13 – 15
1.1в. Военный мужской костюм в культуре России	с. 15 – 16
1.2. Костюм в культуре: семиотический аспект	с. 17 – 19
1.3. Костюм в литературе: литературоведческий аспект исследования	с. 19 – 23
<b>Гл. 2. Костюм в русской литературе XIX века</b>	с. 24 – 77
2.1 Типология костюма	с. 24
2.2 Характеристика светского и европейского костюмов в произведениях А.С. Пушкина «Евгений Онегин», «Капитанская дочка», романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» и его повести «Ночь перед рождеством»	с. 24 – 43
2.3. Поэтика военного костюма в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»	с. 43 – 50
2.4 Поэтика помещичьего костюма в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души»	с. 50 – 56
2.5 Народный костюм в произведениях А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя	с. 56 – 65
2.6 Национальный костюм в творчестве Н.В. Гоголя, повести «Капитанская дочка» А.С. Пушкина и романе «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова	с. 65 – 71
2.7 Поэтика домашнего костюма в произведениях М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя	с. 71 – 74
2.8 Костюм слуг в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина и поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголя	с. 74 – 77
<b>Заключение</b>	с. 78 –
79	
<b>Список использованной литературы</b>	с. 80 - 83

## **Введение.**

В культуре все имеет смысл, в ней нет незначительных явлений, серьезными идеями пронизаны не только произведения искусства, но и предметы быта, вещи, одежда. Они испытывают на себе влияние исторических процессов и сами участвуют в этом процессе. Попадая в мир искусства, они насыщаются особыми значениями, наряду с ландшафтом, эпизодом сюжета и характером персонажа. Будучи созданными словом, все изменяется в мире искусства, становится символом или значимой деталью.

Костюм человека, запечатленный на страницах литературных произведений, раскрывает психологию человека прошлого и настоящего, а иногда даже позволяет заглянуть в будущее. В разные эпохи одежда имела свои особенности кроя и окраски, она имела влияние на формирование внешнего облика человека. Одежда указывает на его национальную и сословную принадлежность, социальное положение, возраст.

Еще в школе детей начинают учить анализировать произведения, обращать внимание на образ героя, его внешность и манеры, но очень редко обращают внимание на его одежду, хотя костюм – это отражение национальной культуры народа. Читая текст, простой обыватель, вряд ли задумывается, почему автор одел своего героя именно так, а не иначе, обычно это списывается на время, в котором живет герой. Именно поэтому мы решили посвятить дипломную работу данной теме, ведь она актуальна и малоизучена.

**Актуальность исследования.** Костюм сопровождает человека на всех этапах его существования. Его можно рассматривать как один из важнейших компонентов культуры.

Костюм можно назвать самым верным и точным показателем отличительных особенностей общества, он является небольшой частицей человека, народа, страны. Естественно, что в разных странах на развитие

общества влияли определенные обстоятельства. У этого влияния были свои специфические черты, и все их разнообразие (климатические, социальные, национальные, эстетические) проявляется в многообразии костюмов.

Исследование семиотических функций помогает по-новому взглянуть на многие традиционные проблемы эстетики и культуры, которая имеет как теоретическое, так и практическое значение.

Актуальность обращения к феномену костюма связана с необходимостью выявления сути его характеристик. Они позволяют уточнить и определить ансамбль семиотических функций костюма в литературе.

Семиотикой костюма занимались такие исследователи, как Ю.М. Лотман, Ф.Ф. Коммиссаржевский, Р.М. Кирсанова, Р. Барт, Г.С. Кнабе, В.В. Давыдова и другие.

**Цель нашего исследования** – проанализировать различные типы костюмов в русской культуре и выявить присущие им художественные семиотические функции в литературе XIX в.

Для достижения данной цели необходимо решить ряд задач:

- 1) изучить литературу по теме исследования;
- 2) охарактеризовать основные понятия работы – *мужской и женский костюм, народный костюм, европейский костюм, светский костюм, военный костюм*;
- 3) изучить историю костюма в культурологическом аспекте;
- 4) рассмотреть классификацию костюма в культуре и исследовать ее реализацию в литературных произведениях XIX века;
  - а) изучить поэтику костюма в семиотическом аспекте;
  - б) изучить поэтику костюма в литературоведческом аспекте;

**Объект исследования:** русская литература XIX века (А.С. Пушкин «Евгений Онегин» и «Капитанская дочка», М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени», Н.В. Гоголь «Ночь перед рождеством» и «Мертвые души»).

**Предмет исследования:** поэтика костюма в русской литературе XIX века.

При написании работы использовались общенаучные методы – анализ, синтез и наблюдение; культурно-исторический, сравнительно-типологический, семиотический.

Дипломная работа писалась на материале произведений первой половины XIX века – «Евгений Онегин» и «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Ночь перед рождеством» и «Мертвые души» Н.В. Гоголя. Каждое из этих произведений довольно ярко представляет разные типы костюмов.

**Практическая значимость работы** заключается в возможности студентов использовать результаты исследования в дальнейшей разработке данной темы. Эта работа будет полезна и для учителей, которые смогут использовать ее материалы на своих уроках, как исследовательских, так и общеобразовательных.

**Структура работы.** Дипломная работа состоит из содержания, введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Глава I - Проблемы поэтики костюма: культурно-исторический, семиотический и литературоведческий аспекты – посвящена изучению национального русского, европейского, светского, военного костюмов в культурно-историческом аспекте.

Глава II посвящена исследованию поэтики светского, европейского, народного, военного костюма в произведениях русской литературы XIX века: «Евгений Онегин» и «Капитанская дочка» А.С. Пушкина, «Герой

нашего времени» М.Ю. Лермонтова, «Ночь перед рождеством» и «Мертвые души» Н.В. Гоголя.

В заключении обобщаются все наблюдения и делаются выводы по основным положениям исследования.

## **Глава I. Проблемы поэтики костюма: культурно-исторический, семиотический и литературоведческий аспекты.**

### **1.1 История костюма: культурно-исторический аспект.**

История костюма - это история культуры в широком смысле этого слова. Все, что достигли люди в разных сферах деятельности, нашло свое отражение в одежде. На протяжении веков костюм играет в искусстве роль универсальной культурной метафоры. «Взгляните на шар земной, - писал автор « Путешествия Гулливера», и вы убедитесь, что это полный нарядный костюм». [1, с.25] Костюм дает представление о культурных и экономических контактах народа, его эстетических идеалах и традициях. Не случайно мы говорим «язык костюма», потому что одежда обладает многими свойствами языка, сообщая о человеке, который ее носит, самые разнообразные сведения, дающие представление не только о свойствах его характера и привычках, но также о социальной и культурной среде, к которой человек принадлежит. История костюма чрезвычайно интересна и полна напряженных, драматических событий. На протяжении веков менялся традиционный взгляд на костюм у представителей разных социальных групп: знатных дам и бедных студентов, городских ремесленников и богатых купцов. Костюм свидетельствовал о месте человека на социальной лестнице и определял его поведение в обществе, формировал привычки, намекал на его интересы и возможности. История костюма - это история культуры в широком смысле этого слова.

#### **1.1а. Народный мужской и женский костюм.**

К проблеме исследования народного костюма обращались многие ученые, такие как Ф.Ф. Комиссаржевский, Р.М. Кирсанова, Ю.М. Лотман и др.

Народный костюм является неотъемлемым и бесценным наследием национальной культуры, которое накапливалось столетиями. Одежда,

которая прошла в своем развитии длинный и порой сложный путь, тесно связана с историей и эстетическими взглядами своих создателей. Искусство современного костюма не может существовать и развиваться в отрыве от национальных и народных традиций. Без их тщательного изучения невозможно прогрессивное развитие любого вида современного искусства.

Народный костюм является ярким отличительным элементом культуры, а также синтезом различных видов декоративно-прикладного искусства, до середины XX века донесшего традиционные элементы кроя, орнамента, использование материалов и декора, свойственного русской одежде в прошлом.

Ф.Ф. Комиссаржевский в своей работе обращался к описанию истории костюма. Традиционный русский костюм начал складываться в XII - XIII веках, ведь именно в этот период происходило интенсивное формирование русского этноса. Одним из элементов этого процесса формирования нации была одежда древних русов - славянского населения Восточной Европы, которое является общим предком русских, украинцев и белорусов. Русский костюм был довольно своеобразен, он заметно отличался от других, хорошо соответствовал образу жизни народа-земледельца. Вплоть до начала XVIII века костюм удовлетворял все слои русского общества: его носили и цари, и бояре, и купцы, и ремесленники, и крестьяне.

На состав, покрой одежды, и орнамент русского костюма оказывают влияние географическая среда и климат, уровень развития производительных сил и структуры экономики. Важными факторами явились социальные и исторические процессы, которые вносят вклад в создание специальной формы одежды, значительную роль играют также местные культурные традиции.

Главной отличительной чертой русского национального костюма является большое количество верхней одежды, которую можно разделить на два вида - накидная и распашная. Накидную одежду надевали через голову,

распашная имела разрез сверху донизу и застёгивалась на крючки или пуговицы.

Традиционная мужская и женская одежда имела сходства, костюмы отличали лишь некоторые элементы стиля и размера. Одежда была двух видов - повседневная и праздничная - богато украшенная вышивкой, узором, орнаментом, украшенная стразами и другими материалами. В русской деревне так была украшена праздничная и обрядовая одежда. Лучшую, годовую носили только несколько раз в год, в дни празднования. Ее берегли, старались меньше стирать или не стирать вообще и передавали по наследству. Стиль одежды не меняется на протяжении веков и, следовательно, понятие моды в этот период не существовало.

Общий характер русского народного костюма, который сформировался в быту многих поколений, соответствовал внешнему виду, образу жизни и характеру трудовой деятельности людей.

Традиционный костюм, который распространился по всей территории расселения русского народа, был довольно разнообразным. Особенно это касается женского костюма. В книге Ф.Ф. Комиссаржевского «История костюма» выделяется четыре комплекта женской одежды в России:

- с понёвой,
- с сарафаном,
- с юбкой-андараком,
- с кубельком.

Первые два комплекта, с поневой и сарафаном, были основными, они существовали на большинстве территорий Европейской и Азиатской России. Комплексы же с юбкой-андараком и кубельком не были так распространены, их бытование было ограничено.

В первый комплекс одежды с понёвой были включены рубаха, чаще всего с косыми поликами, понёва, пояс, передник, нагрудник, кичкообразный головной убор, украшения из птичьих перьев и бисера, плетенная из лыка или кожаная обувь. Он считается самым древним у восточных славян. Вероятно, что его основными частями являются рубаха, понёва, кичкообразный головной убор, которые уже были составляющими компонентами женского костюма в период формирования древнерусской народности, то есть в VI-VII веках.

Комплект одежды с сарафаном включал в себя рубаху с прямыми поликами или без поликов, сарафан, душегрею, головной убор на жесткой основе типа кокошника, кожаную, в основном, обувь. Этот комплект одежды сформировался в XV-XVII веках, т. е. в период централизации Русского государства. В это время он распространяется среди дворян, бояр, посадских людей и крестьян, хотя в южных районах крестьянки продолжают носить старинный костюм с понёвой.

Комплект одежды с юбкой-андараком состоял из рубахи с прямыми поликами и отложным воротником, шерстяной полосатой юбки, корсетки, широкого пояса, головного убора типа кокошника. Такой тип костюма носили женщины в селах так называемых однодворцев, т. е. потомков служилых людей.

Комплект одежды с кубильком (кубельком) был характерен для донских казачек и отчасти для казачек Северного Кавказа. Это было платье, сшитое в талию, которое надевалось поверх рубахи с широкими рукавами. Такое платье носили с длинными штанами и вязаным колпаком или шапкой. Считается, что он был заимствован казачками у народов Северного Кавказа в эпоху формирования донского казачества, т. е. в XVI-XVII веках.

Мужской костюм, который считался общеславянским в своей основе, был более или менее единообразен на всей территории, заселенной русским народом. Он включал в себя туникообразную рубаху с косым разрезом

ворота, неширокие штаны, кожаную или плетеную из лыка обувь, шапку с полями или без полей. Рубаха, обычно, выпускалась поверх штанов и подпоясывалась.

Костюм девушек и парней, достигших брачного возраста, был немного сложнее. В его состав входило большое количество вещей, сшитых обязательно из новой, а для праздников – даже из дорогой фабричной ткани. В костюме девушек в губерниях, где был распространен комплекс одежды с сарафаном, были включены рубаха, сарафан, душегрея, как правило, кожаная обувь. Душегрея в некоторых деревнях могла заменяться передником, который закреплялся над грудью, или нарукавниками. В южнорусских губерниях, где доминировал комплекс одежды с понёвой, девушки, достигшие брачного возраста, поверх рубах надевали или нагрудник, или сарафан. Обувью, как в праздники, так и в будни служили лапти с онучами или чулками. Девичий костюм от женского костюма других возрастных групп отличался головным убором, так как девушкам полагался головной убор, открывавший волосы сверху, что позволяло видеть спускавшуюся по спине косу. Девичьи волосы воспринимались крестьянами как символ красоты, невинности, брачных возможностей.

Костюм юношей включал рубаху, подштанники, штаны, пояс, шапку, в некоторых районах жилет или пиджак. Юноши и девушки всегда носили сшитую специально для них верхнюю одежду для любого холодного времени года.

Вместе с рабочей, повседневной, праздничной одеждой у русских крестьян была и специальная обрядовая одежда, которая предназначалась для ношения при исполнении обрядового действия. Она была свадебной, похоронной и молёной. Обрядовый костюм отличался от обычного не столько набором входивших в него предметов, либо особым покроем, сколько способом своего производства, цветом, манерой ношения того или иного предмета.

Разделение костюма на северные и южные формы произошло в XII – XIII вв., этому способствовало историческое развитие костюма. В XIII - XV веках в северные области (Вологда, Архангельск, Великий Устюг, Великий Новгород, Владимир и др.) в отличие от южных не пострадали в результате набегов кочевников и поэтому здесь интенсивно развивались искусство, художественные ремесла и процветала внешняя торговля. С XVIII века Север оказался в стороне от развивающихся промышленных центров и сохранил целостность народного быта и культуры; таким образом, в русском костюме Севера национальные особенности находят свое глубокое отражение и не испытывают на себе иностранных влияний. Южно-русский костюм (Рязань, Тула, Тамбов, Воронеж, Пенза, Орел, Курск, Калуга и др.) оказался более разнообразен по формам одежды, это вызвано многократными переселениями жителей из-за набегов кочевников, а также в период становления Московского государства, из-за влияния соседних народов (украинцев, белорусов, народов Поволжья). Все это привело к более частой смене формы одежды и разнообразию ее видов. [25, с.344]

Русский традиционный костюм, известный нам по памятникам XVIII - первой четверти XX века – это очень своеобразное явление народной культуры. В нем, естественно, преобладают черты, которые появились на местной русской почве, восходящие к быту Древней Руси, но заимствование из костюма соседних народов и западноевропейского костюма, которые происходили на протяжении веков, существенно преобразили его. При этом характерной особенностью русского традиционного костюма остается удивительное многообразие вариантов одежды в зависимости от возрастного, социального фактора, специфики местной ситуации при сравнительной стабильности основных комплексов. [12, с.37]

Народный костюм, с его колоритом и вышивками и сейчас заставляет нас восхищаться. Он заражает нас оптимизмом, настроением праздничности и веселья, ведь народные мастера умеют превращать утилитарную вещь в произведение искусства.

