



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)

На тему: Костюм как смыслопорождающая единица в произведениях Н. Тэффи.

Исполнитель Лопатенко Екатерина Сергеевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой

(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«25» март 2017 г.



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)

На тему: Костюм как смыслопорождающая единица в произведениях Н. Тэффи.

Исполнитель _____ Лопатенко Екатерина Сергеевна _____
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ кандидат педагогических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)
_____ Кипнес Людмила Владимировна _____
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой

(подпись)
_____ кандидат педагогических наук, доцент _____
(ученая степень, ученое звание)
_____ Кипнес Людмила Владимировна _____
(фамилия, имя, отчество)

«___» _____ 2017 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава I. ТРАДИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ КОСТЮМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX– НАЧАЛА XX В.	7
1.1. Коммуникативная функция костюма в русской литературе XIX века.....	7
1.2. Костюм в раннем творчестве Тэффи: традиции Гоголя и Чехова.....	14
Глава II. КОСТЮМ КАК ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЕДИНИЦА В ПРОЗЕ Н. ТЭФФИ.....	21
2.1. Комическая, конфликтологическая и маскарадная функции в сборнике Н.А. Тэффи «Карусель».....	21
2.2. Комическая и маскарадная функции костюма в сборнике Н.А. Тэффи «Дым без огня».....	50
2.3. Разнообразие функций костюма в сборнике Н.А. Тэффи «Неживой зверь».....	70
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	84
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	88
ПРИЛОЖЕНИЕ 1.....	96
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.....	121
ПРИЛОЖЕНИЕ 3.....	153

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Современное литературоведение обладает свободой как в вопросах выбора предметов и объектов изучения, так и доступа к материалу. Все больше появляется исследований, посвященных ранее не известным писателям, эмигрантам или писателям второго и третьего ряда. Изменился подход к изучению художественного мира произведения, он стал более функциональным. Значимую категорию поэтики художественного текста представляют собой исследования, посвященные вещному миру писателя. Вещный мир художественного произведения оказался в центре внимания таких литературоведов, как Е.С. Добин, Р.Д. Цивин, Л.М. Щеглов и др. Одна из последних работ в этой области – диссертация И.А. Жаворонок «Художественная деталь и ее функции в творчестве Л.Е. Улицкой» (2012 год), в которой автор рассматривает функции портретной и вещной детали, представляет классификацию. Особое место в системе предметного мира занимает костюм, являющийся полифункциональной единицей, способной вместить в себя неограниченное множество смыслов. Несмотря на большое количество работ, посвященных исследованию костюма, его функция в произведении до конца не определена, а, следовательно, картина развития вещной детали в произведении представляет собой незавершенное полотно.

Изучение творчества Н.А. Тэффи остается актуальной задачей современной филологической науки, так как работ, анализирующих творчество Н.А. Тэффи не так много. Изначально, существовало лишь одно авторитетное исследование, посвященное изучению творчества русских эмигрантов, в том числе и Н.А. Тэффи, – это труд участника общественной и литературной жизни эмиграции Глеба Струве «Русская литература в изгнании» (1956 г.). «Тэффи прожила до 1952 года и в 20-х и 30-х годах была вне всякого сомнения одним из самых любимых и читаемых писателей у рядового зарубежного читателя, особенно у того, который ничего, кроме газет, не читал» [79, с. 69]. Так, стало

известно, что за границей Тэффи стала печататься исключительно в прессе. До революции Н.А. Тэффи публиковалась с 1901 года, в 1910 году в издательстве «Шиповник». Поклонником Тэффи был Николай II. Струве дает лишь общее представление о творчестве писателя и детали биографии, но первая волна интереса непосредственно к анализу творчества Н.А. Тэффи возникает уже на рубеже 80-х – начале 90-х годов XX века. Американский исследователь Элизабет Нитраур опубликовала статью о творчестве Н.А. Тэффи «Жизнь смеётся и плачет» в 1989 году. Это был первый шаг в изучении творчества Тэффи в США. Следом появились статьи Е.М. Трубиловой, О.Н. Михайлова и Д.Д. Николаева, касающиеся жизни писателя. В тоже время о предметном мире встречается довольно мало работ. Одна из таковых – статья Е.Б. Бочкарева «Мир ребенка и мир взрослого в рассказах Н.А. Тэффи», в которой представлен микроанализ предметов и внешности героев. В качестве объекта исследований чаще всего выступают: своеобразие комического, жанровые особенности, типы героев, язык, стиль, проблематика, а работы, описывающих функции костюма в творчестве Н.А. Тэффи, отсутствуют.

В данном исследовании речь пойдет о костюме как части предметного мира рассказов Н. Тэффи, о его функциональности и способности порождать новые смыслы. Материалом исследования стали рассказы, принадлежащие раннему, доэмигрантскому периоду, собранные во втором томе собрания сочинений Н.А. Тэффи. В него вошли сборники «Карусель», «Дым без огня», «Неживой зверь».

Объектом данного исследования является костюм в пространстве художественных произведений Н.А. Тэффи, принадлежащих доэмигрантскому периоду, а **предметом** – функциональные особенности костюма в рассказах Н.А. Тэффи доэмигрантского периода.

Цель работы: выявление функций костюма в рассказах Н.А. Тэффи доэмигрантского периода.

Исходя из цели работы, следует решить следующие **задачи**:

- 1) проанализировать исследования, посвященные костюмной детали в художественном произведении;
- 2) выявить функции костюма в отечественной художественной литературе;
- 3) исследовать творчество Н. Тэффи в аспекте функционирования костюма;
- 4) проанализировать произведения Н. Тэффи, принадлежащие доэмигрантскому периоду, на предмет описания костюма;
- 5) Определить основные функции предметов одежды в рассказах Н. Тэффи.

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы** анализа: сравнительно-исторический, герменевтический, биографический, генетический, философский, индукционный, сравнительно-сопоставительный анализ, а также методы синтеза и систематизации.

Теоретическую базу исследования составляют работы: Ю.М. Лотмана «Семиосферы», «О трех функциях текста», А.Б. Есина «Психологизм русской литературы», М.М. Бахтина, С.Н. Бредихина и Е.С. Добина, Р.М. Кирсановой, И.А. Манкевича, Н.М. Абиевой и др.

Научная новизна и теоретическая значимость исследования заключаются в следующем:

1. Выявлены функции костюма в произведениях Н.А. Тэффи доэмигрантского периода;
2. Определены особенности функционирования костюмной детали в рассказах Н.А. Тэффи доэмигрантского периода;
3. Дана классификация функций костюма в литературном произведении.

Практическая значимость данного исследования заключается в возможности использовать полученные результаты при изучении и анализе произведений русской литературы, в частности творчества Н.А. Тэффи. Материалы могут быть полезны как русским студентам-филологам, так и

иностранным, благодаря историко-культурным комментариям, касающимся костюмных деталей, более не используемых в современных реалиях.

Апробация и внедрение результатов осуществлялась на конференциях: «III Маранцмановские чтения» (15-17 октября 2015 г.), Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Адмирал Крюйс на службе государства российского» (27-28 ноября 2015 г.), 3-й Международный научный форум «Междисциплинарные аспекты диалога культур» (14 декабря 2015 г.), 8-я Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (24-25 февраля 2016 г.), X Международная научно-практическая конференция университетских округов «Непрерывное образование в пространстве XXI века» (17-19 марта 2016 г.), 9-я Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (22 февраля 2017 г.) XI Международная научно-практическая конференция университетских образовательных округов «Проблема экологии языка и культуры в образовательной среде XXI века» (12-14 апреля 2017 г.), Международная студенческая научно-практическая конференция «Студент и наука» 2017 в Магнитогорске, заочное участие (3-4 мая, 2017 г.).

Структура диссертации. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, включающего 91 наименование, и трех приложений. В первой главе представлен костюм как функциональная единица в целом. Дан краткий исторический обзор истории изучения функций костюма в русской литературе. Во второй главе дается анализ сборников рассказов доэмигрантского периода «Карусель», «Дым без огня», «Нежный зверь» с целью выявления функций костюма. В заключении делаются выводы о функции костюмной детали в произведениях Н.А. Тэффи доэмигрантского периода и подводится итог.

Глава I. ТРАДИЦИОННЫЕ ФУНКЦИИ КОСТЮМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

1.1. Коммуникативная функция костюма в русской литературе XIX века

Художественное пространство текста не может существовать вне связи с реальной действительностью, следовательно, говоря о пространстве в тексте, невозможно обойти вопросы, касающиеся предметов, находящихся в этом пространстве. Одной из ключевых функций предмета в художественном тексте является смыслопорождение, что говорит о символичности деталей, представляющей собой ключ к пониманию смыслов, зашифрованных в художественном произведении. Смыслопорождение связано в первую очередь с лингвистикой, существуют общие принципы смыслопорождения в рамках того или иного языка. С.Н. Бредихин в своих работах о порождении многомерности смысла выделяет три уровня так называемых нозм¹:

- ноэмы-культурные основы (указывающие на некоторые базовые смыслы лингвокультуры);
- нозмы-доминанты (воспроизводящие стереотипы и константы культуры);
- периферийные нозмы (представляющие собой устойчивые тематические направления развертывания нозм-доминантов) [17, с. 13].

С.Н. Бредихин также отмечает, что «передвижение смысла идет от конкретного к абстрактному» [17, с. 14]. В связи с этим могут возникнуть проблемы при восприятии любого текста. Художественное произведение является особым видом текста. Поэтика предметного мира художественного произведения представляет собой особенную, закодированную систему,

¹Нозма (греч. poesis и поста – мысль, смысл) термин, который Гуссерль применяет для обозначения акта, полагающего смысл, и созданного благодаря этому акту смыслового единства восприятия, причем каждый такой акт в итоге придает тому, на что он направлен, характер предмета [84, с. 442].

расшифровать которую представляется возможным благодаря знаниям в областях истории, литературы, культуры и пр. В пределах художественной реальности, слово может наращивать самые неожиданные смыслы в зависимости от авторского замысла.

Костюм является невербальным средством коммуникации и принадлежит к группе знаково-символических средств, а значит представляет собой скелет для наращивания значений. Говоря о костюме в пределах художественного пространства, стоит отметить, что исследований подобного рода немного.

На сегодняшний день насчитывается довольно большое число статей, описывающих костюм как предмет литературного мира, обладающий своими особенностями, но они представляют собой краткий обзор функций. Из общего числа стоит выделить две наиболее значительные литературоведческие монографии по портрету, в которых уделяется внимание костюмной составляющей, – это книги Б.Е. Галанова и Л.И. Кричевской. При изучении костюма в художественном пространстве следует апеллировать к трудам таких исследователей, как А.Х. Гольденберг, Л.А. Давыденко, А.Г. Кулыгина, Р.М. Кирсанова, Э. Тиль и др. Стоит также отметить имена выдающихся историков костюма – В. Брун и М. Тильке, Э. Тиль, Т. Николаевой и Р. Захаржевской, внесших огромный вклад в изучение истории костюма. В своих работах историки подчеркивают, что костюм человека – это в некотором роде стиль жизни, а национальный, исторический костюм – образ народа.

Описание костюма является частью портретного описания героя. Толковый словарь Д.Н. Ушакова дает следующее определение понятия «портрет»:

«...это средство художественной характеристики, состоящее в том, что писатель раскрывает типический характер своих персонажей и выражает свое идейное отношение к ним через изображение внешности героев: их фигуры, лица, одежды, движений, жестов и манер. В пространственных изобразительных искусствах – живописи, рисунке, скульптуре – изображение

внешности персонажей – единственное средство построения художественного образа» [84, с. 523].

Оно может быть сжатым и развернутым, статичным и динамичным, разбитым и групповым, впечатлением и репликой. Портрет героя играет важную роль в «создании» образа, отражая возраст, социальный статус, внутренний мир, склад характера.

Л.И. Кричевская в работе «Портрет героя» справедливо выделяет задачи, которые выполняет портрет в произведении:

1) вызвать у читателя «зрительное представление о герое», то есть пластически изображать, рисовать героя;

2) «выявить через внешность человека психологическое содержание личности, внутреннюю жизнь человеческой души» [49, с. 18].

Портрет выполняет эти задачи в любом художественном произведении, однако не следует забывать и о такой важной особенности: портрет в определенной степени отражает авторскую концепцию, следовательно, представляет читателю не только героя, но и его создателя, а, следовательно, опирается на определенные культурные реалии, связанные со временем и пространством, культурой и языком.

Если мы обратимся только к костюмной составляющей портрета, то сможем понять, что носили люди в эпоху, изображенную автором, и о какой стране идет речь. В произведениях русской литературы XIX века читатель по одежде определяет социальное положение персонажа, а, следовательно, может предугадать какие-либо поступки героя, его характер. Костюмный пласт произведения неоднозначен, зависит от этикета и одновременно определяет манеру поведения, но и сообщает нечто и о самом авторе произведения (интересы, познания и др.).

В исследованиях, посвященных изучению костюма в литературном произведении, зачастую фигурируют три понятия: костюм, костюмная деталь и одежда. Прежде чем перейти к анализу костюма в пространстве художественного произведения, следует разделить приведенные понятия и дать

комментарий. Толковый словарь С.И. Ожегова толкует определение «костюм» через понятие «одежда»: «Костюм, а, м. 1. Одежда, платье. Театральный костюм 2. Мужское (пиджак и брюки) или женское (жакет и юбка или брюки) верхнее платье» [74, с. 300]. Одежда определяется, как группа изделий, объединенных одной формой: шляпа, пиджак, блузка, юбка и др. Она выполняет такие практические функции, как защита от непогоды, украшение человеческого тела, а также функцию оберега. Костюм, напротив, представляет собой систему предметов одежды, подобранную определенным образом, и «дает внешнюю характеристику человеку, определяя его пол, возраст, национальность, социальный и культурный статус, эстетический уровень, характер, а подчас и психическое состояние» [69, с. 9].

Костюм в действительности может выполнять самые различные утилитарные функции (возрастную, социально-половую, магическую, сословную, профессиональную, религиозную, эротическую, эстетическую), которые, в свою очередь, разделены на три больших класса: утилитарные функции; защитные; утилитарно-практические. С недавнего времени принято выделять информационную функцию, так как одежда включает в себе скрытое послание.

«Костюм – это одежда на человеке, грим, прическа, обувь, аксессуары (зонты, платки, шарфы, портфели, сумки, шляпы, украшения). Только в таком комплексе вещей понятие костюма полно» [45, с. 17]. Приведенное определение является наиболее полным и отвечающим требованиям данной работы. В рамках исследования возможно также использование определения «костюмная деталь» при описании единичного предмета (юбка, платье, брюки и т.п.).

Существуют определенные компоненты, которые образуют структуру костюмного текста во внелитературном пространстве: во-первых, предметы среды обитания человека, необходимые для оформления его внешнего облика (одежда, обувь, аксессуары, макияж, прическа); во-вторых, костюмные средства художественно-эстетической выразительности (форма, ткань, цвет, узор); в-

третьих, специфические методы моделирования костюма (пластика, ритм, пространственная композиция); в-четвертых, этикетные нормы ношения костюма; в-пятых, костюмные вкусы и предпочтения; в-шестых, эмоциональные переживания, волевые импульсы, физические ощущения, связанные с костюмом как средой обитания.

При анализе художественного текста зачастую возникает вопрос о том, какие единицы нужно анализировать. К таким стоит отнести:

- костюмные портреты литературных героев;
- авторские описания любых ситуаций, построенные при соучастии костюмных лексем и фразеологизмов, даже если эти ситуации напрямую с собственно костюмом не связаны;
- литературные образцы костюмного поведения, функционирующие в пространстве повседневных коммуникаций;
- костюмные лексемы и фразеологизмы, имеющие литературную родословную [67, с. 13].

Анализ произведений XIX века показывает, что многие предметы костюма давно исчезли из нашей повседневной жизни, это могут быть детали костюма, ткани, украшения, которые требуют культурологического комментария. Обращаясь к литературным произведениям А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, А.С. Грибоедова, М.Е. Салтыкова-Щедрина, можно заметить, что именно костюм предстает важным выразительным средством. Благодаря литературному произведению возникла возможность не только отследить все исторические процессы, связанные с модой, все этапы развития текстильного производства в XIX веке, но и дополнить произведения смыслами.

Кирсанова Р.М. в своей работе «Розовая ксандрейка и драдедамовый платок» выделяет несколько назначений костюма в произведении:

- «...костюм использовался,
- как важная художественная деталь и стилистический прием;
- как средство выражения авторского отношения к действительности,

- как средство связи литературного произведения с внетекстовым миром, со всеми проблемами культурной и литературной жизни того времени» [53, с. 7].

Благодаря наблюдениям Кирсановой представляется возможным исследовать костюм как художественную деталь и стилистический прием, как средство связи литературного произведения с автором и внетекстовой реальностью, определить, какими функциями наделен костюм в том или ином произведении, у того или иного писателя.

Русская литература богата на примеры талантливого использования костюмной детали в ходе портретного описания костюма. Одежда может обрести сакральный смысл как, например, в повести Н.В. Гоголя «Шинель». Мечта о пошиве шинели становится для Акакия Акакиевича Башмачкина смыслом существования, а когда новую шинель крадут, исчезает и смысл жизни, что приводит к смерти чиновника. Также, шинель не просто главный герой повести, это живое существо, одушевленное.

Кирсанова приводит ярчайшие примеры разнообразного использования костюмной детали в пространстве художественного произведения:

«Человек зачастую «наделяет» одежду своими чертами, то есть внутренняя сущность героя находит отражение в его костюме. Таков, например, фрак Собакевича, подчеркивающий сходство помещика с медведем: «фрак на нем был совершенно медвежьего цвета». Создавая образ героя, автор может выдвинуть костюмную характеристику на первый план в портрете. Такой прием использован Л.Н. Толстым в романе «Война мир» при изображении князя Курагина. Читатель впервые видит Василия Курагина в салоне Анны Павловны Шерер: «отвечал < ... > вошедший князь, в придворном, шитом мундире, в чулках, башмаках, и звездах, с светлым выражением плоского лица» [80, с. 6]. Описание строится таким образом, что сначала появляются титул и костюм, а потом уже лицо, то есть собственно сам человек. Это становится принципиально важным для понимания образа: князь Василий

– это прежде всего его социальное положение, которое подчеркнуто костюмом, а уже потом просто человек.

Костюм в произведении бывает настолько выразительным, что может «предать и выручить, разбить сердца влюбленных, подсесть карьеру человека» [3], или, напротив, помочь ему подняться по служебной лестнице, или сыграть особую роль в развитии любовной коллизии. «Плохой костюм может «убить» актера; хороший – «поднять», дать ключ к пониманию роли, к раскрытию тех или иных качеств персонажа» [45, с. 103].

Так шинель Грушницкого привлекла внимание княжны Мери и стала основой для романтических фантазий девушки по поводу судьбы героя (М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени»); очки «погубили карьеру князя» Валериана Голицына (Д.С. Мережковский «Александр I»). Спасительным становится заячий тулупчик, подаренный Петром Гриневым «вожатому», оказавшемуся впоследствии Емельяном Пугачевым (А.С. Пушкин «Капитанская дочка»).

Важна в описании костюма не только деталь как символ, но и ее использование. В историко-хронологическом контексте костюмный текст «соучаствует» в реконструкции исторического колорита эпохи» [67, с. 31], следовательно, должен быть максимально достоверным, детальным и не противоречащим сюжету. «В историко-бытовом – воссоздает реалии предметного мира и конкретных ситуаций, в которых оказываются герои литературных произведений» [67, с. 31], что выдвигает строгие требования к своевременному, актуальному использованию предметов гардероба в художественном тексте. «В социально-психологическом контексте костюмный текст читается как портрет литературного персонажа, обнаруживая потаенные смыслы его приватного пространства, не поддающиеся вербализации посредством иных художественных приемов» [67, с. 31].