Коллекции русского народного костюма, которые хранятся в фондах музеев, открывают перед нами красивое народное искусство, они являются свидетельством богатого воображения русских людей, их тонкого художественного вкуса, креативности и высокого мастерства. Наверное, ни одна страна в мире не располагает такими богатыми традициями в области национального народного искусства, как Россия: многообразие форм и образов, особенности необычных конструктивно-композиционных решений, красочности элементов и всего костюма в целом, элегантность и неповторимость декора, особенно вышивки - это большой и увлекательный мир, своеобразная академия знаний и творческих идей для специалистов современного костюма.

В наше время фольклорный стиль не является доминирующим, но он прочно занял своё место в общем широком международном русле моды. Известно, что к народным традициям постоянно обращаются художники-конструкторы, которые создают бытовую модную одежду. Так же фольклорные коллективы выступают в национальных костюмах, показывая нам всю красоту и колорит русской одежды.

#### **1.16. Европейский мужской и женский костюм в русской культуре.**

Реформы императора Петра Великого в политической, экономической и социальной сферах привнесли в Россию новый вид костюма европейского образца. Новая модная одежда изначально была привилегией царя и его окружения, а затем стала обязательной для столичных чиновников, богатых купцов и дворян. Европейский костюм быстро распространялся, и скоро он вошел в быт провинциального дворянства, а затем и в жизнь городских ремесленников. К началу XIX века костюм европейского образца стал основной одеждой граждан всех сословий. Только крестьяне остались верны традиционному костюму, вплоть до конца XIX века, когда стали утрачиваться черты патриархальности в результате крестьянской реформы 60-х годов XIX века.

Русский костюм в течение 150 лет, прошедших с конца XVIII века до конца 20-х годов XX века, заметно изменился, и этот процесс был непрерывен: некоторые элементы исчезали, другие появлялись. Изменения происходили как за счет внутреннего развития, так и под влиянием внешних обстоятельств, прежде всего европейской моды. В XVIII веке ее влияние на народный костюм еще незначительно, оно проявлялось главным образом в некотором облегчении праздничного костюма: например, в торжественных случаях перестали носить несколько шуб одновременно, чебаки, которые надевались поверх кокошника, стали заменяться шалями, восточные шелковые, парчовые ткани уступили место тканям отечественного производства с орнаментом западноевропейского типа. Включение же в состав народного костюма элементов одежды европейского образца началось только в 20-30-е годы XIX века. При заимствовании в большинстве случаев происходило органическое соединение национально-русских и европейских элементов.

Смена форм костюма происходила тяжело, многие мужчины считали короткополые европейские кафтаны верхом неприличия, отвергалась и новая модная прическа, представлявшая собой завитой парик и бритое лицо. Сложнее всего приходилось женщинам, привыкшим носить скрывающие тела сарафаны и закрытые рубахи, согласно европейской моде, они должны были одеваться в открытые платья, туго стягивающие талию и завивать волосы в локоны.

Раиса Кирсанова, ведущий научный сотрудник Института искусствознания, в своей работе «Русский костюм и быт XVIII—XIX веков» пишет о том, что самым интересным периодом в истории развития русского костюма являются 1750-1840-е годы. Это была эпоха царствования Екатерины Великой, смелые идеи из революционной Франции не только в общественном мнении, но и в одежде, консерватизм Павла I, патриотизм во время Отечественной войны 1812 года, расцвет романтизма в русской литературе и искусстве 2-ой четверти XIX века. Представить, как выглядела

одежда в эти годы помогут произведения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, И.И. Лажечникова, Д.И. Фонвизина и других писателей. А также можно все это увидеть и на картинах русских художников: Ф.С. Рокотова, Д.Г.Левицкого, В.А. Тропинина, К.П. Брюллова, П.А. Федотова.

Считается, что изменение одежды тесно связано с развитием моды, отражающей определенные, характерные для данного времени и социальных условий представления людей о красоте, с развитием человеческого общества эти взгляды изменяются, поэтому постоянно меняется и мода. С изменением моды, меняется не только стиль, покрой или цветовая гамма одежды, но и приемы шитья, дизайн, моделирование, появляются более сложные по технике исполнения детали, исчезают громоздкие приспособления (например: усовершенствование кринолина от "панье" до турнюра). С развитием промышленности появляются новые типы тканей, кружева и гипюр фабричной выработки. На развитие моды, которая пришла в Россию из Европы, преимущественно из Парижа, накладывают свой отпечаток и особенности русского народного костюма. Немаловажно то, что развитие модной одежды было сформировано в иных природных и погодных условиях, чем в Европе (долгие, холодные зимы, промозглая погода в Петербурге).

### **1.1в. Военный мужской костюм в культуре России.**

В Эпоху правления Петра I традиционный военный костюм стрельцов подвергся значительным изменениям, на него, как и на народный костюм, повлияли европейские элементы. Следует отметить, что замена в армии традиционной одежды на европейскую одежду находилась в ряду широких реформ Петра I, имевших знаковый характер. Академик Д.С.Лихачев имел в виду и этот процесс, когда писал, что «Петру бесспорно принадлежит смена всей «знаковой системы» Древней Руси. Он переделал армию, переделал народ, сменил столицу, перенес ее на Запад, сменил церковнославянский шрифт на

гражданский, он демонстративно нарушил прежние представления о «благочестивейшем» царе и степенном укладе царского двора».

Основными особенностями военного костюма являются его функциональность и традиционность, т.е. в связи с определенными историческими событиями или традициями в костюме мог использоваться какой-либо вышедший из употребления элемент, как видимый знак отличия или награды.

В XIX веке на изменения военного костюма влияла не только мода. Как писал посол Франции в России в начале XIX века А. де Коленкур: «Все на французский образец: шитье у генералов, эполеты у офицеров, портупея вместо пояса у солдат, музыка на французский лад, марши французские; ученье французское». После поражения в Крымской войне, в форме русской армии с начинают преобладать франкоманские элементы: генералы носят красные брюки, головными уборами становятся кепи.

В воспоминаниях одного офицера того времени рассказывалось: «Театры, концерты и собрания представляли для меня большие неприятности из-за формы. Никак, бывало, не сообразишь, в какой форме нужно быть, а чуть что не так, или волосы длинны, подлетает плац-майор заставляет отправиться домой (это иногда за 8 верст) переодеться под угрозой ареста. Даже комендантское управление не успевало следить и путалось». [8, с.156]

Армия играла не последнюю роль в истории России XVIII - начала XX века, речь идет об особой роли, которую военный элемент сыграл и в истории отечественной культуры. Люди в военных мундирах - Г. Р.Державин и М. Ю.Лермонтов, А. А. Фет, Ц. А. Кюи и многие другие, - были активными деятелями русской культуры. Военными предстают и многие литературные персонажи, такие как Гринев и Печорин, Андрей Болконский, герои Куприна и Гаршина.

## **1.2. Костюм в культуре: семиотический аспект.**

Вещь играет в театре вместе с актером, костюм же характеризует актера с социальной и психологической точки зрения; в живописи, как и в литературе, вещь становится самостоятельным объектом изображения или дополняет характеристику человека или может полностью его заменить. Как сказал В.В. Набоков, в произведениях Н.В. Гоголя всегда «толпятся вещи, которые призваны играть не меньшую роль, чем одушевленные лица». Автор развивает эту мысль и приводит примеры костюмов гоголевских персонажей. Из материального мира, окружающего человека, костюм в наибольшей степени сливается с ним, он как будто прирастает к нему в художественном произведении, создавая его облик. [1, с.58]

Костюм - это символ, знак, внешний элемент повседневной обыденной жизни социальных слоев. Особенности символической семантики костюма впервые в отечественной литературе подробно были рассмотрены в работах Г.С. Кнабе. Он отметил, что знаковая система всегда исторична и возникает в определенном обществе, в рамках определенной социокультурной группы, она всегда эмоциональна и не поддается логике: «Знак - всегда метафора. Но в области быта эта метафора отсылает к образу, общественно-историческое содержание которого выражено, прежде всего, через эмоциональную память и образные ассоциации» [23, с.61]

Согласно определению В.В. Давыдовой, - «костюм — понятие широкое и включает в себя все, что искусственно изменяет облик человека, держась на его теле. Сюда входит одежда, обувь, прическа, украшения, аксессуары и даже макияж». [12, с.5]

Костюм содержит сведения о возрасте, половой и этнической принадлежности личности, ее социальном статусе, профессии. Костюм помогает нам судить об эпохе, узнать, когда он был создан, о стране проживания его носителя и о многом другом.

Костюм также дополняет образ человека, поэтому одежда может рассматриваться как многозначное явление.

Одежда является определенным знаком личностных особенностей, она информирует о человеке. В оформлении внешнего облика индивида заключена целая иерархия знаковых систем.

Одеваясь определенным образом, человек как бы показывает, кто он такой, что он представляет собой как личность. Знаковость одежды всегда играла и играет важную роль: костюм выполняет коммуникативную функцию, дает возможность человеку сказать о своей индивидуальности другим.

Вот что пишет Николай Евреинов о семиотике костюма. «Я настаиваю на том, что первоначальный костюм это, прежде всего, телесная маска, а потом уже украшение или защита от резкостей температуры, атмосферных осадков, пыли и т.п. Телесная маска!.. И недаром монахи прозвали сквозные прошивки на платьях средневековых смиренных «щелками дьявола» - «trous du diable». Как это психологически верно, метко и остроумно! Рядом с психологией маски можно поставить, по-моему, только один еще фактор костюма: сексуальную тенденцию оттенять и подчеркивать соблазнительные подробности своего сложения. Прикрывается сначала только часть тела; и не столько именно ради «интриги», сколько ради волнующего контраста между прикрытым и неприкрытым в цвете и форме, например, матовый тон одеяний рядом с лоснящейся кожей и наоборот лоснящийся блеск украшений рядом с матовой кожей, тонкая, стиснутая тканью талия рядом с полным обнаженным бюстом и т.д.» [33, с.78]

Часто костюм характеризовал не только экономическое и социальное положение индивида, но и способ его мышления.

В XIX в. костюм в России стал элементом семиотической стратификации: мещанки, как правило, не надевали ни броши, ни браслеты, но носили серьги, бусы, кольца; купчихи носили кольца на всех пальцах; наиболее состоятельная верхушка нарождавшейся буржуазии подражала дворянской аристократии.

С древнейших времен костюм был знаком социального статуса хозяина. Даже татуировка на теле, которая заменяла одежду в первобытном обществе, выполняла эту функцию. Фараон носил схенти из плиссированной ткани и гораздо длиннее, чем повязка раба. Знаком власти были урей и клафт — головной убор в виде платка с обручем, впереди которого была изображена змея.

Костюм выполняет разные символические функции в обществе. Одной из важных функций является коммуникативная функция. Она состоит в передаче информации об индивиде другим членам общества через знаки и символы. Особенно в XX веке, когда динамизм, поверхностность общения создают «потребность в быстрой и адекватной оценке субъектов общения, с одной стороны, и быстрой и экспрессивной демонстрации своего Я — с другой». [11, с. 267]

Современный костюм является результатом изменения наследия давно минувших времен, и так же, как в языке, символический смысл, накопленный тысячелетиями, является своеобразным «этимологическим шлейфом» костюма, обогащая его как знаковую систему.

Одежда как символ показывает разницу между европейской и восточной культурой: интегральность, коллективность, символичность как знаки восточной одежды; и дифференциальность, индивидуализм, утилитаризм как знаки западной одежды.

### **1.3. Костюм в литературе: литературоведческий аспект исследования.**

Русская художественная литература занимает особое место среди источников по изучению костюма, так как только через упоминание или описание одежды в литературном произведении можно узнать скрытые значения предмета.

Костюм в широком смысле традиционно представлен в произведениях художественной литературы деталью, с помощью которой автор доносит до читателя важную информацию о своих героях, что в свою очередь помогает всесторонне осмыслить образ.

Когда писатели подробно описывают платье своего персонажа, они делают это не для того, чтобы показать свою историческую эрудицию, тонкость наблюдения или владение техникой, они доверяют костюму важную семантическую информацию. Получив ее, читатель проникает не только в мир вещей, но и в мир идей.

Пластика человека, в том числе и литературного персонажа, зависит от особенностей кроя, свойств и качества ткани. «Дамы в турнюрах усаживались на краешек стула или кресла, заполнявшихся сложной конструкцией из бантов, складок и оборок, следя при этом за тем, как расположился вокруг их ног шлейф. Встать, не опрокинув легкого сиденья, требовало от дамы изрядной ловкости и тренировки. Мужчины, не имевшие возможности заказать фрак у хорошего портного и из хорошего сукна, вынуждены были усаживаться на стул верхом, чтобы не помять фалды до бала. Чтобы сохранить форму брюк (панталон), они, вынужденные присесть, выставляли вперед и скрещивали ноги — только так не вытягивались колени, а стремешка (штрипка), удерживающая штаны в натянутом положении, становилась предметом особой заботы». [21]

В изобразительном искусстве нетрудно заметить необычный стиль, запечатленный художником. В литературном тексте мы встречаемся с другими средствами визуализации. Не только авторское описание или оценка позы, жеста, движения, но также и название предмета, рассчитанного на восприятие читателя — современника писателя, который легко ориентируется в модных реалиях и потому адекватно воспринимает авторское отношение к действительности, становится значимым.

Таким образом, автор и читатель, существующие в едином временном и культурном пространстве, одинаково воспринимают предметный мир и вкусы своего времени. В процессе повседневной жизни всеми усваиваются одни и те же значения, свойственные вещам, создающим среду обитания, различия в восприятии этих значений могут быть рассмотрены с точки зрения, которая учитывает разный культурный опыт пишущих и читающих. И сравнить особенности понимания скрытых смыслов можно с особенностями речи людей, принадлежащих к разным культурным слоям общества и, следовательно, имеющих различия в интонации и фонетике, хотя они и говорят на одном языке.

Только в художественном тексте можно увидеть героя англомана или галломана в контексте русского быта, причем не только в описании деталей, кроя и аксессуаров, но и в манере существовать в иных интерьерных и природных пространствах. Литературные герои двигаются: они садятся и встают; шествуют и спешат; теребят ленты и концы пояса; их одежда может развеиваться от ветра, конкретизируя необычность героя.

Заимствование модных новинок и следование европейской моде в России никогда не было слепым копированием чужих образцов. «Сохранение названия или следование крою всегда корректировалось культурным контекстом, меняя внутренние значения заимствованных вещей. Так, к примеру, модный турнюр становился в Москве или Петербурге знаком замужнего статуса дамы, а не признаком близкого знакомства с парижскими новинками». [21]

Как уже упоминалось выше, реформы Петра I вытеснили из придворного обихода старинные боярские наряды из импортных тканей, и это привело к тому, что национальный русский костюм перестал существовать, а появился новый европеизированный костюм. Но до конца XIX века традиционная одежда из домотканых материй и отечественных фабричных тканей сохранялась в крестьянской среде, а в научной литературе

в связи с этим со временем утвердились термины «народная одежда» и «народный костюм».