Здесь стоит упомянуть бобровый воротник Онегина, который представляет собой не просто предмет гардероба, а стиль жизни; черное платье Карениной и лиловое – Китти; скромное одеяние Мышкина, которое

выбивалось среди множества. Изобилие описаний предметов гардероба в русской литературе XIX века неоднократно отмечалось разными исследователями. В этот период костюм представляет собой своего рода социальный и духовный маркер, он раскрывает сущность героя и его социальное положение.

Таким образом, костюм в художественном произведении представляет собой не только многогранное явление, но и полифункциональное. Он может быть частью портретного описания героя, может стать ориентиром, другом, врагом, маской. В зависимости от авторского взгляда, костюм может принимать любую форму и занимать абсолютно любое место в произведении, но главное его свойство – коммуникативность. Костюм несет в себе информацию, некий текст, читать который не составит труда, обладая определёнными знаниями в различных областях гуманитарного знания.

1.2. Костюм в раннем творчестве Н.А. Тэффи: традиции Н.В. Гоголя и А.П. Чехова

Еще в XIX веке возникает такое понятие как «текст-маска». Повесть А.С. Пушкина «Барышня-крестьянка» транслирует идею переодевания, смены маски. Само название уже не двусмысленно, а по сюжету, героиня меняет костюмный облик два раза, при этом ей приходится и самой меняться коренным образом.

В исследованиях, касающихся портретных описаний героев литературы начала XX века, превалирует понятие «маскарадность», соотносящееся с поэзией и прозой Серебряного века. «Маска, – как справедливо замечает К.Г. Исупов, – стала навязчивой темой быта и авангарда» [48, с. 90]. Видимое, «осязаемый» облик осознается как личина, маска, которую человек носит в обществе. В представлении В. Ходасевича: «Лицо – зеркало души – это конечно верно. Но так называемая наружность, все то, что в человеческом

облике подвержено обработке при помощи парикмахера и портного, – мало сказать: обманчиво. Оно лживо!» [84, с. 127].

В литературе маска и лицо отождествляются и представляют собой символ порочности души человека, то есть за маской скрывается греховная сущность. В данном случае речь идет не только о лице, но и о костюме, который помогает составить впечатление о герое как таковом. Описание героя начала XX века в контексте «маскарадности» основывается на теории М.М. Бахтина о карнавальности культуры.

Смысл концепции М.М. Бахтина [9] в том, что он применил понятие карнавала, ежегодного праздника перед великим постом, ко всем явлениям культуры Нового времени. В центре концепции карнавальности – идея об «инверсии двоичных противопоставлений», то есть переворачивание смысла бинарных оппозиций. Когда народ выходит на карнавальную площадь, он прощается со всем мирским перед долгим постом, и все основные оппозиции христианской культуры и все бытовые представления меняются местами.

Костюм как социальное явление, остро реагирует на все изменения в обществе. В результате возникают такие культурные феномены как эпатажная желтая кофта В. Маяковского или цилиндр С. Есенина. Грань между миром вымысла и реальным практически стирается. Способность воспринимать привычный костюм как маску абсолютно знаменательна. Одним из ярких примеров восприятия сюртука как маски является сюртук В. Брюсова. Никто не смог обойти вниманием этот предмет одежды, застегнутый на все пуговицы. Практически каждый мемуарист рассматривает его как доказательство правоты относительно истолкования личности. Оценка В. Брюсова современниками не совпадала. Так, Н. Петровская, известная богемная русская поэтесса начала XX века, считала, что застегнутый наглухо сюртук – это кажимость, видимость, строгая маска, не совпадающая с истинной сутью. Она отмечала, что В. Брюсов очень не любил врубелевский портрет, построенный на антитезе черного сюртука – футляра и глаз – «провалов в дымно-огненные бездны»: «Огненный язык, заключенный в теснящийся футляр банального черного сюртука. Это

страшно. Две стороны бытия, пожирающие друг друга, – какой-то потусторонний намек...» [19, с. 289]. Сюртук выступает надежным футляром для сокрытия души и ее глубины.

Сюртук также актуален в творчестве А. Белого в «похоронный» период. Эта деталь гардероба представляет собой маску, скрывающую боль:

Одетый в теневой сюртук,
Обвитый роем меланхолий.
Я всюду был... И был я звук
Неугасимой темной боли...
Бросал я желчный голос свой
В дома, в года, в пространства, в зори,
В гром переполненных толпой
Бунтующих аудиторий. [13, с. 289]

Сюртук стал сакральным предметом в творчестве поэтов Серебряного века и не раз использовался как символ притворства, скрытности и «маски». Этот символ отражал скрытые переживания творческой богемы в отношении назревающей революции, смены власти, новых реформ, как ровно наоборот – желтая рубаха В. Маяковского, как вызов старому режиму, освобождение от гнета царской власти и глобальных перемен в жизни общества.

В творчестве И.А. Бунина оппозицией черному сюртуку выступает описание русского национального костюма, который является символом духа народа и традиций, складывавшихся в России на протяжении многих веков. По отношению к сюрреалистической, маскарадной реальности, изображенной поэтами Серебряного века, проза Бунина реалистична, и детали костюма в культурном пространстве его произведений живые и представляют собой историческое наследие, генетическую память.

Н.А. Тэффи восхищалась произведениями И.А. Бунина, но сама, прежде всего, была писателем-сатириком. На ее творчество оказали большое влияние Н.В. Гоголь А.П. Чехов и А.Т. Аверченко. Существуют такие особенности

использования костюмной детали в пространстве художественного текста, которые роднят прозу Н.А. Тэффи с творчеством Н.В. Гоголя и А.П. Чехова, в частности использование костюмной детали как средства создания комического.

Костюм в творчестве Гоголя может выполнять сюжетообразующую функцию, как в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки». Сюжет может выстраиваться вокруг поиска костюмного предмета (черевики) или же костюмная деталь может сопровождать героя на протяжении всего повествования (тулуп, красная свитка). Мотивы оборотничества и наготы, цветовая символика, – все это становится доминирующим в художественном мире писателя при изображении костюма.

Оборотничество совершается с целью обмана. Чтобы его совершить, нечистая сила старается подражать человеческому миру. Костюм упоминается в диалогах героев, «проговаривается», указывая на необычность формы предмета одежды («чудная шапка» колдуна, шаровары Пацюка, придающие вид винокурной кади). Существуют цветовые особенности, которые выдают дьявольское начало в герое: резкость и дисгармоничная пестрота (наряд Параскиной мачехи), присутствие красного (красная свитка, красный жупап колдуна) и черного (ведьма в «Майской ночи»), символизирующих в народных поверьях и в христианской цветовой символике отблеск адского пламени и тьму преисподней.

Исследователями не раз была отмечена функция «опредмечивания человека» с помощью костюма, например, изображение вместо лица предмета (фризовая шинель латиниста) в повести «Иван Федорович Шпонька и его тетушка»). Также исследователями отмечается использование костюма как предмета художественной рефлексии. «Так, белое платье, настойчиво выбираемое Гоголем для сестер-институток, становится символом юности и душевной чистоты женских персонажей «Петербургских повестей» и поэмы «Мертвые души»» [31, с. 15].

Костюм в творчестве Н.В. Гоголя занимает важное место, он являет собой отражение эпохи и колорит, стирает границы между мирами и выполняет множество функций. При этом описания костюма у Гоголя разнообразны и богаты.

Описания костюма в рассказах А.П. Чехова, при всей насыщенности вещами, лаконичны. Автор статьи «Костюм в ранних рассказах А.П. Чехова» Н.М. Абиева отмечает, что излюбленным приемом раннего творчества Чехова, в отношении портретного описания героя, является сопоставление внешнего вида, костюма и погоды, что помогает приблизить произведение к реальному миру и читателю. Также «портрет толпы, выполненный в русле климатологии, закрепляется в эмблеме: сезонное настроение выражается в «поэтической позе» [1]. В статье говорится о гоголевском приеме подмены человека одеждой в чеховских рассказах – способе обезличивания. В качестве примера приема создания общего портрета народа, толпы приводится цитата из рассказа «Встреча весны»: «Тысяча шуб идут в ссудные кассы на съедение голодной моли».

Еще одна функция костюма в ранних произведениях Чехова – функция создания комического эффекта за счет антипоэтической традиции, созданной еще А.С. Пушкиным. «Детализация неприглядной картины создает комический эффект», «Приема-сигнала: деталь костюма становится маркером «дамочка, руки в муфте», ирония над романтическим штампом» [1].

Таким образом, отметим, что в раннем творчестве Чехова костюм выполняет следующие функции: креативную, пластическую (создание обобщенного портрета толпы), пародийную (настоящий автор здесь прячется под маской, личиной обывателя, изнутри взрывая заштампованное мышление), создания подтекста.

В позднем творчестве Чехов все также придерживается принципа лаконичности, но костюм расширяет свои функции: появляются акустическая функция и ольфакторика.

В целом, отмечается общая тенденция «ухода от «общих мест» и акцентирование мелких деталей», возвращение к романтической традиции XIX века, т.е. изображению намека на деталь, очертания, что подтверждает слова самого Чехова: «Для того чтобы подчеркнуть бедность просительницы, не нужно тратить много слов, не нужно говорить о ее жалком несчастном виде, а следует только вскользь сказать, что она была в рыжей тальме» [78, с. 500] Акцентируется внимание не столько на предмете, сколько на впечатлении о таковом. Например, акустическая функция костюма моделирует «образ Женщины как недостижимый». Словосочетания «шорох платья», «шум платья», «шорох ее одежды» создают определенное настроение произведения, семантику, метаморфозы восприятия.