Россия XVIII в. характеризуется тем, что дворянский мир актерствует, ощущая себя все время на сцене, народ, наоборот, смотрит на господ как на ряженных, глядя на их жизнь из партера. Интересным показателем этого является использование европейской (господской) одежды как маскарадной во время святок. Так, В. В. Селиванов вспоминал, как в начале XIX в. на святки толпы ряженных крестьян - деревенских и дворовых - заходили в господский, в это время для них открытый, дом. В качестве маскарадных костюмов использовались или вывороченные крестьянские овчинные шубы, или шутовская одежда, которая в обычное время не употреблялась (мочальные колпаки и т. п.). Однако наряду с этим использовались натуральные барские платья, тайком получаемые у ключницы: «Старинные господские мундиры и другие одежды мужского и женского наряда, хранившиеся в кладовых».

«Русская культура до середины XIX века говорила на языке моды. Журналы, содержавшие сведения о модных новинках, внимательно прочитывались публикой. Вспомним пушкинского графа Нулина: «Как тальи носят» — Очень низко, / Почти до. вот по этих пор; / Позвольте видеть ваш убор; / Так. рюши, банты, здесь узор; / Все это к моде очень близко. — / «Мы получаем Телеграф». / — Ага!» (1825)». [21]

По мере расслоения общества зависимость от модного журнала ослабевала, так как в каждой городской социальной группе появлялся свой источник информации о моде, свои кумиры для подражания. Немалую роль сыграли и международные поездки.

Все публикации, которые относятся к сфере моды (модные обзоры, журналы и товарные справочники), не включали описания одежды и тем более каких-либо рекомендаций для тех классов и страт, которые были ориентированы на традиционный покрой и колористическое и

орнаментальное решение такого костюма. Актеры искали пластическое воплощение героев из купеческого или мещанского сословия на ярмарках, городских улицах и рынках. А.Н. Островский советовал исполнителям его пьес из купеческой жизни обращаться к тем портным, которые шьют для извозчиков. Культурное пространство, в которое были допущены традиционные костюмы, было строго регламентировано. С этой точки зрения любопытно письмо А.Я. Булгакова из Москвы в Петербург брату К.Я. Булгакову от 22 февраля 1829 года: «В городе очень ропщут на то, что полиция вывела из французского театра русского купца за то только, что он был с бородою. Неужели надобно её выбрить, и ежели французский купец может быть в русском театре в своем костюме, отчего русскому купцу нельзя также в своем костюме быть во французском театре, да еще и у себя в России? Купцы самому государю своему представляются в бороде. Графиня Потемкина прекрасно сказала полицмейстеру: «В другой раз посажу с собой в ложе купца в бороде и посмотрю, как полиция его прогонит»». [32, с.135]

Итак, изучение поэтики костюма в настоящее время находится в центре внимания многих литературоведов. Костюм – неотъемлемый и важный элемент, принадлежащий человеку, он обладает уникальными функциями и богатством семантики. Костюм способен формировать образ человека, его социальное положение, национальную принадлежность, возраст, но самой главной его чертой является указание на внутренний мир индивида.

Во второй главе нашей дипломной работы мы постараемся рассмотреть внутренний мир литературных героев, опираясь на произведения классической литературы XIX века и выявить значение костюма в данной художественной литературе.

## **Глава II. Костюм в русской литературе XIX века.**

### **2.1 Типология костюма.**

В процессе нашего исследования, мы выявили несколько типов мужских и женских костюмов:

1. Светский (мужской и женский);
2. европейский (мужской);
3. военный (мужской);
4. помещичий (мужской и женский);
5. народный национальный (мужской и женский);
6. домашний (мужской и женский);
7. костюм слуг (мужской и женский).

Все они рассматривались нами на материале произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя.

Существуют функции, которые присущи каждому из названных типов костюмов – это функция называния героя, определения его социального положения, статуса, пола, возраста и т. д. Все они реализованы в произведениях названных авторов, но есть особенности, которые присутствуют только у какого-то одного героя в определенном произведении. Эти особенности мы и постарались выявить и охарактеризовать в нашем исследовании.

**2.2 Характеристика светского и европейского костюмов в произведениях А.С. Пушкина «Евгений Онегин», «Капитанская дочка», романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» и его повести «Ночь перед рождеством».**

В XIX в. мужская мода находилась под английским влиянием. В России образцом подражания стал служить английский «денди лондонский», хотя

сообщения о модных новинках печатались по-французски из-за широкого распространения данного языка.

Первые денди XIX века призывали к «заметной незаметности» - не шить аляповатые кафтаны, не носить сложные парики, а одеваться скромно, сдержанно, элегантно и больше внимания уделять личной гигиене. Денди ценили крой и качественный пошив, а не яркость и дороговизну материала. [5, с.15]

В романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» костюмы говорят сами за себя, это своего рода знаки, которые несут в себе емкую информацию о герое. Благодаря им нам открывается внутренний мир героев, их воспитание и привычки. Если костюм по ходу произведения изменяется, то мы видим и изменения во внутреннем мире героя.

Первое упоминание о внешнем виде Евгения Онегина очень обобщено – «как dandy лондонский одет». Для А.С. Пушкина важно подчеркнуть щегольство своего героя. Перед нами молодой повеса, родившийся на берегах Невы, барин, которого воспитывали гувернеры. Он одет по последней европейской моде:

«Вот мой Онегин на свободе;

Острижен по последней моде;

Как dandy лондонский одет -

И наконец увидел свет.

Он по-французски совершенно

Мог изъясняться и писал;

Легко мазурку танцевал

И кланялся непринужденно;

Чего ж вам больше? Свет решил,

Что он умен и очень мил».

[34, гл 1., IV]

Хоть высший свет и принимает Евгения, но ему скучно. Он уходит с балов, зевает, ему надоедает общение в свете. Он отличается этим от остальных, как русских, так и европейцев, но костюм причисляет его ко второй группе. Следует заметить, что свою одежду Онегин выбирает исходя из моды и довольно придирчиво.

Далее этот образ лондонского денди, щеголя заметно усложняется, за этой внешностью благодаря костюму, мы начинаем видеть внутренний мир героя-романтика.

Его гардероб очень тщателен, об этом нам говорят некоторые детали его одежды, которые А.С. Пушкин подробно описывает.

«Покамест в утреннем уборе,

Надев широкий боливар,

Онегин едет на бульвар

И там гуляет на просторе».

[34, гл 1, XV]

Боливар – шляпа, названная в честь южноамериканского деятеля революции начала XIX в. Симона Боливара, он был руководителем восстания против испанского владычества в южноамериканских колониях. Боливар вошел в моду в конце 10-х годов XIX в., наибольшая популярность приходится на начало 20-х - время написания I главы «Евгений Онегин». Вот один из элементов одежды героя, европейский, «инаковый».

Первый иллюстратор «Евгения Онегина» А. Нотбек в своих рисунках давал изображение боливара.

В XIX веке писали: «...Все щеголи эпохи носили цилиндры не иначе, как с широкими полями, а La Bolivar». Таким образом, Евгений Онегин на гребне моды того времени, но не только. Несомненно, другое знаковое значение Боливара - дух свободы, и, следовательно, Онегин - человек передовых взглядов.

Жизнь цилиндра боливара в истории российского костюма была недолгой. В 1825 году он вышел из моды и остался в русской культуре только благодаря Пушкину.

Казалось бы, это просто модная шляпа, которая абсолютно ни о чем не говорит, но представив ее, мы можем понять, что Онегин – романтическая фигура, и раз он денди лондонский, то восходит к английскому романтизму.

Из европейских элементов в костюме Евгения также присутствуют панталоны, фрак и жилет:

«В последнем вкусе туалетом  
Заняв ваш любопытный взгляд,  
Я мог бы пред ученым светом  
Здесь описать его наряд;  
Конечно б это было смело,  
Описывать мое же дело:  
Но панталоны, фрак, жилет,  
Всех этих слов на русском нет»;

[34,гл. 1, XXXVI]

Эти строки свидетельствуют о том, что в начале 1820-х гг. название этих предметов туалета еще не было привычным.

«Панталоны - длинные мужские штаны, который надеваются поверх сапог, входят в моду в России к концу 1810-х годов.

«Фрак - мужская одежда, не имеющая передних пол, и только фалды сзади, внутри которого располагались потайные карманы».

Считается, что фрак распространился в Англии в середине 18-го века, как одежда для верховой езды, полы которой отгибались, а затем исчезли вовсе.

О чем говорит нам эта одежда Евгения? Она еще раз подчеркивает его английский романтизм, его европеизм и современность.

Еще одно упоминание костюма Онегина - сборы героя на бал. Пушкин здесь еще раз подчеркивает щегольство Евгения, видно, что он немного осуждает трату времени на туалет и зависимость своего героя от мнения высшего света.

«...Мой Евгений,  
Боясь ревнивых осуждений,  
В своей одежде был педант  
И то, что мы назвали франт.  
Он три часа, по крайней мере  
Пред зеркалами проводил.  
И из уборной выходил  
Подобный ветреной Венере,  
Когда, надев мужской наряд,

Богиня едет в Маскарад».

Теперь рассмотрим костюм Владимира Ленского, помещика, приехавшего из Германии. Этот факт сразу говорит нам о том, что он выглядит как европеец.

«По имени Владимир Ленской,

С душою прямо геттингенской,

Красавец, в полном цвете лет,

Поклонник Канта и поэт.

Он из Германии туманной

Привез учености плоды:

Вольнолюбивые мечты

Дух пылкий и довольно странный,

Всегда восторженную речь

И кудри черные до плеч»

[34, гл 2, VI]

Этот герой является полной противоположностью лондонского денди Онегина. Он еще не устал от света, наивно верит в дружбу и любовь, способен любить и мечтает создать семью. Ленский богат и хорош собою.

Кудри здесь – это не просто прическа, это знак, который отличает Ленского от других молодых людей. В то время уже была популярна стрижка, а у этого героя длинные волосы, да еще и кудри. Это говорит о том, что Ленский в своем образе (не только внешнем, но и внутреннем) ориентируется на романтиков прошлого века, в первую очередь на Шиллера, поэтому его образ концептуально ориентирован на немецкий романтизм.

«Богат, хорош собою Ленский

Везде был принят как жених»

[34, гл 2, XII]

В «Капитанской дочке» А.С. Пушкина, в сравнении с «Евгением Онегиным» светский костюм представлен более скупой.

«Надели на меня заячий тулуп, а сверху лисью шубу. Я сел в кибитку с Савельичем и отправился в дорогу, обливаясь слезами» [35, с. 570]

Костюм героя показывает то, что перед нами барин со слугой, богато одетый, разъезжающий в кибитке, но барин этот далеко не щеголь и не посетитель светских раутов, в отличие от Онегина.

Нужно обратить внимание на список Савельича, который он предоставил Пугачеву. Предполагалось, что Пугачев вернет деньги за украденные его людьми вещи у Гринева.

«Два халата, миткалевый и шелковый полосатый; мундир из тонкого зеленого сукна; штаны белые суконные; двенадцать рубах полотняных, голландских с манжетами; одеяло ситцевое, другое тафтяное на хлопчатой бумаге; шуба лисья, крытая алым ратином; заячий тулупчик». [35, с. 616]

Читателю представлен весь гардероб Петра Гринева, именно из него мы можем сделать вывод о том, что человек это не бедный, но и не щеголь. Здесь нам встречается оттенок красного цвета, и впервые этот оттенок связан со светским костюмом и Петром Гриневым, далее же красный цвет является главным атрибутом в одежде Пугачева и показывает его отношение к буржуазному строю.

Обратимся теперь к произведению М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и посмотрим, как он в своем произведении представляет светский мужской костюм.

Печорина мы видим в светском костюме всего один раз в главе «Максим Максимыч», здесь главный герой уже на пике, им уже многое пережито.

«Он был среднего роста; стройный, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение... бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, изобличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке, и когда он снял одну перчатку, то был удивлен худобой его бледных пальцев..» [28, с. 72]

Перед нами холодный, светский франт, который не знает, что такое дружба или любовь. Уставший от жизни и не имеющий никаких ценностей.

Сюртук — длинный, как пальто, двубортный пиджак, обычно приталенный.

Сюртук появился в России в первые десятилетия XIX века. Название произошло от французского *surtout* — «поверх всего». От сюртука пошли все последующие формы верхней мужской одежды: фрак, визитка, пиджак, смокинг и т. д. Если фрак был выходным, бальным облачением, то сюртук оставался элементом повседневной одежды среднего и высшего классов.

Доктор Вернер, которого Печорин считает замечательным человеком и своим другом, тоже одет в светский костюм.

«Вернер был мал ростом, и худ, и слаб, как ребенок; одна нога была у него короче другой, как у Байрона; в сравнении с туловищем, голова его казалась огромна: он стриг волосы под гребенку, и неровности его черепа, обнаженные таким образом, поразили бы френолога странным сплетением противоположных наклонностей. В его одежде были заметны вкус и опрятность; его худощавые, жилистые и маленькие руки красовались в светло-желтых перчатках. Его сюртук галстук и жилет были постоянно черного цвета». [28, с. 98]

Его внешность на первый взгляд отталкивает, но внешность отходит на второй план, когда Печорин узнает этого человека.

В «Княжне Мери» нам встречается еще один герой – Раевич, он не несет здесь особой роли, но его можно противопоставить всем остальным персонажам, потому что только ему автор дает характеристику франта.

«Московский фронт Раевич! Он игрок: это видно тотчас по золотой огромной цепи, которая извивается по его голубому жилету. А что за толстая трость – точно у Робинзона Крузоэ! Да и борода кстати, и прическа а la moujik (по-мужицки)» [28с. 94]

У Н.В. Гоголя в «Ночь перед рождеством» в светский костюм одет только черт, но настоящим франтом его назвать нельзя.

Черт, названный проворным франтом, спереди похож на немца, а сзади — на губернского стряпчего в мундире, «потому что у него висел хвост, такой острый и длинный, как теперешние мундирные фалды» [9, с. 76]

В «Мертвых душах» также можно встретить светский костюм, хотя он уже заметно отличается от всех перечисленных выше костюмов.

«В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, ни слишком толст, ни слишком тонок; нельзя сказать, чтобы стар, однако ж и не так чтобы слишком молод». [10, с. 35]

«...встретился молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульской булавкой с бронзовым пистолетом. Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою карту, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой». [10, с. 35]

Чичиков – практически единственный персонаж поэмы, история которого подробно рассказана, но при этом костюм его, лишенный

конкретных черт, не дает никакой внешней событийной информации о нем. В то время как архалук Ноздрева, «сертук» Констанжолого или венгерка Мижуева легко позволяют представить обстоятельства жизни и, в конечном итоге, круг интересов, внутренний мир этих персонажей.

«...надел сафьяновые сапоги с резными вкладками всяких цветов <...> и, по-шотландски, в одной короткой рубашке, позабыв свою степенность и приличные средние лета, произвел по комнате два прыжка...» [10, с. 155]

«... он переменял свой шотландский костюм на еврейский, стянул покрепче пряжкой свой полный живот, вспрыснул себя одеколоном, взял в руки теплый картуз и бумаги под мышку и отправился в гражданскую палату совершать купчую...» [10, с. 159]

Отсюда мы видим, что Н.В. Гоголь одевает своего героя и в европейский «инаковый» костюм – сначала шотландский, где главным атрибутом являются сафьяновые сапоги, а затем еврейский костюм, который просто упоминается, у него нет отличительной детали.

«Барин тут же велел Петрушке выдвинуть из-под кровати чемодан, покрывшийся уже порядочно пылью, и принялся укладывать вместе с ним, без большого разбора, чулки, рубашки, белье мытое и немытое, сапожные колодки, календарь...» [10, с. 231]

Чичиков – барин, имеющий изрядное количество вещей, и все эти вещи он легко мог себе позволить. Об этом нам говорит то, как Петрушка собирал его вещи – без разбору, не аккуратно, в покрывшийся пылью чемодан.

Костюм Андрея Ивановича Тентетникова вообще «живет сам по себе», автор упоминает вещи, но забывает написать про самого хозяина.

«Панталоны заходили даже в гостиную. На щеголеватом столе перед диваном лежали засаленные подтяжки...» [10, с. 286]

Стол у Гоголя назван щеголеватым, а вот подтяжки, которые лежали на нем – засаленные, видимо их хозяин носил довольно часто и носит до сих пор, раз они лежат на виду.

Купца сложно отнести к данной категории, но мы позволяем себе сделать это, потому что ведет он себя как истинный барин.

«...говорил у суконной лавки, учтиво рисуясь, с открытой головою, немецкий сюртук московского шитья, с шляпой в руке на отлете, только чуть державший двумя пальцами бритый круглый подбородок и выражение тонкости просвещения в лицо». [10, с. 363]

Женские образы каждый автор, также как и мужские, представляет по-своему.

Пушкин почти ничего не упоминает о костюме своей любимой героини Татьяны Лариной до вступления в брак («поясок шелковый» в сцене гадания). Указанием на то, что «Татьяна поясок шелковый сняла» - это не простое описание раздевания девушки, которая готовится ко сну, это магический акт, равнозначный снятию Креста[11]. И не случайно в Татьяне не было кокетства, ее не волнует внешний вид, она погружена в мир своих мечтаний и грез, навеянных романами Ричардсона и Руссо. Это отличает ее от сверстников, от родной сестры. «Вести города» и мода - это тема их разговора, но не ее. И именно это оценил Онегин, отдав предпочтение ей, а не веселой простодушной Ольге.

Татьяна своей красотой не привлекала, была дика, печальна, молчалива, в противовес веселой Ольге. Татьяна в своей собственной семье казалась чужой, читала любовные романы (как и матушка), любила быть одна, смотреть на восход солнца.

«Бледна как тень, с утра одета,

Татьяна ждет, когда ж ответ»

[34, гл 3, XXXVI]

Став великосветской дамой, женой заслуженного генерала, обласканного двором, Татьяна уже не пренебрегает модой. Но в ней «все тихо, просто», нет ничего того, «что модой самовластной в высоком лондонском кругу зовется».

На светском рауте, где Татьяну встречает Онегин, и где она поражает его своим превращением из сельской девушки в даму высшего света с безупречным внешним видом и манерами; на голове героини Пушкина малиновый берет.

Онегин еще не узнал Татьяну:

«Кто там в малиновом берете

С послом испанским говорит?»

Этот берет в первой половине XIX в. был только женским головным убором и только замужних дам, поэтому он сразу же сказал Евгению о семейном положении героини.

Влюбленный в Татьяну Онегин преследует ее повсюду:

«Он счастлив, если ей накинёт

Боа пушистый на плечо».

«Боа – длинный шарф из меха и перьев, вошедший в моду в начале XIX в. » Боа также как и берет было отличительной особенностью замужней дамы. Как бы вскользь, но с определенным умыслом Пушкин упоминает эту принадлежность гардероба замужних дам, сразу показывая безнадежность попыток Онегина добиться взаимности.

В конце произведения вместо «пугливой лани» перед нами предстает «равнодушная княгиня», «роскошная богиня», от той девочки не осталось и следа.

«Как изменилася Татьяна!

Как твердо в роль свою вошла!...

Кто б смел искать девчонки нежной

В сей величавой, в сей небрежной

Законодательнице зал?»

[34, гл 7, XXVIII]

Но оказывается, что это только маска, Таня в душе все та же девочка. Это читатель узнает в самом конце произведения, где Онегин добивается с ней встречи.

«Княгиня перед ним одна,

Сидит не убрана, бледна,

Письмо какое-то читает

И тихо слезы льет рекой,

Опершись на щеку рукой»

[34, гл 7, XL]

Интересно использование Пушкиным деталей костюма как ступеней превращения матери Татьяны из модной барышни в обыкновенную сельскую барыньку:

«Корсет носила очень узкий

И русский Н как N французский

Произносить умела в нос,

Но вскоре все перевелось:

Корсет, альбом, княжну

Алину...

Она забыла...

И обновила наконец

На вате шлафор и чепец».

«Корсет – неременная деталь женского туалета в XVIII – XIX вв. Лишь на рубеже XVIII – XIX вв., когда в моду вошли туники из полупрозрачных тканей, женщины временно могли отказаться от корсета, если позволяла фигура. Покрой женских костюмов с конца 1820-х годов вновь требовал туго стянутой талии. Ходить без корсета считалось неприличным даже дома, женщина ощущала себя неодетой, если ее заставляли не затянутой в корсет».[19, с.15]

Можно предположить, что мать Татьяны либо пренебрегала приличиями, либо считала себя достаточно пожилой женщиной, чтобы не носить корсет.

Об Ольге Лариной Пушкин говорит немного, нам понятно только, что это типичная русская красавица – невинная прелесть, голубые глаза, светлые волосы, но она, такая как все.

«Глаза как небо голубые;

Улыбка, локоны льняные,

Движенья, голос, легкий стан,

Всё в Ольге...»

[34, гл 2, XXIII]

В «Капитанской дочке» читателю представлен только один образ дамы.

«Она была в белом утреннем платье, в ночном чепце и душегрейке. Ей казалось лет сорок. Лицо ее, полное и румяное, выражало важность и

спокойствие, а голубые глаза и легкая улыбка имели прелесть неизъяснимую». [35, с. 647]

Читателю сразу представляется важная, спокойная, красивая дама, она хорошо одета и располагает к себе. Конечно, ее костюм не говорит нам о том, кем она является, и Мария Миронова, встретившаяся с ней, сразу не понимает, что перед ней царица.

Пушкин очень разнообразен в выборе костюмов своих героев, он переодевает их, чтобы показать нам изменения в их положении или настроении. В одном произведении у него представлены люди разных сословий, и мы, видя их одежду, легко можем представить целую эпоху, в которой жил наш народ.

Лермонтов представляет свой тип светского женского костюма. У него он описан более тщательно, подробно.

Княжна Мери почти всегда изображается рядом с матушкой-княгиней.

«Их лиц за шляпками не разглядел, но одеты они были по строгим правилам лучшего вкуса: ничего лишнего. На второй было закрытое платье серо-жемчужного цвета, легкая шелковая косынка вилась вокруг ее гибкой шеи. Ботинки красновато-бурого цвета стягивали у щиколотки ее сухощавую ножку так мило, что даже не посвященный в таинства красоты непременно бы ахнул, хотя от удивления.» [28, с. 94]

Перед нами предстают светские русские дамы, которые сразу же обращают на себя внимание. Они великолепно выглядят и выделяются на фоне гор Кавказа.

«Княгиня – женщина сорока пяти лет. Последнюю половину своей жизни она провела в Москве и тут на покое растолстела. Княгиня, кажется, не привыкла повелевать...» [28, с. 101]

Учитывая ее социальное положение, кажется странным, что княгиня не любит повелевать.

Вера, давняя знакомая Печорина, которая живет за маской своего престарелого мужа, обеспечивая хорошее будущее своему ребенку, тоже является светской дамой.

«Она среднего роста, блондинка, с правильными чертами, цвет лица чахоточный, а на правой щеке черная родинка: ее лицо меня поразило своей выразительностью». [28, с. 105]

Такой ее видит на прогулке доктор Вернер, друг Печорина. Именно он сообщает Григорию Александровичу, что она в городе. Она на самом деле больна и на самом деле очень любит Печорина, ревнует его к молодой и красивой Мери, но не может предать мужа, из-за своего сына, которому этот брак прочит блестящее будущее.

Н. В. Гоголь как и во внешности человека, выделяет в одежде отдельные детали, а также обязательно приводит их названия. Он очень редко в своих произведениях обращается к светскому костюму, обычно он описывают народный костюм, который является полной противоположностью костюму светских дам. Например, «Ночь перед рождеством»:

«..не знал куда деть свои глаза от множества вошедших дам в атласных платьях с длинными хвостами и придворных в шитых золотом кафтанах и с пучками назад. Он только видел один блеск и больше ничего». [9, с. 102]

Центральным звеном произведения являются черевички, которые потребовала Оксана от Вакулы и благодаря которым произошли все события описанные Гоголем в произведении.

Черевички - древнерусское название кожаной обуви. В юго-западных областях России, на Украине - это кожаные, обычно цветные, башмаки с

острым носом, на каблуках (главным образом женские). На севере России - это старинные праздничные женские башмаки.

Царица же описана Гоголем по-простому и благодаря этому черевички выделяются на ее ногах.

«...тут осмелился кузнец поднять голову и увидел стоявшую перед собою небольшого роста женщину, несколько даже дородную, напудренную, с голубыми глазами, и вместе с тем с величественно улыбающимся видом, который так умел покорять себе все и мог принадлежать только одной царствующей женщине...» [9, с. 102]

С помощью одежды Гоголь создает портрет человека, которая при этом никак его не индивидуализирует.

В «Мертвых душах» Гоголем также были описаны дамы, но эти дамы, не идут ни в какое сравнение с дамами Пушкина и Лермонтова.

«Одна была старуха, другая молоденькая, шестнадцатилетняя, с золотистыми волосами, весьма ловко и мило приглаженными на головке. Хорошенький овал лица ее круглился, как свеженькое яичко...» [10, с. 113]

При их описании Гоголь не использовал элементы одежды, мы знаем о них только то, что «талии были обтянуты и имели самые крепкие и приятные для глаз формы...». [10, с. 113]

«...шея, плечи были открыты именно настолько, насколько нужно, и никак дальше»; [10, с. 181)

«...одна задела небрежно блондинку толстым руло своего платья, а шарфом, который порхал вокруг плеч ее, распорядилась так, что он махнул концом своим ее по самому лицу...» [10, с. 188]

«...он видел только вдали блондинку, надевавшую длинную перчатку и, без сомнения, сгоравшую желанием пуститься летать по паркету». [10, с. 187]

Длинная перчатка – единственный атрибут, на который мы невольно обращаем внимание, ведь именно его подчеркивает Гоголь при описании блондинки.

Единственно, пристальное внимание Гоголь уделяет диалогу «приятной дамы с приятной дамой во всех отношениях», при этом, подробно не описывая ни ту, ни другую. Дамы обсуждают не столько одежду, сколько ткань и ее цвета.

«- Какой веселенький ситец! - воскликнула во всех отношениях приятная дама, глядя на платье просто приятной дамы.

- Да, очень веселенький. Прасковья Федоровна, однако же, находит, что лучше, если бы клеточки были помельче, и чтобы не коричневые были крапинки, а голубые. Сестре ее прислали материйку: это такое очарованье, которого просто нельзя выразить словами; вообразите себе: полосочки узенькие-узенькие, какие только может представить воображение человеческое, фон голубой и через полоску все глазки и лапки, глазки и лапки, глазки и лапки... Словом, бесподобно! Можно сказать решительно, что ничего еще не было подобного на свете.

- Фестончики, все фестончики: пелеринка из фестончиков, на рукавах фестончики, эполетцы из фестончиков, внизу фестончики, везде фестончики.

- Нехорошо, Софья Ивановна, если все фестончики.

- Мило, Анна Григорьевна, до невероятности; шьется в два рубчика: широкие проймы и сверху... Но вот, вот когда вы изумитесь, вот уж когда скажете, что... Ну, изумляйтесь: вообразите, лифчики пошли еще длиннее, впереди мыском, и передняя косточка совсем выходит из границ; юбка вся собирается вокруг, как, бывало, в старину фижмы, даже сзади немножко подкладывают ваты, чтобы была совершенная бель-фам». [10, с. 198]

При прочтении этого диалога возникает мысль, что Гоголь хотел четко донести женскую моду своего времени, но не одевал так своих героинь.

Самое интересное, что Гоголь, так подробно описавший костюмы всех помещиков поэмы и цвета этих костюмов, прошел мимо женских платьев, не обращая на них абсолютно никакого внимания читателя.

Таким образом, светский костюм в русской литературе XIX в, представлен достаточно подробно и каждый писатель, так или иначе, одевает своих героев в него. Самый яркий светский и европейский костюм представлен у А.С. Пушкина в «Евгении Онегине», здесь мы видим щеголеватые мужские костюмы и шикарные женские, Пушкин как никто описал и европейский костюм – лондонского денди Онегина и немецкий костюм Ленского. Он также показал и яркое отличие этих костюмов друг друга, сделав их антиподами. В «Капитанской дочке» он уже нацелен на другой вид костюма - на народный - поэтому светский костюм там представлен не так ярко. Пушкин четко показывает семиотические функции светского костюма в своих произведениях, каждый элемент здесь играет свою роль. Шляпа Боливар – открывает внутреннюю романтическую натуру Онегина; кудри Ленского – знак немецкого романтизма; малиновый берет Татьяны – признак замужней дамы. Пушкин пытается «рядить» героев в «Капитанской дочке», поэту там элементы костюма несут карнавальный характер.

У М.Ю. Лермонтова светский костюм представлен уже более скупое в сравнении с костюмами героев А.С. Пушкина. Только женские лермонтовские костюмы можно назвать поистине светскими, мужские же костюмы – это просто одежда и внешний вид верхнего слоя населения, уважаемых людей. На мой взгляд, лучше всего подходит под эту категорию костюм княжны Лиговской и ее матери. Платье Мери знак ее аристократизма, изысканного, утонченного вкуса. Ее имя тоже знак,

говорящий о новом веянии, ее называют на английский манер, хотя в это время на пике популярности находится французский язык.

Н.В. Гоголь обращается к описанию провинции, поэтому у него светский костюм представлен в том варианте, в котором он туда доходил. Все, что носят его герои-мужчины - это сюртуки с фалдами и потайными карманами. Женщины описаны более светски – в шелках и блестках в «Ночь перед рождеством» и в кружевах в «Мертвых душах». Зато Гоголь - истинный ценитель цвета, он описывает не просто вещь, он дает ей «цветовое» настроение. Пушкин же напротив вообще не описывает цвет одежды своих героев, мы можем только предполагать, какого цвета было боа у Татьяны, он дает цвет только ее малиновому берету. Лермонтов описывает цвет, но у него он не играет той важной роли, которую вкладывает в него Н.В. Гоголь.

### **2.3. Поэтика военного костюма в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души».**

Считается, что единообразный военный костюм, предназначенный для различия между воинскими частями, появился в 16-м веке. Однако существование специальных цветовых сочетаний для костюмов военных встречается и в более раннее время.