Ольфакторный – относящийся к запаху или чувству обоняния. В архивах упоминается, что в письмах Чехов зачастую в качестве подарка выбирает парфюмерию, причем, исключительно для жены. По-видимому, женственный образ героини в рассказе «Дорогие уроки» формируется за счет запаха по аналогии с запахом подаренных духов жене. Также отмечаем, что «одоризмы, связанные с парфюмерией, предопределяют в прозе Чехова развитие сюжета» [2, с. 190].

Так, костюм в творчестве Н.В. Гоголя и А.П. Чехова представляет собой неотъемлемую часть художественного мира произведения. Он может выполнять самые разные функции: от портретного изображения героя до сюжетообразующей. Может передавать колорит, маркирует по принципу свой – чужой, выражает комическое, предстает многослойность различных значений, связанных с героем, эмоциями, сюжетом. Н.А. Тэффи является продолжателем этих традиций, используя их в качестве средства создания комического.

Выводы.

Костюм в художественном произведении представляет собой не только многогранное явление, но и полифункциональное. В зависимости от авторского взгляда, костюм может принимать любую форму и занимать абсолютно любое место в произведении. Костюм является невербальным текстом и несет в себе

закодированное послание, расшифровать которое не составит труда, обладая определёнными навыками в различных областях гуманитарного знания.

В ходе анализа были отмечены связи с традициями изображения костюма в творчестве Н.В. Гоголя и А.П. Чехова, где костюмная деталь представляет собой неотъемлемую часть художественного мира произведения, которая может выполнять самые разные функции, от портретного изображения героя до сюжетообразующей. Может передавать колорит, маркировать героев по принципу свой – чужой, выражать комическое, передавать многослойность различных значений, связанных с героем, эмоциями, сюжетом. Н.А. Тэффи является продолжателем этих традиций, используя костюм как полифункциональное средство для наращивания художественного смысла. Стоит отметить, что костюмная деталь является особым предметом в произведениях Н.В. Гоголя, А.П. Чехова и Н.А. Тэффи, она представляет собой символ материального мира и материальных ценностей, становится предметом осмеяния. Возникают сюжеты, связанные с опредмечиванием человека, заменой человеческой сущности костюмом, подчинения образу.

Глава II. КОСТЮМ КАК ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ЕДИНИЦА В ПРОЗЕ Н.А. ТЭФФИ

2.1. Комическая, конфликтологическая и маскарадная функции в сборнике Н.А. Тэффи «Карусель»

При жизни Надежды Александровны Тэффи было издано 36 сборников, включавших в себя как прозу, так и поэзию. На данный момент существует два собрания сочинений, последнее издание датируется 2008 годом и состоит из 5 томов, которые разделены по сборникам, времени написания и темам. В данном исследовании проанализирован второй том собрания сочинений Н.А. Тэффи, включающий в себя сборники «Карусель», «Дым без огня» и «Неживой зверь».

В 1913 году был издан сборник «Карусель» в котором Тэффи рисует обобщающий образ человека, раздавленного жизнью. Следом, в 1914 году, был издан сборник «Дым без огня» в котором писатель иронизирует над нелепыми условностями, мелочной повседневной «ерунде», мишурной оболочкой жизни и пошлостью, подстерегающей человека на каждом шагу. Одной из лучших книг дореволюционных рассказов Тэффи является сборник «Неживой зверь», датируемый 1916 годом. В предисловии к нему автор пишет: «...цель этого предисловия – предупредить читателя: в этой книге много невеселого». Представленные в настоящем сборнике веселые и грустные произведения, всегда остроумны и беззлобны, наполнены любовью к персонажам, пониманием человеческих слабостей, состраданием к бедам простых людей.

Первый сборник II тома «Карусель» включает в себя 44 рассказа, из них, в 29 встречаются описания костюма. Первый рассказ – «Культуртрегеры»². Главный герой – адвокат Недынин, «в продолжение пятнадцати лет заучивал

²Ироническое название человека (обычно колонизатора), прикрывающего свои корыстные, захватнические цели маской распространения культуры, просвещения [88]

свои речи перед зеркалом». Герой заучивал речи очень громко, тем самым создавая в доме тяжелую обстановку. «Жена, обвязав голову платком, запиралась в спальне и молча ждала мигрени...», «В детской маленький Сережа, надев на голову дурацкий колпак, кричал во все горло...» [83, с. 8-9].

Итак, платок в рассказе фигурирует один раз, на голове жены Недынина. В обычном представлении читателя, платок является женским головным убором, символизирующим нравственную, замужнюю женщину, но в данном рассказе платок используется с целью создать комичный образ. Главный герой громко репетирует речь, а жена «обвязывает» платком голову и ждет мигрени, что свидетельствует об уровне шума, который создает герой, а также, сын Сережа, который добавляет шума и носит «дурацкий колпак». «Колпак, колпака, муж. (тюрк. *kalpak* – высокая шапка). Конусообразный или овальный головной убор, служащий для различных целей. Шутовской колпак (прежде надевавшийся шутами, иногда с бубенчиками). Дурацкий колпак. Поварской колпак. Спальный колпак» [70, с. 397].

Слово *колпак* употребляется не только в прямом значении, но и в составе устойчивых словосочетаний и выражений. Прослыть колпаком означало неприятную славу. О необычных людях говорят: «все люди как люди, один черт в колпаке». Попасть под колпак – находиться под тайным наблюдением. Переколпачить – переделать по-своему и т.д. В рассказе при помощи колпака читателю представлен образ мальчика, очевидно небольшого, свободного, маленького шута. Подражая отцу, герой «одурачивает» его образ, делая его комичным для читателя.

Стоит обратить внимание на сравнение, которое повторяет глава семейства в ходе проговаривания своей осуждающей речи: «Господа судьи! Перед вами жертва ростовщицы, так сказать, паука в юбке!». Юбка сразу указывает нам на пол осуждаемого – женский. Образ паука в разных культурах символизирует творчество, хитросплетение судьбы, продуктивность, богатство и вполне может быть связан с хитрым ростовщиком, а в данном случае – ростовщицей, что говорит о главном герое, как о человеке, обладающем

знаниями в различных областях и умеющим правильно употребить метафорические выражения.

В данном рассказе предметы одежды рисуют портреты героев, многоплановость использования смыслов *колпака, платка и юбки* помогают раскрыть образы главных героев.

Рассказ «Долг и честь» одним ярким элементом переносит нас в определенное время. Героиня Марья Павловна носит «зеленый галстук». Зеленый цвет в психологии обозначает упорство, устойчивость, обязательность, что раскрывает нам черты характера героини с первых строк, но существует еще одно скрытое значение, которое сразу было понятно публике начала XX века. Во-первых, галстук является предметом мужского гардероба, женщины, которые надевали галстуки, в обществе воспринимались неоднозначно, это был вызов мужчинам и символ эмансипации (выражение равноправия). Во-вторых, зеленого цвета в моде предшествующего времени практически не было, историки связывают период модерна с появлением зеленой цветовой гаммы. Таким образом, героиня представляет собой символ нового мира, новый независимой женщины, в то время как ее подруга Медина полностью ей противоположна.

«— Так-с! — сказала Марья Павловна, глядя приятельнице прямо в среднюю папильотку. — Все это очень мило. А не потрудишься ли ты объяснить мне, кто это вчера переводил тебя под ручку через улицу? А?» [83, с. 12].

Папильотка представляет собой небольшой треугольный лоскут бумаги для завивки волос. Использовался с 1800 года и является предметом старого патриархального мира, символом женственности и стремления угодить мужскому полу.

Так, два предмета дамского туалета создают противопоставление образов героинь, а, следовательно, и противопоставление взглядов, что помогает создать в рассказе комическую ситуацию взаимного непонимания и каждая дама остается при своем мнении. Такой прием встречается на протяжении всего творческого пути Н.А. Тэффи, что роднит ее прозу с творчеством А.П. Чехова.

Следующий рассказ из сборника «Потаповна» о кухарке, которая выходит замуж. В первой части рассказа автор предупреждает: «Потаповна к приходу жениха не наряжается, потому что свадьба – дело серьезное, и кокетство тут не к месту». Абсурдность ситуации понятна самому неискушенному читателю, так как наряжаться к приходу жениха наоборот считалось одним из важнейших ритуалов и считается до сих пор. Само понятие «наряжаться» связано с праздниками и красотой, в рассказе это понятие используется наоборот, заранее задавая настроение героини.

Следом идет описание Потаповны:

«Она человек опытный – знает, что когда нужно. Ей самой давно шестой десяток. Даже видеть стала плохо, так что приходится носить очки, которые она не без шика подвязывает розовой тесемкой от старого барынина корсета.

Голова у нее круглая, как кочан, а сзади, в самом центре затылка, торчит седая косичка, будто сухой арбузный хвостик.

Потаповна – девица, но не без воспоминаний. Одно воспоминание живет у сестры, в деревне, другое – учится у модистки. А над плитой висит старая солдатская фуражка, лет пять назад украшавшая безбровую солдатскую харю. И еще недавно, глядя на эту фуражку, вдохновлялась Потаповна и рубила котлеты с настоящим темпераментом» [84, с. 18].

Корсет, расшитый розовыми тесемками, представляет собой предмет безвозвратно ушедшего прошлого, былой роскоши, которая стала общедоступной, поэтому более не представляется предметом шика, даже детально. Седая косичка свидетельствует о том, что кухарка не была замужем, так как традиционно замужние женщины имели две косы. Также существовали различные свадебные обряды, связанные с женской косой. Волосы издревле представляли собой символ женской силы, но Потаповна уже не имеет таковой. Весь образ говорит об обреченности героини, а фуражка закрепляет эффект, ведь это символ памяти, а значит, что все лучшее в ее жизни позади. В целом, предметы раскрывают душевное состояние героини, застой, обреченность и создают «черный эффект» комического.