В течение XVIII - XX века происходили многочисленные изменения в русском военном костюме, в первую очередь, связанные с общими тенденциями развития моды. Все характерные стилевые изменения мужского костюма незамедлительно отражались на общем покрое военного костюма: кафтаны заменяются фраками, затем фраки - сюртуками и так называемыми полукафтанами, которые в свою очередь уступают место кителям и френчам. [8, с.4]

Многие писатели первой половины XIX в. одевали своих героев в военные костюмы. Военных можно встретить у Пушкина, Лермонтова, полицейских – у Гоголя.

Петр Гринев является центральным героем повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка», офицер, имеющий хорошее образование, с самого детства мечтающий о службе. Но как только время службы подходит, и Петра забрасывают в глушь, он уже не так радуется этому обстоятельству.

Первый человек, с которым познакомился Гринев, был Иван Иванович Зурин:

«...увидел я высокого барина, лет тридцати пяти, с длинными черными усами, в халате, с кием в руке и трубкой в зубах..» [35, с.571]

Это был ротмистр гусарского полка в Симбирске. Можно предположить, что это человек гордый, знающий себе цену, потому что держится он уверенно, держит трубку в зубах. Курительная трубка появилась довольно давно. Позже она была заменена на папиросы, сигареты, сигары, но именно курение из трубки в конечном итоге превратилось в ритуал.

В Оренбурге, после встречи на дороге с Пугачевым, когда Гринев отдал ему свой заячий тулуп, перед читателями предстает генерал.

«Я увидел мужчину росту высокого, но уже сгорбленного старостию. Длинные волосы его были совсем белы. Старый полинялый мундир напоминал воина времен Анны Иоанновны, а в его речи сильно отзывался немецкий выговор». [35, с. 579]

Старый офицер немецкого происхождения, давно не имевший повышения - об этом нам говорит его полинялый старый мундир. Можно предположить, что этот человек уже многое видел и многое знает. Он прожил долгую жизнь.

Интересна дуэль офицеров, а точнее не получившаяся дуэль, ее можно в некотором роде назвать дуэлью костюмов, причем одинаковых костюмов. Одеты Швабрин и Гринев были одинаково:

«Мы сняли мундиры и остались в одних камзолах и обнажили шпаги»  
[35, с. 589]

Костюмы-близнецы, военное обмундирование, но победил здесь наиболее сильный и хитрый.

Наиболее подробно военный костюм представлен в творчестве М.Ю. Лермонтова, в его «Герое нашего времени».

Как нам известно, в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» главы расположены в хаотичном порядке, а не во временном, что позволяет увидеть полную картину жизни главного героя – Григория Александровича Печорина – только полностью прочитав произведение.

Наше знакомство с главным героем произведения происходит со слов Максима Максимовича, когда за плечами Печорина уже остались многие события, описанные в романе немного позже.

«Офицер, молодой человек лет двадцати пяти. Он явился ко мне в полной форме и объявил, что ему велено остаться у меня в крепости. Он был такой тоненький, беленький, на нем мундир был такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно». [28, с. 43]

Таким Печорин впервые предстает перед Максимом Максимовичем и перед читателями. Из этого описания мы сразу можем сказать, что этот молодой человек – военный, недавно получивший звание, потому что мундир еще совсем новый, и он приехал на Кавказ из России относительно недавно.

Такое ощущение, что Печорин играет со своей одеждой. Перед дуэлью с Грушницким мы видим его таким:

«...тусклая бледность покрывала лицо мое, хранившее следы мучительной бессонницы; но глаза, хотя окруженные коричневой тенью, блистали гордо и неумолимо» [28, с. 144]

Печорин понимает, что здесь игры закончились и все может пойти не так как он задумал.

Что касается главного оппонента Печорина Грушницкого, то сначала мы видим его в статусе друга нашего героя. Он военный, если точнее юнкер, который гордится своей формой и мечтает о повышении.

«Грушницкий – юнкер. Он только год в службе, носит, по особенному роду франтовств, толстую солдатскую шинель. У него гергиевский солдатский крестик. Он хорошо сложен, смугл и черноволос; ему на вид можно дать двадцать пять лет, хотя ему едва ли двадцать один год» [28, с. 92]

Шинель здесь вообще играет специфичную роль, это яблоко раздора между Грушницким и Печориным, ведь пока Грушницкий ее носит, они являются товарищами, но как только он ее снимает, герои становятся врагами и происходит дуэль мундиров и шинелей.

Печорин сразу дает читателям представление о том, как он относится к Грушницкому:

«Я его также не люблю: я чувствую, что мы когда-нибудь с ним столкнемся на узкой дороге, и одному из нас несдобровать». [28, с. 93]

Это отношение объясняет многое: и вечное желание Печорина перейти дорогу Грушницкому, его насмешки, ухаживания за Мери. Были друзьями и стали врагами.

Грушницкий – офицер – это уже другой человек, об этом нам говорит язык его костюма:

«Пришел Грушницкий и бросился мне на шею, - он произведен в офицеры. <...> ...солдатская шинель к вам очень идет, и признайтесь, что

армейский пехотный мундир, сшитый здесь, на водах, не придаст вам ничего интересного...»

«О эполеты, эполеты! Наши звездочки, путеводительные звездочки...»  
[28, с. 120]

Грушницкий горд и счастлив, ведь он уверен, что уж теперь Мери точно обратит на него внимание.

«Грушницкий в полном сиянии армейского пехотного мундира. К третьей пуговице пристегнута была бронзовая цепочка, на которой висел двойной лорнет; эполеты невероятной величины были загнуты кверху, в виде крылышек амура; сапоги его скрипели; в левой руке он держал коричневые лайковые перчатки и фуражку, а правую взбивал ежеминутно в мелкие кудри завитый хохол». [28, с. 124]

Лорнет – разновидность очков, отличающаяся от пенсне отсутствием фиксирующего устройства: пара линз в оправе, зафиксированной на рукоятке. Модный аксессуар конца XVIII — начала XIX вв., по функции соответствующий театральному биноклю. [4]

Эполеты – наплечные знаки различия воинского звания на военной форме. Были распространены в армиях европейских стран в XVIII—XIX веках. [4]

Вся его одежда кричит о том, что наряжаясь так, Грушницкий хотел выделиться из толпы, произвести впечатление, выглядеть лучше других.

Зато на дуэли он выглядит хуже Печорина: сомневается, волнуется, молчит.

«Лицо его ежеминутно менялось.» [28, с. 147]

В «Фаталисте» Печорин остается все тем же игроком, который ставит на кон собственную жизнь и жизнь других людей, например, Вулича, который из-за него играл «в рулетку».

Кстати, фаталист – человек верящий в судьбу, игрок. Поручик Вулич является таким человеком, он проверил свою судьбу и не погиб с первого раза.

«Наружность поручика Вулича отвечала вполне его характеру. Высокий рост и смуглый цвет лица, черные волосы, черные пронизательные глаза, большой, но правильный нос, принадлежность его нации, печальная и холодная улыбка, вечно блуждающая на губах его...» [28, с. 159]

Этот человек имеет волевой характер, силу воли и чистоту разума. Его вполне можно противопоставить Печорину.

В главе «Бэла» мы знакомимся с человеком, который начал всю эту историю. Максим Максимыч честный человек, который искренно верил в дружбу с Печориным.

«Как только я проведал, что черкешенка у Григория Александровича, то надел эполеты, шпагу и пошел к нему.. <...> Я начал кашлять и постукивать каблуками о порог...» [28, с. 51]

Максим Максимыч человек решительный и бесстрашный, который готов был «спасать» Бэлу из рук Печорина.

«Стройны, дескать, наши молодые джигиты, и кафтаны на них серебром выложены, а молодой русский офицер стройнее их, и галуны на нем золотые» [28, с. 45]

Так Бэла описывает Печорина, она впечатлена, он ей нравится, и поэтому она считает его лучше других.

У Гоголя же, напротив, редко встречаются герои в военных костюмах.

В «Ночь перед рождеством», мы видим генерала только уже под конец произведения, во дворце царицы.

Встреченные Вакулой во дворце военные, отличаются от жителей Диканьки, поэтому Гоголь обращает на них наше внимание. Здесь мы видим лакея с галунами и генералов в золотых шитых мундирах. Гоголь подробно описывает командующего армией, которого Гоголь называет гетьманом.

«..вошел в сопровождении свиты величественного роста, довольно плотный человек в гетьманском мундире, в желтых сапожках. Волосы на нем были растрепаны, один глаз немного крив, на лице изображалась какая-то надменная величавость, во всех движениях видна была привычка повелевать». [9, с.101]

В «Мертвых душах» никаких военных нет, зато есть полицейские, но их мы тоже относим под данную категорию.

«Земскую полицию нашли на дороге, мундир или сюртук на земской полиции был хуже тряпки, а уж физиогномии и распознать нельзя было». [10, с. 211]

Здесь Гоголь «одушевляет одежду», показывая нам героев без лиц и имен, называя просто мундир или сюртук.

Также в поэме Гоголя нам представлен генералиссимус:

«Один швейцар уже смотрит генералиссимусом: вызолоченная булава, графская физиогномия, как откормленный жирный мопс какой-нибудь; батистовые воротнички, канальство!» [10, с. 218]

О генерале Бетрищеве мы только знаем, что он генерал и только по этому параметру относим его к военным, потому что в поэме мы встречаем его в домашнем костюме.

Есть еще одно упоминание военного костюма, но упоминается он вскользь и невозможно сказать, кому оно принадлежит.

«За ними господин в картузе и шинели, закутанный в косынку радужных цветов». [10, с. 287]

Есть герои, которые переодеваются и одевают на себя маски других людей. Таким человеком является юрисконсульт, он наряжается жандармом и теряет сою первоначальную роль.

«...сам нарядился жандармом, оказался в усах и бакенбардах – сам черт бы его не узнал». [10, с. 382]

Таким образом, можно сказать, что военный костюм в романе М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души» представлен довольно ярко. Самое пристальное внимание военному костюму уделял М.Ю. Лермонтов, описав различные типы военных костюмов в своем романе «Герой нашего времени». А.С. Пушкин и Н.В. Гоголь также уделяли внимание военному костюму, но оно было не столь пристальным, хотя у А.С. Пушкина в «Капитанской дочке» тоже представлено много военных, но там главенствующее место взял народный костюм. У Н.В. Гоголя представлены не только военные, но и полицейские, юрисконсульт, поэтому в его представлении функции военного костюма уже заметно отличаются от предыдущих авторов.

Военный костюм указывает на социальный статус, профессию военного и раскрывает психологическую сторону героев. Грушницкий считает, что костюм изменит его жизнь, заставит посмотреть на него по-другому, сделает его «выше» во многих отношениях. Для Печорина военный костюм это попытка стать кем-то другим, он то русский военный, то горец, он также как и Грушницкий надевает разные костюмы, чтобы показаться в лучшем свете в той или иной ситуации.

#### **2.4 Поэтика помещичьего костюма в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души».**

Одежда характеризует не только внешний вид персонажа, она может многое рассказать о его характере, привычках и поведении. Согласно

принципу градации Гоголь строит целую галерею образов помещиков: один хуже другого. Этот принцип он сохраняет и в стиле одежды.

Наиболее полно помещичий костюм представлен в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души», в которой можно увидеть несколько типов помещиков от зажиточных до бедных.

Первым и, наверное, одним из самых богатых помещиков является Чичиков, недаром мы отнесли его костюм и к светскому типу.

«Господин скинул с себя картуз и размотал с шеи шерстяную, радужных цветов косынку...» [10, с. 37]

Картуз — шапка, мужской головной убор.

Само обращение Гоголя к Чичикову, говорит нам о том, что перед нами человек достойный, помещик, возможно, что человек уважаемый.

«... он приказал подать умыться и чрезвычайно долго тер мылом обе щеки, подперши их изнутри языком; потом, взявши с плеча трактирного слуги полотенце, вытер им со всех сторон полное свое лицо, начав из-за ушей и фыркнул прежде раза два в самое лицо трактирного слуги. Потом надел перед зеркалом манишку, выщипнул вылезшие из носу два волоска и непосредственно за тем очутился во фраке брусничного цвета с искрой». [10, с. 41]

Поэма Гоголя благодаря деталям воспринимается как богато расписанная картина «белые канифасовые панталоны», «зеленый шалоновый сюртук», фрак «медвежьего цвета», «брусничного цвета с икрой» и, наконец, единственный неопределенный «нааринского дыму с пламенем» цвет, выделенный в тексте композиционно и представленный независимой сюжетной линией. Это дает возможность связывать гоголевский цвет не с темой пламени и дыма, а искать эмоциональную окраску, которая скрывает за собой тайну Чичикова.

«...надевши фрак брусничного цвета с искрой и потом шинель на больших медведях, он сошел с лестницы, поддерживаемый под руку то с одной, то с другой стороны трактирным слугою...» [10, с. 48]

Гоголь, упоминая разные костюмы, непременно снабжает их цветовой характеристикой. Ведь цвет, по Гоголю, имеет важное значение. Разгадка цвета кроется в том, что «...Чичиков – фальшивка, призрак, прикрытый мнимой пиквикской округлостью плоти, которая пытается заглушить зловоние ада (оно куда страшней, чем «особенный воздух» его угрюмого лакея) ароматами, ласкающими обоняние жителей кошмарного города» [29, с.34].

«...фрак на нем немножко поустарел... <...> Белей и чище снегов были на нем воротнички и манишка, и, несмотря на то что был он с дороги, ни пушинки не село к нему на фрак, - хоть на именинный обед!» [10, с. 288-289]

Манишка - нагрудник, преимущественно из белой ткани, пришитый или пристёгиваемый к мужской сорочке.

Кроме Чичикова к в помещичий костюм одет и Манилов, хотя он уже будет отличаться от собирателя мертвых душ.

«...стоял в зеленом шалоновом сюртуке, приставив руки ко лбу в виде зонтика над глазами...» [10, с. 50]

Цвет здесь опять играет важную роль. Зеленый сюртук Манилова показывает, что этот человек духовно закрытый, с низкими целями.

Шалоновый сюртук – это сюртук из тонкой шерстяной ткани саржевого переплетения. Слово шалоновый произошло от названия города Шалон (Chalons) во Франции.

«...черты лица его были не лишены приятности, но в эту приятность, казалось, через чур было передано сахару; <...> Он улыбался заманчиво, был белокур, с голубыми глазами...» [10, с. 51]

«... с господином в медведях, крытых коричневым сукном, и в теплом картузе с ушами». [10, с. 159]

Ю.В. Манн опровергает представление о «живости», «человечности» первого из посещенных Чичиковым помещиков - Манилова: «Гоголь первым делом представляет нам человека, который еще не вызывает слишком сильных отрицательных или драматических эмоций. Не вызывает как раз благодаря своей безжизненности, отсутствию “задора” <...> Гоголь нарочно начинает с человека, не имеющего резких свойств, то есть с “ничего”». [29, 54]

Следующим помещиком, с которым встретился Чичиков, был Собакевич. Когда Чичиков встретился с ним, то он показался ему медведем.

«...шаркнувши ногою, обутою в сапог такого исполинского размера, которому вряд ли где можно найти отвечающую ногу...» [10, с. 44]

«...фрак на нем был совершенно медвежьего цвета, рукава длинные, панталоны длинные, ступнями ступал он и вкривь и вкось и наступал беспрестанно на чужие ноги. Цвет лица имел каленый, горячий, какой бывает на медном пятаке». [10, с. 117]

Цвет, форма, все детали одежды напоминали настоящего медведя. Несмотря на то, что он был обеспеченным человеком, он был очень скуп.

«Собакевич слушал все по-прежнему, нагнувши голову...» [10, с. 123]

В этом помещике преобладает животное начало. Он лишен каких-либо духовных потребностей, далек от мечтательности и философствования, смысл его жизни - насыщения желудка. Он оказывает негативное отношение ко всему, что связано с культурой и образованием: "образование - это вредная выдумка".

Одним из наиболее интересных, на наш взгляд, представителей помещичьего костюма является Плюшкин. Он является самым низшим

представителем из всех уже рассмотренных нами помещиков, об этом очень ярко нам говорит его внешний вид.

«Лицо его не представляло ничего особенного; оно было почти такое же, как у многих худощавых стариков, один подбородок только выступал очень далеко вперед, так что он должен был всякий раз закрывать его платком, чтобы не заплевать; маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей... <...> Гораздо замечательнее был наряд его: никакими средствами и стараниями нельзя бы докопаться, из чего состряпан был его халат: рукава и верхние полы до того засалились и залоснились, что походили на юфть, какая идет на сапоги; назади вместо двух болталось четыре полы, из которых охлопьями лезла хлопчатая бумага. На шее у него было повязано что-то такое, которого нельзя было разобрать: чулок ли, повязка ли, или набрюшник, только никак не галстук». [10, с. 137-138]

Плюшкин – предел морального падения. Ему жаль тратить свое добро не только на других людей, своих близких, но и для себя. Он не обедает, одевается в рваную одежду. Несмотря на то, что этот человек богат, ходит он исключительно в лохмотьях.

«...у батюшки был такой халат, на который глядеть не только было совестно, но даже стыдно». [10, с. 141]

При обращении Чичиков говорит о Плюшкине, как о фигуре. Он даже пол не может определить «мужик это или баба», для него он не определенное существо. Рассмотрев внимательно костюм героя можно сделать вывод о доминирующих чертах его характера – о скупости души, корысти, экономии.

Помещик Ноздрев тоже был одет в своеобразный костюм.

«... он познакомился с помещиком Ноздревым, человеком лет тридцати, разбитным малым, который ему после трех-четырех слов начал говорить «ты»». [10, с. 44]

«...вошел чернявый его товарищ, сбросив с головы на стол картуз свой, молодецкато взъерошив рукой свои черные густые волосы. Это был среднего роста, очень недурно сложенный молодец с полными румяными щеками, с белыми как снег зубами и черными как смоль бакенбардами. Свеж он был как кровь с молоком; здоровье, казалось, так и прыскало с лица его». [10, с.88]

Описывая Ноздрева, Гоголь в основном делает акцент на чертах лица, жестах и т.п., не упоминая об его костюме. Поэтому мы можем судить о том, что это за герой, опираясь на его жесты и характеристику внешности.

Цвет лица очень ярк, этим Гоголь придает облику Ноздрева ярмарочное, высокомерное выражение (все краски кричат: «посмотрите, какой я молодец!»).

Цвета одежды всех представленных помещиков однообразны – они мрачные и тусклые. Из этого можно сделать вывод, что все эти люди ведут скучную, пустую жизнь. От них отличается только Чичиков, являясь перед нами во фраке брусничного цвета, косынка его разноцветная, яркая. Но даже эти цвета можно назвать приглушенными.

У Гоголя также ярк описаны представительницы женского помещичьего костюма.

Самой главной помещицей является Коробочка.

Портрет Коробочки не так подробен, как портреты других помещиков и как бы растянут: сначала Чичиков слышит «хриплый бабий голос» старухи-служанки; затем «опять какая-то женщина, помоложе прежней, но очень на нее похожая»; когда его проводили в комнаты, вошла барыня - «женщина пожилых лет, в каком-то спальном чепце, надетом наскоро, с фланелью на шее, ...». [10, с. 70]

Автор подчеркивает старость Коробочки, и дальше Чичиков про себя прямо называет ее старухой. Внешний вид хозяйки утром особенно не меняется – исчезает только спальный чепец: «Она была одета лучше, нежели вчера, - в темном платье и уже не в спальном чепце, но на шее все так же было что-то навязано» (мода конца XVIII века – фишу, т.е. маленькая косынка, которая частично закрывала декольте и концы которой убирались в вырез платья). [10, с. 74]

Коробочка одета в темное платье и это позволяет нам сделать вывод о том, что она вдова. Она уже не в спальном чепце, но видимо чепец на ее голове все-таки остался, только теперь она надела дневной.

Поведение помещицы, ее обращение к Чичикову «батюшка», желание показать при нем себя с лучшей стороны, - все эти качества присущи изображению провинциальных помещиков в произведениях XVIII века.

Помещичий костюм мы встречаем только в поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголя. Автор представил нам несколько типов помещиков, их всех можно поставить в одну линию по убыванию или возрастанию их возможностей и характеров. Гоголь очень ярко использует семиотику цвета, каждого помещика он «одевает» в определенный цвет – зеленый, брусничный, коричневый. Но как уже было сказано выше, все эти цвета тусклые, темные и отчетливо передают внутренний мир и особенности героев, на которых они одеты.

## **2.5 Народный костюм в произведениях А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя.**

Народный костюм – это яркий самобытный элемент культуры, это синтез различных видов декоративного творчества, который до середины XX века донес традиционные элементы кроя, орнамента, использования материалов и украшений, свойственных русской одежде в прошлом.

Благодаря произведениям писателей XIX в. мы можем увидеть народной костюм той эпохи.

Некоторых героев очень сложно представить в народной традиционной одежде, например, невозможно представить Ленского или Чичикова одетых в рубаху или царицу Елизавету в простом крестьянском платье, но писатели порой одевают своих героев совершенно неожиданным образом. Тем самым пытаюсь приблизить их к народу. Так поступил А.С. Пушкин, одев Онегина в четвертой главе в русский костюм. Его одежда в XXXVI строфе не описана, но она сохранилась в рукописи самого автора.

«Носил он русскую рубашку,  
Платок шелковый кушаком,  
Армяк татарский нараспашку  
И шляпу с кровлею, как дом...»

[34, гл. 4, XXXVI]

Здесь перед нами уже не избалованный молодой человек, уставший от высшего света, а отшельник, который рано встает по утрам (тот Евгений спал до обеда), гуляет, читает, хорошо спит, которому нравится уединение и тишина. Но все равно видно, что Евгений подбирал свой костюм детально, потому что это не простые вещи, а подобранные со вкусом и сочетающиеся между собой.

Этим переодеванием в народный костюм автор пытается показать читателю внутренние искания своего героя, поиск себя, кто он европеец, щеголь или русский, но сразу видно, что он лишний человек, потому что в европейском ему скучно, а русский просто не подходит.

Очень ярко народный костюм у Пушкина представлен в «Капитанской дочке», в него одет Емельян Пугачев в тот период времени, когда он еще является простым бедным мужиком и разбойником, Пугачев – царь также одет в народный костюм, но уже немного другого типа, более богатый и

опрятный. «Вместо отца моего вижу в постеле лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая». [35, с. 576]

Этот образ приснился Петру Гриневу, ему казалось, что он видит своего отца, а сам того не подозревая, он видел Пугачева. Этот мужик не дружелюбен, за спиной у него топор, которым он размахивает, когда «сын» с ним не соглашается. Потом этого же мужика, Петр встречает в дороге и дарует ему заячий тулуп, не подозревая, что этому человеку будут ручку целовать.

«Он был лет сорока, росту среднего, худощав и широкоплеч. В черной бороде его показывалась проседь; живые глаза так и бегали. Волоса были обстрижены в кружок; на нем был оборванный армяк и татарские шаровары» [35, с. 577]

Крестьяне тоже ходили с бородами. Борода – показатель боярства, принадлежность героя к патриархальному строю.

Армяк — верхняя, долгополая одежда из грубой, шерстяной ткани (изначально из верблюжьей шерсти). С капюшоном, без пуговиц, застёжек, запахивается ремнём. Напоминает шерстяной, тёплый халат. [4]

Шаровары – штаны очень широкие в бедрах, часто со сборками на талии и сужающиеся к голени. [4]

Здесь, даже отдаленно еще не видно мятежника и предводителя, перед нами просто бедный мужик, проигравший свой тулуп.

Далее Пугачев представлен нам уже не в образе бедного мужика, а в образе раскольника.

«Между ими на белом коне ехал человек в красном кафтане, с обнаженной саблею в руке: это был сам Пугачев». [35, с. 606]

Кафтан представлял собой распашную одежду свободного покроя или приталенную, застёгивавшуюся на пуговицы или завязывавшуюся на

тесёмки. Длина была различна — длиннополый (до щиколоток) или короткий (до колен). Рукава делались длинными узкими или широкими, у бояр часто спускавшимися значительно ниже кисти, иногда с откидными рукавами. Кафтаны чаще всего делали без воротника со сравнительно глубокой выемкой ворота спереди, чтобы можно было увидеть украшенную вышивкой рубаху или нарядный зипун. Иногда к праздничным кафтанам сзади пристегивался плотный, богато украшенный воротник — козырь.

Красный кафтан – кричащий образ, красный – цвет крови, страсти, войны.

Здесь же мы видим Швабрина, не офицера, а такого же раскольника:

«...увидел я среди мятежных старшин Швабрина, обстриженного в кружок и в казацком кафтане» [35, с. 608]

Теперь он выглядит как казак, простой житель, но ни как офицер.

«Пугачев и человек десять казацких старшин сидели, в шапках и цветных рубашках, разгоряченные вином, с красными рожами и блистающими глазами». [35, с. 612]

Опять красный цвет. Он один сопровождает Пугачева, где бы тот не являлся читателю. Пугачев является представителем буржуазного общества, существовавшего в допетровскую эпоху, в костюме царя он не император, а царь-батюшка в красно-желтом одеянии.

Но не только Пугачев одет у Пушкина в народный костюм, в такой одежде можно встретить и других героев произведения

«Подходя к комендантскому дому, мы увидели на площадке человек двадцать стареньких инвалидов с длинными косами и в треугольных шляпах. <...> Впереди стоял комендант, старик бодрый и высокого роста, в колпаке и китайчатом халате». [35, с. 583]

Треуголка— шляпа с полями, загнутыми так, что они образуют три угла. Получила распространение во второй половине XVII века и была популярна до конца XVIII века, пока не была заменена двууголкой.

«Пугачев сидел под образами, в красном кафтане, в высокой шапке и важно подбоченясь». [35, с. 626]

Не меняется в его образе только кафтан красного цвета, это неотъемлемая часть самого Пугачева. Его люди, также как и он имеют свои отличия:

«Один из них, щедушный и сторбленный старичок с седою бородкою, не имел в себе ничего замечательного, кроме голубой ленты, надетой через плечо по серому армяку. Но ввек не забуду его товарища. Он был в красной рубахе, в киргизском халате и в казацких шароварах». [35, с. 627]

Собирательный образ Афанасия Соколова, Хлопуши, повторяющий своего предводителя в цвете, если на Пугачеве красен кафтан, то здесь рубаха. Также ранее на Емельяне были одеты казацкие шаровары, теперь же те же шаровары одеты на его наперснике. Голубая лента капрала Белобородова наоборот является антиподом красному цвету. Как уже было сказано выше, весь костюм Пугачева, и в частности красный цвет, являются элементами допетровской буржуазной эпохи, а голубая лента, напротив, символ нового после петровского времени.

Пушкин представляет читателю и дорожный костюм своего героя.

«В сенях я встретил Пугачева: он был одет по-дорожному, в шубе и киргизской шапке» [35, с. 629]

Здесь не представлена цветовая гамма одежды, но нам уже понятен образ и красный цвет прочно заложен в нем, даже если автором он не подчеркивается.

Мы предполагаем, что когда автор не обозначает цвет одежды своего героя, Пугачев совершает справедливые и даже добрые поступки.

У Лермонтова в «Герое нашего времени» мы не встречаем мужской народный костюм, он описывает либо национальный, либо военный костюмы.

Гоголь по-особому описывает народ, он уделяет ему большое внимание. Вещи у него – играют свои роли, и занимают далеко не последнее место, вещь порой даже замещает самого человека.

«...поп снял шляпу, несколько мальчишек в замаранных рубашках...»  
[10, с. 48]

Эти герои не играют никакой видимой роли в «Мертвых душах», но автор все равно обращает на них внимание читателя, чтобы тому легче было представить себе мир, который он хочет до него донести.

В своих произведениях Н. В. Гоголь использует костюм литературного героя как средство определения его социального статуса.

Н. В. Гоголь очень точно определяет социального положения каждого посетителя подвального кабака, в который отправился Селифан из «Мертвых душ»: «и в нагольных тулупах, и просто в рубахе, а кое-кто и во фризовой шинели» [10, с. 172)

Выражение «фризовая шинель» можно рассматривать как знак незначительного социального положения литературного персонажа.

«Это был мужчина высокого роста, лицом худощавый, или что называют издержанный, с рыжими усиками. По загоревшему лицу его можно было заключить, что он знал, что такое дым, если не пороховой, то по крайней мере табачный». [10, с.87)

Женский народный костюм в произведениях XIX века также представлен довольно подробно. У Пушкина ярко представлено превращение

светского костюма в народный. Представительницей такого превращения стала мать Татьяны и Ольги Лариных.

«...Но вскоре все перевелось:

Корсет, альбом, княжну Алину...

Она забыла...

И обновила наконец

На вате шлафор и чепец».

Шлафор, или Шлафрок - удобная теплая домашняя мужская одежда, появившаяся в России в начале 18 в.; это широкий халат покроя кимоно, привезенный голландцами в Европу с Востока. Шился обычно из эффектных узорчатых тканей - штофа, атласа, парчи, камки, из красочной привозной набойки. Теплые шлафоры делали на меху или стегали на вате. Носили поверх камзола или рубашки. В нарядном шлафоре можно было даже принимать гостей. [31, с.126]

Носить шлафор (халат) и чепец (особенно во второй половине дня) считалось позволительным только для очень пожилых женщин. По современным меркам мать Татьяны нельзя отнести к женщине пожилого возраста, ведь ей всего около сорока лет (сравним: она моложе Мадонны и Шерон Стоун). Но Онегин о ней говорит:

А кстати, Ларина проста,

Но очень милая старушка.

В «Капитанской дочке» яркой представительницей русского народного костюма является жена капитана Миронова.

«У окна сидела старушка в телогрейке и с платком на голове. Она разматывала нитки, которые держал, распялив на руках, кривой старичок в офицерском мундире». [35, с. 581)

Телогрейка - старинная русская женская распашная верхняя одежда, длинная, обычно с откидными рукавами.

Перед нами представительница прекрасного пола, одетая в русский национальный костюм. Телогрею носили преимущественно с сарафаном. Этот костюм появился в 12-15 веках.