Эффект усиливается в эпизоде застолья, который Тэффи иронично окрестила «влюбленные воркуют»:

«— Я барыне говорю, — рассказывает Потаповна, — подарите вы мне, барыня, к свадьбе-то грипелевое платье. Ладно, говорит, подарю. Барыня-то добрая.

— Платье? — шевелит жених мохнатыми бровями. — Платье — что! Много ли с платья корысти. Лучше бы деньгами дала. А платье тоже, говорят, может из моды выйти.

— Ну, это тоже какое попадется. Вот была у меня муровая юбка, — восемь лет носила, и хоть бы что. Ни моль ее не брала, ни что. Чем больше ношу, тем больше блестит. Маньке отдала донашивать, а она так из моды и не вышла.

— Капитал лучше. Ежели у хороших господ жить, много можно отложить на книжку. А? Так я говорю, Авдотья Потаповна, али нет?» [83, с. 18].

Грипелевое платье — платье цвета грифеля, темно-серое. Учитывая время написания рассказа, платья грифельного цвета вышли из моды, более того, такие платья носили учителя, гувернантки, поскольку они практичны. Также, стоит дать комментарий к слову «муровый». Словарь синонимов русского языка предлагает следующие варианты: ерундовый, чепуховый.

Речь идет не просто о платье, а о двух различных взглядах на жизнь. Мужской и прагматичный заключается в том, что «капитал лучше», а для женщины — наряд. Таким образом, вновь костюм играет не последнюю роль в произведении, даже наоборот, оттеняет характеры героев и является одним из средств порождения конфликта.

В рассказ «У Гадалки» встречается такая деталь женского костюма как бурнус: «[араб. burnus]. 1. Плащ, носимый бедуинами. 2. Род женского пальто (в XIX в.)» [74, с. 64]. Плащ представляет собой временной указатель, значит, события, описываемые в рассказе, могли произойти в конце XIX века, так как именно тогда бурнус был популярен, но так как речь идет о двух «тетках», вероятнее всего — действие приходится на начало XX века, об этом нам

сигнализирует другой предмет: «Толстая лавочница с дутым браслетом на отекающей руке» [83, с. 22].

Дутые изделия имеют внушительный вид, но они абсолютно пустотелы. Во-первых, данное украшение становится знаковым в указанный временной период, когда модерн в одежде имел господствующее положение; во-вторых, дутый браслет является символом его носительницы.

«Дверь, ведущая в комнату гадалки, с треском раскрывается. Через комнату, ни на кого не глядя, сконфуженно проходит в переднюю дама в трауре» [83, с. 23].

Данный эпизод интересен тем, как оттеняет траурный туалет дамы все происходящее в приемной у гадалки. Вниманию читателя представлены практически все типажи, которые могли бы побывать в подобном заведении: это женщины средних лет, незамужние, но готовые устроить жизнь близких; молодые девушки, наивные; это оболочка человека с зияющей пустотой внутри и женщина в трауре. Н.А. Тэффи рисует читателю все портреты типичных посетителей гадалки, и они становятся знаковыми.

В рассказе «Летний визит» аксессуары приобретают особое назначение. Героиня пытается поддержать беседу со своей гостьей в жаркий день, но гостья засыпает, вести диалог не представляется возможным. Автор не дает описание внешнего вида собеседников, но детали костюма связывают их вялую беседу и помогают движению сюжета.

«У вас прелестный браслет, – отвечает она мне на оба вопроса сразу»,

«Послушайте, вы никогда не видали какую-нибудь такую шляпу, которую не носят, – забормотала она и закрыла второй глаз» [83, с. 26-27]. Таким образом, костюмная деталь выполняет функцию «сюжетного двигателя».

В рассказе «Письма» снова поднимается излюбленная тема всех сатириков: отношения между мужчиной и женщиной. Н. Тэффи в этом пошла дальше, ее герои – Сергей Иванович Черников и Вера Павловна. Они влюблены, но не свободны, любовь свою передают в письмах, но у Веры

Павловны Сергей Иванович не единственный предмет воздыхания. Автор детально рисует образ дамы, которая является роковой для множества мужчин:

«Вера Павловна с утра была не в духе: тот самый лиф, который еще в прошлое воскресенье так хорошо сидел, сегодня ни за что не хотел застегнуться. Его крючки и петли, точно не желая иметь друг с другом ничего общего, никак не могли преодолеть маленького пространства в какие-нибудь два сантиметра на спине своей хозяйки.

– Ведь не могла же я за одну неделю так растолстеть! – дрожащими губами говорила Вера Павловна. – Неделю назад лиф так хорошо сидел. Верно, просто сел...

– Сидел, сидел, да и сел! – шутил веселый муж Веры Павловны. – Сидел, да и сел! Ха-ха-ха! Вот так чудеса с твоими платьями!

– Это подло с вашей стороны. Сам же виноват: сегодня подавай ему пироги, завтра – пирожки, – ни одна фигура не выдержит» [83, с. 31].

Таким образом, автор иронизирует над собственноручно созданным образом роковой женщины, причем, Н.А. Тэффи еще не раз вернется в своем творчестве к типу женщины вамп, похитительнице мужских сердец, роковой даме, но ни разу не повторится в описании внешнего вида.

Главная героиня рассказа переживает из-за своей изменившейся фигуры. В письмах своим кавалерам Вера Павловна пишет следующее:

«Я так исхудала, что стала совсем прозрачная, и платье, скользнув, падает к моим ногам» [83, с. 32].

Костюмная деталь в данном рассказе является приемом противопоставления, желаемого и реального, создавая комический эффект. Героиня не желает принимать реальность и пытается обмануть себя при помощи того образа, который создает в письмах для своих поклонников, что также помогает раскрыть ее образ и характер.

Существуют такие детали костюма, которые создают напряжение или усиливают описание действия. Например, пиджак в рассказе «Коготок увяз»³.

«— И чего он так долго возится! — волновался Шнурин, капая стеарином⁴ на пиджак» [83, с. 33].

Внутреннее состояние волнения выражено при помощи костюмной детали, за счет ее неосмысленной порчи. Так, у читателя может сложиться представление о том, что герой нарушает какое-либо правило и его поступок криминален, хотя всего лишь, при подключении света в новой квартире Шнуриных, монтер срезал пломбу, которую могут срезать только «из общества». Условное правило заставляет героя переживать муки совести, а капающий стеарин на пиджак выдают его волнение.

Название рассказа «Счастливая любовь» уже представляет собой оксюморон по отношению к содержанию текста, так как героиня, проснувшись утром, думает о встрече с любимым как об обременительном мероприятии.

«Конечно, свидание с любимым человеком — это большое счастье, но нельзя же из-за счастья оставаться без фулярового⁵ платья» [83, с. 38].

Главная героиня рассказа, Наталья Михайловна, предпочитает любви высокой материальные блага в виде нового платья, что выражает ее взгляды, мировоззрение. Также, героиня испытывает муки при размышлениях о любви как явлении жизни:

«Наталья Михайловна долго сидела на постели и горько думала. Думала о любви.

³В словаре русских пословиц и поговорок отмечено следующее: Коготок увяз — всей птичке пропасть. «Коготок увяз — всей птичке пропасть. Стоит лишь поступиться чѣм-л., начать какое-л. предосудительное дело, как, втянувшись, уже не сможешь из него выпутаться» [43, с. 274].

⁴ Стеарин — Белое или желтое жировое вещество, идущее на изготовление свечей, а также употребляется в мыловарении и других областях [70, с. 584].

⁵ «Фуляр — ткань из шелковых некрученых нитей различного переплетения» [74, с. 858]. Фуляр встречается еще у Ф.М. Достоевского в романе «Идиот», а значит, время действия точно определить довольно трудно.

«Любовь – очень тяжелая штука! Вот сегодня, например, мне до зарезу нужно к портнихе, к дантисту и за шляпой. А я что делаю? Я бегу в Летний сад на свидание» [83, с. 38].

Для героини предметный мир, частью которого является костюм, представляет гораздо большую ценность, чем отношения с мужчиной. Таким образом, автор готовит читателя к сцене встречи влюбленных, которая вызывает именно ту реакцию, которая задумана – смех и отвращение к низким, приземленным, опредмеченным поступкам героев.

Рассказ имеет кольцевую композицию; в самом начале читатель знакомится с мироощущением героини, а в конце, после эпизода свидания героев, Н.А. Тэффи представляет позицию Сергея Ильича, возлюбленного Натальи Михайловны. Оказывается, что герои совпадают в своем мнении по отношению друг к другу, что создает еще более сильный комический эффект.

Рассказ «Белое боа» революционен в отношении моды и стиля, так как боа входит в моду только в начале XX века и становится культовым предметом вечернего женского туалета. Помимо белого боа в рассказе перечислены такие предметы как: синий костюм с зеленым кантом, черная шляпа с розовым пером, соболье боа, платье, розовая шляпа. Перечисляя все приведенные предметы гардероба и рассказывая об истории приобретения того или иного из них, она так и не добирается до истории с боа. Предметы гардероба рисуют хаотичную картину состояния героини, суету, а, следовательно, ее характер. Перед читателем предстает образ энергичной дамы, некой «сороки», которая сама по себе не представляет ничего особенного, и ее щебет – пустой шум, вызывающий смех.

Рассказ «Палагея» не изобилует описаниями предметов женского костюма, но два предмета, четко противопоставляющих героиню и раскрывающих их социальные положения, снова присутствуют: пенсне и передник. Пенсне – символ аристократии, образования, ума, а передник ассоциируется с кухаркой, домработницей, нянькой. Таким образом, с помощью костюма противопоставляются два мира, две точки зрения и

идеологии. Если человек, носящий пенсне, может понять театральное искусство, то человек в переднике – нет.

Из общего ряда рассказов сборника «Карусель» выбивается рассказ «Доброе дело старца Вендимиана», основанный на религиозном предании. Старец Вендиамин отрешен от мира, служит Богу и задумывается о благих делах во имя человечества. Однажды, герой возвращается к себе домой через поселение и замечает, что на пороге домов стоят сандалии. Вендимиан интересуется у прохожего, почему люди выставляют сандалии на порог. Проходий ответил, что в сандалии можно положить что-либо приятное, подарок, в связи с наступающим Новым годом.