Мария Миронова практически не описана Пушкины в «Капитанской дочке». Ее одежда показана нам всего один раз и то, когда Маша уже взята в плен Швабриным, одета она по-народному.

«На полу, в крестьянском оборванном платье сидела Марья Ивановна, бледная, худая, с растрепанными волосами» [35, с. 633]

У Лермонтова с женскими образами все немного сложнее, их нельзя на сто процентов отнести к тому или иному типу, например, Ундина, ее одежда не описана подробно, в ней нет национальных элементов, поэтому ее мы относим к представительницам национального костюма.

«Моей певунье казалось не более восемнадцати лет. Необыкновенная гибкость ее стана, особенное, ей только свойственное наклонение головы, длинные русые волосы, золотистый отлив слегка загорелой кожи на шее и плечах и особенно правильный нос – все это было для меня обворожительно». [28, с. 85]

Это описание красивой девушки, которую Печорин называет ундиной. Ундина – в средневековых сказаниях дух воды, русалка. И на самом деле этот образ похож на русалку – девушка поет, у нее длинные волосы, она красива.

«Легкий шорох платья и шагов послышался за мной; я вздрогнул и обернулся, - то была она, моя ундина!» [28, с. 86]

«...ее одежда была более нежели легкая, небольшой платок опоясывал ее гибкий стан». [28, с. 87]

В тексте есть также прямое сравнение девушки с русалкой:

«Она выжимала морскую пену из длинных волос своих; мокрая рубашка обрисовывала ее гибкий стан и высокую грудь» [28, с. 88]

У Гоголя женские платья описаны более тщательно, чем у Пушкина и Лермонтова.

«...две бабы, которые, картинно подобравши платья и подтыкавшись со всех сторон, брели по колени в пруде...» [10, с. 49]

Пелагея, маленькая девочка заслужила пристальное внимание автора, он описывает ее костюм штрихами, но это позволяет нам легко представить ее образ.

«... сказала помещица девчонке лет одиннадцати в платье из домашней крашеницы и с босыми ногами, которые издали можно принять за сапоги, так как они были облеплены свежей грязью». [10, с.83]

Не обходит Гоголь стороной и образ старухи. Он не описывает ее, но зато говорит, что она была ярко одета. Эта одежда противопоставляется одежде помещиков, которая темна и безлика.

«...он встретил отворяющуюся со скрипом дверь и толстую старуху в пестрых сицах...» [10, с. 86]

В пестром мы также встречаем у него и девицу.

«.. дама или девица, родственница, домоводка или просто проживающая в доме: что-то без чепца, около тридцати лет, в пестром платке». [10, с.120]

Ключница описана более подробно, чем старуха или девица, но на ней уже нет ничего пестрого.

«Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы,

только один голос показался ему несколько сильным для женщины». [10, с.135]

Народный костюм представлен у каждого автора по-своему. А.С. Пушкин уделяет ему особое пристальное внимание, «одевая» в него главных героев повести «Капитанская дочка». Именно костюм ставит в один ряд таких героев произведения как Пугачева и капитана Миронова с женой, хотя при любых обстоятельствах эти персонажи являются полными антиподами. Они живут в культуре патриархальных традиций, на что указывает народный русский костюм допетровского периода. Пушкин также использует этот костюм и с неожиданной стороны, когда мы видим английского денди, щеголя Онегина, одетым в простую русскую рубаху.

М.Ю. Лермонтов мужской народный костюм обходит стороной, да и женский лишь слегка затрагивает. Н.В. Гоголь очень подробно описывает именно женские народные костюмы, освещая каждую, даже самую незначительную деталь. У Гоголя как истинного ценителя цвета его семиотика представлена очень ярко. Многие костюмы с народными элементами очень красочных цветов, что делает их живыми и яркими. Это признак жизни, ее разнообразия. Тоже он делает и с мужским костюмом, но сам этот народный костюм у Н.В. Гоголя уже представлен реже, чем женский.

## **2.6 Национальный костюм в творчестве Н.В. Гоголя, повести «Капитанская дочка» А.С. Пушкина и романе «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова.**

Национальный костюм используется с древних времён и до наших дней. Имеет заметные особенности в зависимости от конкретного региона, назначения и возраста.

В литературе данного периода очень органично существует два начала – западное и восточное, каждый автор умело переплетает эти начала между

собой, показывая всю сложность и масштабность национального костюма, состоящего из различных, порой противоположных, элементов.

В произведениях русской литературы XIX века национальный костюм в полном своем воплощении встречается только в произведениях Н.В. Гоголя, входящих в сборники «Миргород» и «Вечера на хуторе близ Диканьки», в остальных же произведениях и у других авторов, мы встречаем только отдельные элементы того или иного национального костюма. Рассмотрим подробнее эти элементы.

В «Капитанской дочке» нам также представляются только элементы различных национальных костюмов, особенно элементы востока.

В описании Емельяна Пугачев постоянно обращают на себя внимание татарские шаровары.

«...на нем был оборванный армяк и татарские шаровары» [35, с. 577]

По описаниям и старинным зарисовкам, главными частями мужской национальной одежды запорожских казаков были широкие шаровары. А на голове они носили цилиндрические меховые шапки различной высоты. Шаровары ввел в обиход Богдан Хмельницкий, срисовав их с одеяния янычар. [16, с.39]

При описании дорожной одежды мятежника и царя автор вводит в его образ киргизскую шапку, опять-таки восточный элемент.

«В сенях я встретил Пугачева: он был одет по-дорожному, в шубе и киргизской шапке» [35, с. 629]

Киргизская шляпа – это традиционная национальная войлочная зимняя шляпа.

На Швабрине тоже можно увидеть элемент национального костюма и этим элементом является казацкий кафтан.

«...увидел я среди мятежных старшин Швабрина, обстриженного в кружок и в казацком кафтане» [35, с. 608]

Казацкий кафтан имел сходство с польским из-за рукавов, очень широким и пышным у плеча и узким от локтя до кисти. Кафтан изготавливался из парчи, бархата, атласа, ярких расцветок, застегивался серебряными или позолоченными пуговицами. Дополнением к кафтану служил пояс, украшенный золотом или турецкий кушак, на котором носили булатный нож или шашку.

На Афанасии Соколове также можно увидеть казацкие шаровары и киргизский халат.

«Он был в красной рубахе, в киргизском халате и в казацких шароварах». [35, с. 627]

Киргизский халат является верхней мужской одеждой и состоит из войлочного халата без подкладки или стеганых халатов "кементай".

У М.Ю. Лемонтова в «Герое нашего времени» довольно часто можно увидеть Печорина в национальном костюме.

В «Тамани» он надевает бешмет.

«Я встал, накинул бешмет, опоясал кинжал и тихо-тихо вышел из хаты». [35, с. 83]

Бешмет (тюрк.) - верхняя мужская одежда, распространённая у ряда народов Северного Кавказа и Средней Азии. Бешмет — распашная одежда, доходящая до колен, иногда стёганая. В талии собирается в складки и подпоясывается. Надевается поверх рубахи под другую верхнюю одежду (черкеску, халат). Покрой имеет местные варианты (широкий или узкий рукав и пр.). [4]

Это знак того, что одет Печорин как истинный кавказец и никак не выделяется из общего фона.

«По одежде меня приняли за черкеса. Мне в самом деле говорили, что в черкесском костюме верхом я больше похож на кабардинца, чем многие кабардинцы. И точно, что касается до этой благородной боевой одежды, я совершенный денди: ни одного галуна лишнего; оружие ценное в простой отделке, мех на шапке не слишком длинный, не слишком короткий; ноговицы и черевички пригнаны со всевозможной точностью; бешмет белый, черкеска темно-бурая». [35, с. 108]

И вновь мы встречаемся с понятием денди – изысканный, светский человек, законодатель мод, щёголь. Происходит столкновение европейского и восточного элементов, которые очень органично существуют друг с другом.

Черкесы (самоназвание - адыге) - народ в Карачаево-Черкесской авт. обл. (40,2 тыс. человек). Живут также в Турции и других странах Передней Азии, где черкесами называют также всех выходцев с Северного Кавказа.

Из этого следует, что Печорин в своем костюме сильно был похож на местного жителя.

Галун (от франц. galon), плотная лента или тесьма разных цветов, вырабатываемая из хлопчато-бумажной пряжи, шёлка, часто с золотой, серебряной нитью или мишурой. Используется для изготовления знаков различия на форменную одежду.

Ноговицы — одежда, облегающая ноги. Изготавливались из разных материалов: сукна, шерсти и т. д. Иногда соединялись в одно целое с сапогами, могли иметь форму чулок, гамаш и т. п.

Черевички – древнерусское название кожаной обуви. В юго-западных областях России, на Украине - это кожаные, обычно цветные, башмаки с острым носом, на каблуках (главным образом женские). На севере России - это старинные праздничные женские башмаки.

Черкеска – русское название распашной верхней суконной мужской одежды у народов Кавказа: в талию, ниже колен, со сборами, без воротника, с треугольным вырезом на груди; рукава широкие, полы - с боковыми разрезами могут закладываться за пояс; подпоясывается ремнем. На груди, с обеих сторон, нашиты газыри. Существовали местные варианты: у черкесов - это была длинная одежда, у абхазцев - короткая и т.п. Вместе с другими частями одежды вошла в быт кубанских и терских казаков.

Кроме Печорина в национальной казацкой одежде можно увидеть доктора Вернера, и одевается он так перед дуэлью бывших товарищей – Грушницкого и Печорина. Вся одежда состоит из восточных элементов.

«На нем были серые рейтузы, архалук и черкесская шапка» [28, с. 144].

В повести Н.В.Гоголя «Ночь перед рождеством» перед нами предстает украинский народный костюм и казачий костюм.

«...Пономарь сделал себе нанковые на лето шаровары и жилет из полосатого гаруса». [10, с. 77]

«...дворяне и простые мужики с усами все большею частию в кобеняках, из-под которых выказывалась белая, а у иных и синяя свитка...» [10, с. 105]

Кобеньяк - украинская народная верхняя одежда, разновидность мужского плаща с капюшоном.

Что касается женского национального костюма, то сразу же можно сказать, что он описан полностью, а не только отдельные его элементы.

В «Капитанской дочке» представительницей русского национального костюма является жена капитана Миронова.

«У окна сидела старушка в телогрейке и с платком на голове. Она разматывала нитки, которые держал, распялив на руках, кривой старичок в офицерском мундире». [35, с. 581]

Телогрея - старинная русская женская распашная верхняя одежда, длинная, обычно с откидными рукавами.

Перед нами представительница прекрасного пола, одетая в русский национальный костюм. Телогрею носили преимущественно с сарафаном. Этот костюм появился в 12-15 веках.

В «Герое нашего времени» также встречается национальный костюм.

«...Бэла сидела на кровати в черном шелковом бешмете, бледненькая, такая печальная...» [28, с. 60]

По покрою бешметы одинаковы у всех народов Северного Кавказа. Это распашная одежда с высоким стоячим воротником и застежкой спереди посередине до талии. Верхняя часть бешмета туго обхватывает фигуру, а от талии вниз он расширяется путем особой системы клиньев.

В «Ночь перед рождеством» Гоголь ярче представляет женский национальный костюм, нежели мужской.

«...она ходила не в плахте и запаске, а в каком-нибудь капоте, то разогнала бы всех своих девок». [9, с. 79]

Плахта - украинская национальная одежда из четырехугольного отреза такой ткани, обертываемого вокруг талии, заменяющая юбку.

Запаска — род несшитой юбки или фартука из тёмной шерстяной материи у украинцев. Обычно поверх рубахи надевали две запаски - спереди и сзади.

Оксана – представительница настоящего украинского народного костюма. Также представительницей украинского костюма является Солоха, ведьма и мать Вакулы.

«Путешественница вылезла из печки, скинула теплый кожух...» [9, с.82]

«Шея, а на нее монисто». [9, с. 87]

Кожух (стар.) — кафтан, подбитый мехом; украшался нашивками, кружевом и алмазами с жемчугом; надевался на зипун.

Монисто - женское украшение из бус, монет или разноцветных камней.

Основу украинского женского костюма составляет рубашка — кошуля, сорочка. Она длиннее мужской и состоит из двух частей — нижняя часть шьётся из более грубой материи. Рубахи украинских горцев-бойков и лемков кроились из двух частей и надевались отдельно. Встречаются у украинцев и цельные рубахи — именно они считаются у женщин нарядными и праздничными.

Таким образом, национальный костюм складывается из различных, порой несопоставимых элементов, в конечном счете, он русифицируется и представляется нам народным. Каждый из авторов вносил в костюм свои национальные элементы, смешивая русскую одежду с европейской, казачьей и украинской. Наиболее полно национальный костюм раскрыт в произведениях Н.В. Гоголя и М.Ю. Лермонтова, в связи с тем, что повествование происходит в каком-то определенном месте, на Кавказе или Украине.

## **2.7 Поэтика домашнего костюма в произведениях М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя.**

В начале 19 века у мужчин вошло в моду принимать у себя друзей - мужчин в неформальной, вальяжной обстановке, одетыми в роскошный восточный халат. Дома хозяин мог демонстрировать свой вкус и положение в обществе. Сибарит, денди, артистическая натура, разочаровавшийся в жизни - мужчины сами придумывали себе домашний образ.

В литературных произведениях первой половины XIX века также встречаются домашние костюмы, и все они отличаются друг от друга богатством и разнообразием.

У А.С. Пушкина мы не встречаем домашний мужской и женский костюмы, есть только упоминание о нем, когда Татьяна читает дома письмо Онегина и плачет; и описание шлафора ее матушки, который символизирует ее приспособление к сельской жизни.

В «Капитанской дочке» вообще нет героев одетых в домашний костюм. Из этого можно сделать вывод о том, что А.С. Пушкина не интересовала домашняя одежда и его герои, будь то щеголи или военные, не представляются читателям в простой, близкой для них обстановке.

В «Герое нашего времени» М.Ю. Лермонтов, в отличие от А.С. Пушкина уже обращает большее внимание на домашний костюм.

«Мери сидела на своей постели, скрестив на коленях руки; ее густые волосы были собраны под ночным чепчиком, обшитым кружевами; большой пунцовый платок покрывал ее белые плечики, и маленькие ножки прятались в пестрых персидских туфлях». [28, с.138]

Даже утром Мери выглядит по-княжески, ночной чепчик с кружевами и персидские туфли явно указывают на ее социальное положение, при этом туфли сближают ее с черкесской Бэлой, обутой в такую же персидскую восточную обувь.

Н.В. Гоголь часто описывает домашние костюмы своих героев, потому что вещь для него имеет большое значение, особенно это заметно в его поэме «Мертвые души».

Мужской домашний костюм представлен нам образом Андрея Ивановича Тентетникова.

«...молодой, тридцатидвухлетний человек, сидень сиднем, в халате, без галстука». [10, с. 271]

Домашний костюм данного персонажа показывает читателю его расслабленность и лень. Можно предположить, что этот человек не задумывается над вечными вопросами и его не гложет ни одна проблема.

Генерала Бетрищева Гоголь тоже показывает в домашнем костюме.

«Генерал поразил его величественной наружностью. Он был на ту пору в атласном малиновом халате. Открытый взгляд, лицо мужественное, бакенбарды и большие усы с проседью, стрижка низкая, а на затылке даже под гребенку, шея толстая, широкая, так называемая в три этажа...» (с. 297)

Здесь нам показан уже не просто халат, а атласный, дорогой, из хорошей ткани халат, да еще и малинового, яркого цвета.

В домашнем костюме мы также знакомимся с Коробочкой.

«...женщина пожилых лет, в каком-то спальном чепце, надетом наскоро, с фланелью на шее, одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок». [10, с. 70]

Здесь Коробочка вроде бы представляется нам неприглядной, непонятной женщиной, а не богатой помещицей. Но даже ее ночной костюм сразу показывает характер героини, говоря, что она копит деньги.

Жену Манилова нельзя назвать помещицей напрямую, поэтому мы не отнесли ее костюм к помещичьему костюму, она одета в домашнее платье, а точнее в капот.

«На ней хорошо сидел матерчатый шелковый капот бледного цвета; тонкая небольшая кисть руки ее что-то бросила поспешно на стол и сжала батистовый платок с вышитыми уголками». [10, с. 54]

Капот - домашнее женское платье свободного покроя; вид халата.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что домашний костюм представлен в произведениях XIX века неравномерно. А.С. Пушкин вообще не уделяет ему внимания, М.Ю. Лермонтов слегка касается данного факта и только Н.В. Гоголь старается описать домашнюю одежду своих героев, но все равно этому костюму уделяется наименьшее внимание всех авторов. Домашний костюм указывает на другую сторону персонажа, показывает его в неформальной обстановке, в быту. Благодаря ему, мы можем узнать героя более полно, сопоставив всю палитру костюмов.

## **2.8 Костюм слуг в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина и поэме «Мертвые души» Н.В. Гоголя.**

В данном исследовании костюм слуг был выделен нами в отдельную группу, так как данный вид костюма нельзя отнести к какой-либо другой из рассмотренных нами категорий. Он встречается довольно редко и описан не так тщательно, как другие типы одежды.

У А.С. Пушкина из слуг мы встречаем только Савельича, но ему в «Капитанской дочке» не уделено пристального внимания. М.Ю. Лермонтов вообще обходит стороной данный вид костюма, его мы встречаем только в поэме Н.В. Гоголя «Мертвые души».

Савельич наивно убежден, что крепостные крестьяне существуют лишь для того, чтобы всю жизнь работать на своих господ и находятся в их полном подчинении. Большое внутреннее благородство, душевное богатство его натуры полностью раскрываются в совершенно бескорыстной и глубоко человеческой привязанности бедного, одинокого старика к своему подопечному.

Созданный А.С. Пушкиным образ Савельича воплощает высокую оценку автором нравственных качеств «доброе нашего народа», которые всячески опорочивались дворянством. А.С. Пушкин раскрыл глубокую

истину: всё лучшее, что есть в Гриневе, создано преимущественно Савельичем.

У Гоголя первым героем данной категории оказывается трактирный слуга:

«Он выбежал проворно, с салфеткой в руке, весь длинный и в длинном демикотонном сюртуке со спинкою чуть не на самом затылке, встряхнул волосами...» [10, с. 35-36]

Он бежал проворно, чем хотел угодить господам. Мы даже не знаем, как зовут этого человека, зато мы видим, как он одет и какое производит впечатление угождения.

Кучер Селифан и лакей Петрушка – это двое крепостных слуг Павла Ивановича Чичикова, это дворовые, оторванные барином от земли и взятые в личное услужение.

Кучер Селифан представлен Н.В. Гоголем отдельными мазками, но из этих штрихов нам отчетливо виден его образ.

«Низенький человек в тулупчике». [10, с. 36]

«...вытащил тут же из-под козел какую-то дрянь из серого сукна, надел ее в рукава, схватил в руки вожжи и прикрикнул на свою тройку...» [10, с. 67]

Маленького роста, шустрый, быстрый человек, который с легкостью управляет лошадиной тройкой – вон он кучер Селифан.

Лакей Петрушка является противоположностью Селифана, он, напротив, серьезен, суров на вид и, видимо, довольно спокоен.

«Малый лет тридцати, в просторном подержанном сюртуке, как видно, с барского плеча, малый немного суровый на взгляд, с очень крупными губами и носом». [10, с. 36]

Петрушка “имел даже благородное побуждение к просвещению, то есть к чтению книг, содержанием которых не затруднялся: ему было совершенно всё равно, похождения ли влюблённого героя, просто букварь или молитвенник, - он всё читал с равным вниманием...

Во всём облики и поведении Петрушки, в его угрюмом виде, молчании, пьянстве сказывается его глубокое недовольство жизнью и безнадёжное отчаяние. Н.В. Гоголь одним из первых заглянул в душу крепостного слуги, показывая тяжкое, нечеловеческое страдание Петрушки, под тяжестью которого гибло одно поколение за другим, без просвета впереди, не только с оскорблённой душой, но и часто с искалеченным телом.

Очень интересен типичный образ малого без имени и звания.

«Запятки были заняты лицом лакейского происхождения, в куртке из домашней пеструшки, с небритой бородою, подернутою легкой проседью, - лицо, известное под именем «малого»». [10, с. 194]

Малой – это и есть имя, это некий тип героя, использованный Н.В. Гоголем, с целью показать крестьянский простой люд. В один ряд с именем малого можно поставить и детину:

«Детина в красной рубахе бренчит на балалайке перед дворовой челядью...» [10, с. 232]

Интересен нам тип детины тем, что он показывает еще одну сторону крестьянских людей – это некий балагур, весельчак, яркий персонаж, привлекающий внимание не только своим внешним видом (красная рубаха), но и поведением, игрой на балалайке.

Еще одно описание детины встречается нам на страницах произведения:

«Ухватливый и ловкий детина лет семнадцати, в красивой рубашке розовой ксандрейки, принес и поставил перед нами графины с водой...» [10, с. 354]

И вновь подчеркивается яркий цвет его рубашки и яркий характер.

Из всего выше сказанного можно сделать вывод о том, что костюм литературного героя, его мимика, жесты имеют важное значение при его описании. Каждая деталь, каждая черта, цвет несут в себе определенное значение, присущее какой-то определенной вещи, будь то целый костюм или отдельный его элемент.

## **Заключение.**

На протяжении своего многовекового развития костюм переживает различные изменения – изменяется его назначение, цвет, фактура, ткань и т.д. Костюм начинает играть важную роль в развитии самого человека, он определяет его индивидуальные особенности, показывает статус, возраст и другие характеристики. Со временем появляются различные виды костюмов – повседневные, праздничные, обрядовые, на сегодняшний день существует огромное множество костюмов, но нет четких ограничений его применения.

В своем исследовании мы рассмотрели костюм в трех аспектах – культурно-историческом, семиотическом и литературоведческом – и поставили перед собой задачу выявить специфические черты костюма в произведениях русской литературы.

Подводя итоги, можно сделать следующие выводы:

В культурно-историческом контексте костюм занимает не последнее место. Его развитие и особенности были рассмотрены нами в первой главе нашего исследования. Мы постарались выделить основные типы костюмов и наиболее полно описать их. Нами были выделены европейский, светский, народный и военный костюмы. Каждый из них прошел в своем развитии определенный путь, после правления императора Петра I все костюмы подверглись наибольшему изменению, благодаря влиянию европейских элементов.

В семиотическом аспекте нами было рассмотрено понятие костюма как знака – показателя социального статуса, возраста, национальности, профессии, и кроме этого мы постарались выделить специфические черты костюмов, разобрали семиотику цвета на примере произведений XIX века.

В литературоведческом аспекте мы рассматривали авторское представление костюма персонажа. И уже более конкретно познакомились с

элементами одежды героев, выявляя те значения, которые вкладывал в них автор.

Собрав воедино все три аспекта, нами было выделены определенные функции костюма, которые тот несет в произведениях. А.С. Пушкин в европейский костюм вкладывает свои значения, благодаря ему он старается показать читателю внутренний мир своих персонажей, их романтическую натуру. М.Ю. Лермонтов показывает аристократизм, гордость героев. Н.В. Гоголь – блеск и шик, которые поражают глаз.

Народный костюм у А.С. Пушкина в повести «Капитанская дочка» – показатель, с одной стороны, отношения к патриархальному строю, а с другой, элемент карнавала, переодевания – смены социального статуса. Автор будто специально «одевает» персонажей в костюм прошлого, показывая их внутреннюю приверженность к прошлому. У Лермонтова в народном костюме существует два начала – европейское и кавказское, герои ищут себя и это очень отчетливо просматривается в сочетании различных элементов в костюме. Н.В. Гоголь старается показать внутренний мир героя через цвет, возвышая простой люд, одетый в яркие одежды, показывая их благородность и праведность.

Военный костюм в романе «Герой нашего времени» - знак социального статуса героя и его психологии. Это попытка быть кем-то другим или быть значительнее, выше по статусу.

Каждый из костюмов подчеркивает характер героя, показывает его уникальность.

Костюм помогает более ярко очертить сюжетные звенья, повороты. Очень хорошо это просматривается в произведениях А.С. Пушкина.

Внимательно рассмотрев детали, нам открывается новый мир, который позволяет более полно и отчетливо понять все произведение.

## Список использованной литературы.

1. *Барт, Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры [текст]: Р. Барт; М., изд-во им. Сабашниковых, 2004.
2. *Белый, А.* Мастерство Гоголя [текст]: А. Белый; М., Просвещение, 1934.
3. *Богомолов, В.Б.* История костюма и орнамента восточных славян [текст]: В.Б. Богомолов; Методические указания к семинарским занятиям по курсу «История костюма и материальной культуры»; Омск, 1990.
4. Большая Советская энциклопедия, М., 1960
5. *Вайнштейн, О. Б.* Денди: мода, литература, стиль жизни [текст]: О.Б. Вайнштейн; 3-е изд., Новое литературное обозрение М., 2005.
6. *Войтоловская, Э. Л. и Румянцева, Э. М.* Практические занятия по русской литературе XIX века. [текст]: Э.Л. Войтоловская, Э.М. Румянцева; Пособие для студентов педагогических институтов по специальности «Русский язык и литература». М., «Просвещение», 1975 г.
7. *Гиляровская, Н.* Русский исторический костюм [текст]: Н. Гиляровская; М., Искусство, 1945.
8. *Глинка, В.М.* Русский военный костюм XVIII - начала XX века. [текст]: В.М. Глинка; Ленинград, «Художник РСФСР», 1988
9. *Гоголь, Н.В.* Повести [текст]: Н.В. Гоголь; М., Художественная литература, 1978.
10. *Гоголь, Н.В.* Мертвые души [текст]: Н.В. Гоголь; М., Художественная литература, 1978.
11. *Гофман, И.* Люди и мода. Новая теория моды и модного поведения [текст]: И. Гофман; М, 1994.
12. *Давыдова, В.В.* Костюм в пространстве культуры. Виртуальное пространство культуры. [текст] / Материалы научной конференции

11-13 апреля 2000 г. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000.

13. *Демиденко, Ю. Б.* Костюм и стиль жизни. [Текст]: Ю.Б. Демиденко // Панорама искусств; сборник статей, 1990. - №11.
14. *Захаржевская, Р.В.* История костюма. От античности до современности [текст]: Р.В. Захаржевская; 3-ие изд., доп. М.: РИПОЛ классик, 2008.
15. *Калашиникова, Н.М.* Имидж и семиотика народного костюма [текст] // Имиджелогия-2005: Феноменология, теория, практика: Материалы Третьего Международного симпозиума по имиджелогии / Под ред. Е.А.Петровой. - М.: РИЦ АИМ, 2005.
16. *Каминская, Н. М.* История костюма [текст]: Н.М. Каминская; М., Легкая индустрия, 1977.
17. *Кирсанова, Р. М.* Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половине XX в. [Текст]: Р. М. Кирсанова; М., 1995.
18. *Кирсанова, Р.М.* Русский костюм и быт 18-19 веков [Текст]: Р.М. Кирсанова; М., Слово, 2002.
19. *Кирсанова, Р. М.* Костюм в русской художественной культуре XIX века [Текст]: Р.М. Кирсанова; М., 1995.
20. *Кирсанова, Р. М.* Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещи и образ в русской литературе XIX в. [Текст]: Р. М. Кирсанова; М., 1989.
21. *Кирсанова, Р.М.* Теория моды. Одежда. Тело. Культура. [Электронный ресурс] №23 (весна 2012), 2012. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2124>
22. *Киреева, Е.В.* История костюма. Европейские костюмы от античности до XX века [Текст]: Е.В. Киреева; М., 1976 (2 изд. исправленное).
23. *Кнабе, Г. С.* Семиотика культуры [Текст]: Г. Кнабе; Конспект учебного курса. М., 2005.
24. *Крейдлин, Г. Е.* Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык [Текст]: Г.Е. Крейдлин; М, 2002.

25. *Коммиссаржевский, Ф.Ф.* История костюма [Текст]: Ф.Ф. Коммиссаржевский; М., Литература, 1998
26. *Лотман, Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь [Текст]: Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988.
27. *Лотман, Ю. М.* Роман Пушкина «Евгений Онегин» [Текст]: комментарий / Ю. М. Лотман. – Л., 1983.
28. *Лермонтов, М.Ю.* Герой нашего времени [текст] - М., Детская литература, 1971.
29. *Манн, Ю.В.* Поэтика Гоголя [текст] // Ю.В. Манн Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М., 1996.
30. *Махлина, С. Т.* Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник. – СПб., 2003.
31. *Мерцалова, М. Н.* Поэзия народного костюма [Текст]: М.Н. Мерцалова; М., 1988.
32. *Мильчина, В.А.* Цит. по: Братья Булгаковы. Переписка [Текст]: В.А. Мильчина; М., 2010.
33. *Почепцов, Г.Г.* История русской семиотики до и после 1917 года [Текст]: Г.Г. Почепцов; Учебно-справочное издание. М., Лабиринт, 1998.
34. *Пушкин, А.С.* Евгений Онегин [текст]: А.С. Пушкин; М., Детская литература, 1973.
35. *Пушкин, А.С.* Капитанская дочка [текст]: А.С. Пушкин Избранные сочинения Т.2, М., Художественная литература, 1980.
36. *Ранчин, А. М.* От Манилова до Плюшкина [текст]: А.М. Ранчин Некоторые соображения о последовательности «помещичьих» глав первого тома поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души». М., 2008.
37. *Сивик, Л.* Цветовое значение и измерение восприятий цвета: исследование цветовых образов [текст] // Л. Сивик Проблемы цвета в психологии. М., 1993.

38. *Смирнова, Е.А.* Поэма Гоголя «Мертвые души» [Текст]: Е.А. Смирнова; М., 1987.
39. *Сосина, Н., Шагина, И.* Русский традиционный костюм: Иллюстрированная энциклопедия. СПб., Искусство, 1998.
40. *Торопов, В.Н.* Вещь в антропоцентрической перспективе [Текст]: В.Н. Торопов; М., 1993.
41. *Устинов, А. Г.* Цветовая форма. Вопросы семантики [текст]: А.Г. Устинов; М., Техническая эстетика, 1988.
42. *Чудаков, А.П.* Вещь в мире Гоголя [Текст] // Гоголь: История и современность. М., 1985.