Не зря в данном рассказе священным предметом, хранящим благие подарки, являются именно сандалии, ведь одни из старейших предметов человеческого гардероба, первые упоминания о них встречаются у древних египтян. Также, в христианской парадигме сознания сандалии являются предметом, сближающим человека с Богом по аналогии с сандалиями Христа⁶. Таким образом, рассказ из разряда сатирических переходит в религиозную притчу, а сандалии приобретают дополнительную смысловую нагрузку, сравнение героя с Христом, но если ранее христианская церковь воспринималась обществом довольно серьезно, то в начале XX века ситуация изменилась. Святость Вендимиана воспринимается как глупость, а сандалии – способ ее показать.

В следующем рассказе «Крестины» костюмная деталь становится предметом суеты, показывает озадаченность героя, его тревогу. В попытках

⁶Сандалии Иисуса Христа – христианская святыня, хранившаяся до 974 г. в сирийском городе Габаоне (совр. Габала-Забель). В результате одного из восточных военных походов византийского императора Иоанна I Цимисхия(969-976) Габаон был взят, а Сандалии Иисуса Христа стали трофеем византийцев. Святыня была торжественно перенесена в Константинополь и передана на хранение в храм Богородицы во Влахернах. В 1204 г., во время разграбления столицы Византийской империи крестоносцами Четвертого крестового похода, Сандалии были похищены, и их дальнейшая судьба неизвестна [26].

придумать название для журнала, не связанное с природными явлениями, герой в отчаянии размышляет:

«— Да что ты все понукаешь! Я тебе не лошадь. Выдумывай сам — теперь твоя очередь.

— Легко сказать... Гм... Какие предметы бывают на земле?... Булка...

— Я уже говорила булку.

— Подожди, не перебивай! Булка... гроб... чулки... Тьфу! Ничто не годится! А редактор, наверное, за это время сотню придумал» [84, с. 54].

Перечисленные предметы указывают на состояние героя, а чулки используются как предмет окружающего мира, существующий.

Внутреннее состояние героя может отразить игра с переодеванием, не оставшаяся без внимания в творчестве Н.А. Тэффи. Рассказ «Инкогнито» один из таковых. Тема переодевания затрагивается в самом начале текста:

По итогам заседания было решено отправить «Канцелярскую крысу» Овсяткина проверять кондукторов долго-культапинской железной дороги. Осознавая всю важность своего дела, герой тщательно готовится к выходу:

«— Пришила новые пуговицы к пальто? — спрашивал Овсяткин у своей перепуганной жены < ... > Он надушился одеколоном «Венецианская лилия» и отправился на вокзал» [83, с. 58].

Новые пуговицы и одеколон — залог успеха для Овсянкина, продвижение по службе, уверенность в себе. Неизвестно, в какой одежде герой был с самого начала, но автор, называя героя «крысой», дает понять свое отношение к герою и отношение героев рассказа к этому персонажу. Переодев новенький костюм, герой не меняется внутренне, все его качества остаются на месте, он меняет свое собственное отношение к себе, а следом меняется и отношение окружающих.

Одежда может не только отражать состояние героя, но и стать маркером поведения, как предметы гардероба детей из рассказа «На даче».

«Все мамы заняты серьезными делами.

Надина и Барина мама бранит кухарку.

Петина мама штопает Петины штаны.

Катина мама отдыхает.

Сережина и Олина мама завивается» [83, с. 67].

Только Петина мама штопает штаны, что характерно для матери мальчика, да еще и единственного в семье. К штанам мальчика автор снова возвращается:

«Петя ложится животом на забор и болтает ногами.

– Петька! Петька-а! – кричит голос из окна. – Опять штаны рвать! Слезешь ты мне или нет?! Этакый скверный мальчишка!» [83, с. 71].

В начале рассказа штаны зашивают, в конце речь идет об их порче. Очевидно, что мальчик, будучи единственным в семье, является непоседой, который ищет приключения, Петя – самый яркий ребенок в компании, он заводной, фантазер, что не раз проскальзывает в диалоге с ребятами.

Характерным становится эпизод с Катей и гусями: «– А у нас сегодня Катя осрамилась, – рассказывает Надя. – Пошла на балкон в одной юбке, а там гуси гуляют.

– Она еще маленькая, не понимает про неприличное, – заступается Оля» [83, с. 69].

Катя также является единственным ребенком в семье, и с ней также происходит неловкая ситуация, связанная с одеждой. Более взрослые ребята понимают правила ношения костюма, но Катя, в силу возраста, еще не осознает их. Через противопоставление двух ситуаций, в которых замешана костюмная деталь, представляется возможным выделить особенности поведения представителей обоих полов и особенности их характеров, в тоже самое время, костюмная деталь говорит о возрасте и характеризует поведение ребенка, обусловленное внешними факторами.

Интересен с точки зрения анализа текста рассказ «Без стиля», в котором главный герой переодевается дважды и предстает в двух своих ипостасях.

«Он оттолкнул собаку и оглядел себя.

– И как я одет! Пошло одет, в пошлый халат. Нет, так жить нельзя.

Он вздохнул и озабоченно пошел в комнаты.

– Жена вернется только к первому числу. Следовательно, есть еще время пожить по-человечески.

Он прошел в спальню жены, открыл платяной шкаф, подумал, порылся и снял с крюка ярко-зеленый капот⁷.

– Годится!

Кряхтя, напялил его на себя и задумчиво полюбовался в зеркало.

– Нужно уметь жить! Ведь вот – пустяк, а в нем есть нечто.

Открыл шифоньерку жены, вытащил кольца и, сняв носки и туфли, напялил кольца на пальцы ног.

Вышло по ощущению и больно, и щекотно, а на вид очень худо.

– Красиво! – одобрил он. – Какая-то сплошная цветная мозоль. Такими ногами плясала Иродиада, прося головы Крестителя.

Достал часы с цепочкой и, обвязав цепочку вокруг головы, укрепил часы посредине лба. Часы весело затикали, и Дмитрий Петрович улыбнулся.

– В этом есть нечто!» [83, с. 79-80].

Вновь обращаясь ко времени написания рассказа, смело можем отметить модернистские веяния. Рассказ перекликается с «Демонической женщиной» по своей абсурдности и ассоциируется с желтой рубахой Маяковского или с серьгой в ухе Давида Бурлюка. Женский гардероб привлекает героя больше, чем мужской, происходит замещение идеалов и понятие «красиво» предстает в новом свете. Также стремление к переодеванию в женский наряд может сигнализировать о нетрадиционной ориентации героя, его тяготению к женской сущности. Стоит отметить маскарадность в рассказе, мотив переодевания и разочарования при столкновении с реальным миром.

«Дмитрий Петрович шевелил пальцами ног, затекшими от колец.

⁷Капот, капота, муж. (франц. sarote, sarot). Женская верхняя одежда широкого покроя для домашнего употребления [74, с. 265].

– Нужно вырабатывать стиль. Велю по всему балкону насыпать цветов – маков и васильков. И буду гулять по ним. В лиловый день, в зеленом туалете. Красиво! Буду гулять по плевелам, – ибо маки и васильки суть плевелы, – и сочинять стихи» [83, с. 81].

Снова Тэффи упоминает культовый зеленый цвет, который завоевал модный пьедестал и ассоциировался с независимостью и эмансипацией, что говорит о внутреннем стремлении героя к освобождению от стереотипов, навязанных обществом.

«Вошел управляющий Николай Иванович, серенький, озабоченный, взглянул на капот хозяина, на его ноги в кольцах, часы на лбу, вздохнул и сказал с упреком:

– Время-то теперь уж больно горячее, Дмитрий Петрович. Вы бы уж лучше после.

– Что после?

– Да вообще... развлекались.

– Дорогой мой! Стиль – прежде всего. Без стиля жить нельзя. Каждая лопата имеет свой стиль. Без стиля даже лопата погибнет.

Он поправил часы на лбу и пошевелил пальцами ног», «– Так вы переоденьтесь, я подожду, – вздохнул управляющий.

Дмитрий Петрович машинально пошел одеваться.

Снял кольца, надел сапоги, косоворотку⁸, картуз⁹» [83, с. 82].

Появление управляющего Николая Ивановича разрушительно для мира мечты героя, так как образ управляющего плотно связан с грубой реальностью. «Серенький», спокойный, уравновешенный, реалистичный противопоставляется «зеленому», энергичному, настоящей жизни без гнета. Изящные кольца заменяются рабочими сапогами, капот – картузом, а очарование мечты, элегантности и эстетики уничтожается грубой действительностью.

⁸Косоворотка – мужская рубашка со стоячим воротом, застегивающимся сбоку [74, с. 300].

⁹Картуз – мужской головной убор с жестким козырьком, неформенная фуражка [74, с. 268].

«— Что я наделал! Пел про боки звонки... сапоги надел, квас пить собирался. Зачем? К чему? Кому это нужно? Разве это мой стиль? Что я наделал! О, красота, как скоро я забыл о тебе!», «Зачем? Несчастный я человек. Кружусь без стиля на одном месте, как козел на привязи» [83, с. 84].

Герой переживает из-за смены костюма, так как его внутренний мир напрямую связан с одеждой. Для него важно показать свои убеждения, так как именно костюм имеет возможность их транслировать в массы. Внутреннее состояние героя, его настроение меняются со сменой облика.

В приведенных эпизодах очевидно противопоставление мужского и женского начала в человеке. Стремление к стилю и красоте противоречит требованиям мужественного и грубого. Для героя важно выражение внутреннего «я» через внешнюю форму.

Тема выражения «я» через внешность поднимается в рассказе «Открыли глаза»:

«... с любопытством осматривали обедающих, стараясь по внешности их определить, кто они такие. Высокий, элегантный, бритый, на мизинце брильянт» [83, с. 85].

В рассказе возникает мотив «свой - чужой», когда герои пытаются разгадать характеры и профессии людей, сидящих за соседними столами. Этот рассказ является подтверждением фразеологизма: «Внешность обманчива», так как вор-джентльмен, Арсен Люпен, оказался дантистом из Лодзи». Брильянт сбил героев с толку, так как ассоциации и стереотипы, связанные с носителями данного предмета, помешали им.

Следующий рассказ сборника под названием «Кроткая Талечка» о племяннице семьи Цветковых, которая в процессе обвязывания крючком всех предметов «изысканного домашнего интерьера» героев, выжила тетку с мужем из дома. Все начинается с «кривого коричневого колпака» на чайник из датского фарфора, а продолжается метками на белье.

«Те же метки появились через несколько дней и на ее белье.

– Милая тетечка, я вам на рубашках поставила метки сзади, потому что на груди слишком много кружев, и их совсем не было бы видно.

Яркие красные метки сквозили через легкие летние платья, и Цветков говорил жене:

– Знаешь, Аня, ты словно каторжник с бубновым тузом на спине» [83, с. 100].

В рассказе очень четко противопоставляется город деревне. Городские представители – Цветковы, деревенский – Талечка. Благодаря деревенской племяннице квартира «со вкусом» превращается в деревенский домик, а метки – городских героев в деревенских. Не выдержав упорства Талечки, Цветковы вынуждены были покинуть родной дом и уехать за границу. При отъезде героиня зажимает в руках платок с красными метками, которые ненавидит, в данном случае имеет место обратиться ко всем меткам, которые оставляет Талечка. Метки красного цвета, они неаккуратные и яркие, что вызывает у читателя ассоциации с русской деревней. Таким образом, костюмные детали в данном рассказе выполняют разделительную функцию, противопоставляют два взгляда на мир, а также – конфликтологическую, так как рубашка с метками готовит героев к конфликту с Талечкой.

Н.А. Тэффи в рассказе «Острая болезнь» использует костюмную деталь как способ создания комического эффекта, что демонстрирует приведенный ниже отрывок.

«Он был всегда очень серьезен и говорил вещи, чрезвычайно веско обоснованные.

– Вот вы сегодня надели пальто, вам будет теплее, – сообщал он, – а вчера вы были без пальто, и вам было холоднее.

Собеседник не мог ничего возразить, и Павел Павлыч гордо подымал свой крутой бараний лоб.

– Больные люди должны поправляться. А то что же хворать-то, – нехорошо.

– Полные не должны много есть. От еды полнеют» [83, с. 108].

Само по себе, пальто в данном эпизоде не представляет собой ценности и не говорит о герое ничего, но в совокупности с перечисленными непреложными истинами, напрашивается следующий вывод: вновь костюм становится предметом, выражающим комическое. В следующем эпизоде, упоминающем костюмную деталь, описывается состояние компании, с которой Павел Павлыч связан на протяжении всего рассказа, до самого отъезда.

«Компания бледнела, худела, чахла и таяла на глазах. Даже толстая курсистка ушила себе платье на три сантиметра» [83, с. 114].

Нервное, истощающее состояние, до которого доводит себя компания, обусловлено правилами этикета и личным сочувствием к одинокому Павлу Павлычу. Платье демонстрирует тот уровень саморазрушения, основанного на слепом подчинении правилам, благодаря чему создается эффект комического.

Рассказ «Жест» снова возвращает нас к функции противопоставления при помощи костюма. «Молотков хлюпал калошами и бранил погоду» [83, с. 116]. Глагол «хлюпать» используется как характеристика действия, связанного с водой. Можно хлюпать калошами, то есть издавать определенный звук при движении в калошах, наполненных водой, а можно хлюпать носом. Последнее действие сопровождает плач, поэтому в данном случае, калоши хлюпают не только от воды, набравшейся из-за дождя, они символизируют состояние героя и внутренний упадок из-за отсутствия денежных средств.

«Печальные мысли Молоткова внезапно были прерваны отрадной и живописной картиной: из дверей маленького ресторанчика швейцар выводил под руки упирающегося господина с котелком на затылке. Господин ругался громко, но бессвязно» [83, с. 116]. Не нужно говорить о том, что герой пьян, ведь об этом свидетельствует поза и вид. Котелок (разновидность мужской шляпы) имеет иной способ носки. Очевидно, что шляпа сползла на затылок. Шляпа-котелок свидетельствует о состоянии и положении героя, характеризуя его как знатного господина. Глядя на происходящую картину, Молотков вдаётся в воспоминания о беззаботном прошлом и заходит в ресторан.

«Машинально поднялся он по лестнице, почувствовал, как с него снимают пальто, с удивлением посмотрел в зеркало на седенькую, мохрастую бородку и засаленный галстук жгутиком. Но когда сел за столик, тотчас забыл про то, что увидел в зеркале, постучал по столу и молодецкато заказал чашку кофе.

– Я, может быть, уже пообедал где-нибудь почище. Да-с! А сюда зашел по дороге выпить кофе. Давненько я не бывал в ресторанах» [83, с. 117].

Судя по вышеупомянутым отрывкам, герой разорен и возможность выпить чашку кофе в ресторане, ощутить прошлые возможности, для него высшее благо. Хотя герой и пытается отчаянно доказать, что он тоже принадлежит к элитным кругам, отправляя лакея с советами для посетителей ресторана, что им следовало бы заказать, а также сопротивляясь действительности.

«– Служить не умеют! – подумал Молотков. – Разве это лакей! Я, может быть, богатейший золотоискатель, одеваюсь просто, потому что не хочу бросаться в глаза. Я, может быть, только сегодня кофе пью, а завтра приду да две дюжины шампанского вылакаю. Да я, может быть, завтра все зеркала у них переколочу!» [83, с. 118-119].

Все же, одежда является предателем в этом рассказе, она сдаёт героя, его положение и его отчаяние. Ещё одно подтверждение его состояния находим в следующем эпизоде: «Он вскочил, негодующий, гордый. Ему даже показалось, что он очень высокий человек в смокинге!» [83, с. 119]. Смокинг – символ элитного общества, богатства, роскоши, а значит возвышает человека, имеющего возможность носить его. В конце рассказа герой оставляет последний рубль на чай официанту и уходит.

«– Да, это был жест! – думал он, напяливая в передней свое серое пальтишко и стараясь не замечать в зеркале старичка, трясущего мохрастой бородашкой. – Пусть поймут, с кем имели дело!» [83, с. 119-120].

Таким образом, говоря о функции костюма в данном рассказе, можно отметить, что, во-первых, это маркер социального положения героя, во-вторых, маркер «свой-чужой». Герой отчаянно пытается быть своим в том слое общества, к которому уже не принадлежит. В-третьих, костюм выдает состояние героев: подвыпивший посетитель ресторана и подавленный Молотков в сером пальтишке.

Через рассказ «Легенда и жизнь» можно проследить, как эволюционировал мужской костюм за 100 лет: от далекого сказочного прошлого до современного Тэффи времени.

«Одежды его были богаты и шиты золотом, драгоценный венчик украшал его голову, но грудь юноши не подымалась дыханием» [83, с. 120]. Именно так изображен мужской герой в части «Легенда». Нет четких упоминаний предметов, только общее определение – одежда. Богатство одеяния указывает на принадлежность юноши к высшему сословию. Во второй части «Жизнь» костюм героя описан более лаконично:

«Он сидел тихо, одетый во фрак от Тедески¹⁰» [83, с. 122]. Очевидно, что во время написания рассказа, готовое платье еще не получило широкого распространения в высших кругах. Более того, одежда на заказ всегда была доступна только определенному кругу. Снова костюм выступает маркером социального положения героев. Существовая автономно, костюм подобного рода не представляет собой комический предмет, но вплетаясь в сюжетную канву, становится частью замысла автора. Оба героя попадают в одинаковые ситуации, связанные с неразделенной любовью со стороны женских персонажей. В первой части главный женский герой – колдунья, которая очаровывает юношу, чтобы сделать своим, но вместо любимого получает бездушный сосуд, из-за чего умирает, спасая душу предмета своей любви. Во второй части вновь идет речь о спасении юноши, только женский персонаж

¹⁰ «Аристократически-гвардейский Петербург одевался у Ганри, Тедески, Калины, Бризака – в модных ателье Большой Морской и Невского проспекта. И владельцы, и большая часть закройщиков здесь являлись иностранцами» [63, с. 89].

Марья Павловна спасает своего возлюбленного не от смерти, а от падения в глазах общества, предлагая работу управляющего дома в Коломенском за приличную сумму. Таким образом, костюм объединяет юношей в одну социальную группу, но при помощи первого «положительного» образа создается противоположный – «отрицательный». На стыке положительных и отрицательных героев, делении на сказочное и реальное рождается комизм, а костюм является вспомогательной единицей.

В рассказе «На подоконнике» костюм является в первую очередь сюжетологическим. «Но вот однажды пришел во двор какой-то господин с кокардой¹¹, в сопровождении пузатого человека в картузе...» [83, с. 133].

Все меняется в жизни героя, когда появляются двое новых, иначе одетых людей. Поскольку герой не обременен делами, испытывая скуку и неудовлетворенность, он ищет что-то новое. Появление людей, не принадлежащих ареалу обитания Павла Павлыча, распознается как знак появления «чужих», что представляет для героя интерес и вызывает тревогу у Павла Павлыча. Во дворе начинают строить флигель и все вокруг изменяется.

Мотив «свой - чужой» получает дальнейшее развитие: «Одного мужика в зеленой рубахе невзлюбил, зачем рыжий и зачем часто курит» [83, с. 133]. Обращаясь ко времени написания рассказа (приблизительно 1910 год), можно сделать следующий вывод: зеленая рубашка могла быть только у человека, обладающего финансовой свободой. Как уже было упомянуто выше, зеленый цвет только начал входить в моду, а, следовательно, рабочий в зеленой рубахе не зря вызывал неприязнь героя. Рубаха зеленого цвета на рабочем представляет собой нехарактерный для крестьянина предмет гардероба, а вот в рассказе «Сам» наоборот, предмет буржуазной эстетики становится рабочим средством.

«Канифасу¹² никакого не нашли, и Антон Петрович пожертвовал новую фракную жилетку» [83, с. 140-141]. Фракная жилетка представляет собой

¹¹Кокарда – (фр. *cocarde*, от *coq* – петух). 1) металлическая пластинка на шляпе или другом головном уборе у военных и чиновников. 2) украшение из лент национальных цветов на шляпах [74, с. 281].

особый предмет мужского костюма, который изготавливался из шелка, бархата, сукна, что не подходит для изготовления пастилы. Из этого следует, что костюмная деталь в данном случае, очевидно, играет роль предмета, создающего ситуацию подмены для достижения комического эффекта.

Рассказ «Амалия» о героине, приехавшей в санаторий, чтобы отдохнуть и подлечиться, поклоннице кофе и сладостей. Врач запрещает Амалии ее радости, и героиня не находит замены лучше, как интерес к чужим флиртам, влюбленностям, письмам.

«Амалия спешит к своей единомышленнице, к фрау Нерзальц из Франкфурта, почтенной и честной женщине, томящейся по жареной колбасе с капустой.

– Вы слышали, фрау Нерзальц, какой ужас! Та дама, что носит красную шляпу... О, я даже не могу сказать. Бедный муж! Несчастные дети» [83, с. 143].

В первую очередь, красная шляпа упоминается как маркер, отделяющий героиню, ставшую предметом обсуждения Амалии и фрау Нерзальц, от остальных. Во-вторых, красный цвет ассоциируется со страстью, романом, изменой, именно он сигнализирует Амалии о легкомысленности ее носителя. Основной конфликт зарождается благодаря стучащим каблукам новый «жилички».

«Дама шла, постукивая каблуками, и напевала что-то, прижимая к лицу большой букет красной гвоздики.

Все это Амалии не понравилось и показалось подозрительным. Зачем стучит, зачем поет и зачем букет?» [83, с. 144].

В данном фрагменте стук каблуков имеет двойную нагрузку: 1. Привлечение внимания героини и читателя; 2. Зарождение конфликта. Далее, возникает еще один предмет костюма, который не только выполняет конфликтологическую функцию, но и сюжетообразующую.

¹²Канифас, -а, м. Лёгкая плотная хлопчатобумажная ткань с рельефным тканым рисунком, в старину – полосатая [74, с. 263].

«...у самых дверей соседней комнаты стояли выставленные для чистки мужские сапоги. Толстые американские мужские сапоги.

– Это что? – спросила она вошедшую горничную, указывая на сапоги. – А? Это как называется?

– Это – сапоги! – испуганно захлопала глазами горничная.

– Да, это сапоги! И сапоги эти отнесите от меня в соседнюю комнату, и скажите, что фрау Амалия Штрumpf всю ночь стояла в коридоре у дверей и слушала, как храпит хозяин этих сапог. Да, всю ночь. Так и скажите. Она сделала эффектную паузу, но горничная вдруг обиделась и затараторила:

– Gnadige Frau, конечно, может подслушивать, как храпят мужчины, если это ей доставляет удовольствие, но уносить сапоги она не имеет никакого права. Господин гофрат¹³ страшно сердился, и это так неприятно, потому что он постоянно здесь останавливается и вчера приехал с десятичасовым поездом, а он не привык к беспорядкам, и она будет жаловаться, и... тра-та-та и тра-та-та...» [83, с. 146].

В процессе замены еды интригами, Амалия проиграла себе, украв сапоги человека, который приехал на замену предыдущему жильцу, девушке. Таким образом, сапоги становятся своеобразным камнем преткновения и выполняют функцию образования конфликта.

Рассказ «Бешеное веселье» включает в себя большое количество описаний предметов костюма. Он посвящен выбору наряда для маскарада, что определяет ведущий мотив – «маскарадность». В начале повествования героиня подбирает себе костюм для бала-маскарада.

«... костюмированный вечер.

Три дня и три ночи обдумывала она свой костюм, который должен был быть красивым, дешевым и, главное, совершенно необычайным, какого никогда ни у кого не было, да и не будет.

– Не одеться ли мне феей счастья? – спрашивала Танечка.

¹³Советник (нем. Hofrat)

– Хороша фея в четыре пуда весом! – отвечали подруги дуэтом.

– Сами-то вы очень тоненькие! – обижалась Танечка.

– Так мы и не лезем в феи.

– А если одеться незабудкой? Просто голубые чулки и все вообще голубое. А?

– И выйдет просто дура в голубом платье.

– А если одеться бабочкой? Привязать крылышки...

– Хороша бабочка три аршина в обхвате.

– Господи! – застонала Танечка. – Не могу же я одеться сорокаведерной бочкой?! Такого и костюма нет.

Решила позвать портниху посоветоваться.

Портниха Марья Ардальоновна жила в тех же комнатах, и звали ее для краткости и обоюдного удобства просто Мордальоновной.

Пришла она охотно и с двух слов показала, что вопрос о костюме для нее сущие пустяки.

– Есть хорошенький костюм Амур и Психея – платье с грецким узором и в руке стрела. А еще есть почтальон – сумочка через плечо, а сзади большущий конверт с печатью. А то еще турчанка. Очень хорошо. Шаровары широкие – и на мужскую фигуру годится, ежели кто хочет запорожцем одеться.

Советы Мордальоновна давала свысока и очень оскорбительным тоном. Танечке стало обидно.

– Это все слишком известные костюмы. Мне хочется что-нибудь оригинальное.

– Ну, тогда одевайтесь маркизой.

Танечка призадумалась.

– А то вакханки хороший костюм, и тоже большая редкость.

Это было уже совсем хорошо. Решила сшить костюм вакханки из старого коричневого платья.

– Это ничего, что темное. Ведь вакханки разные бывали. Это будет такая вакханка, которая не любила очень распариваться. Практичная вакханка.

На голову надела венок из листьев и прицепила веточку настоящего винограда» [83, с. 154-156].

Подбор костюма предстает читателю трудоемким процессом, а главное требование – удивить становится основополагающим в поиске. Все перечисленные Танечкой костюмы (фея, незабудка, бабочка), довольно легкие, воздушные, а главное – фантазийные. Эти костюмы олицетворяют идеальный мир грез, что характеризует героиню как мечтателя. Далее Танечке предлагают варианты костюмов почтальона, турчанки, Психеи и Амура, маркизы, среди который Психея и Амур являются единственными не близкими реальному миру, что не отвечает требованиям Танечки. Героиня сооружает костюм Вакханки, но он не оправдывает ее надежд.

«Новые сапоги жали ноги, маска прилипла к лицу.

Подбежал какой-то дурень в бубенчиках и съел виноград с Танечкиной головы, лишив ее таким образом единственного вакхического признака.

– Извозчик тридцать копеек сюда да тридцать назад. Новые сапоги восемь рублей. Перчатки полтора... Винограду полфунта двадцать копеек... И к чему все это? Нет, нужно было одеться незабудкой, тогда все пошло бы совсем иначе.

Хотят, значит, чтобы было жарко, и душно, и тесно, чтоб жали сапоги и пахло табаком...» [83, с. 156].

В данном эпизоде происходит разоблачение иллюзорности мечты, столкновение мира фантазийного и реального. При помощи костюма создается комический эффект, завязанный на столкновении желаемого и действительного

Мотив переодевания, смены лица, маскарадности снова встречается в рассказе «Взятка». «Старушонка шла бодро, только на самых трудных местах, приостановившись, покручивала головой, но не возвращалась назад, плюнув от безнадежности. Сразу можно было видеть, что она не какая-нибудь деревенская дура, а настоящая городская штучка.

Старушка добрела до крыльца низенького каменного дома, где проживал местный городской судья, оглянулась, перекрестилась на колокольню и

оправила свой туалет. Распустила юбку, вытащила из-под большого байкового платка кузовок, накрытый холстинкой, и сразу стала не кособокой, а просто старушонкой, как и быть полагается» [83, с. 158].

Описанное в отрывке из рассказа действие «распустила юбку» является своего рода подменой порока добродетелью. Издавна, на Руси юбка считалась символом женственности и целомудрия. В рассказе Л. Андреева «Бездна» есть эпизод, в котором главная героиня Зиночка переходит через канаву, и ее нога случайно приоткрывается влюблённому в нее Немовецкому, что становится губительным для обоих. Старушка же у Тэффи уже идет в подобранной юбке, что являет собой символ порочности души. Распуская юбку, героиня скрывает свою порочную душу, чтобы пройти к судье и похлопотать о ерохинском деле. Под маской добродетели, старушка пытается дать взятку десятком яиц судье, попытаться решить все обманным путем. Таким образом, юбка выполняет функцию маски, а подтверждение встречается в тексте:

«Опомнилась она только посреди площади. Подоткнула юбку, прикрыла платком кузовок и, проткнув палец за косынку, почесала голову. Вернувшись, таким образом, к обыденной жизни, она оглянулась на низенький каменный домик и тяжело вздохнула.

– Дала я маху, старая дура. Нужно было ему курицей поклониться. Думала, с бедного и яиц можно, а он ишь как обиделся. И чего орать – я и так все порядки понимаю. Ужо в субботу принесу курицу. И шито-крыто, и концы в воду» [83, с. 161].

Помимо юбки, в эпизоде упоминается косынка, но она выполняет портретную функцию и связывает движения, образуя динамику в рассказе.

В рассказах Н.А. Тэффи не раз возвращается к траурному костюму, как, например, в рассказе «Весна»:

«...она осторожно вытерла их кончиком платка, надела перчатки и пошла на панихиду» [83, с. 162]. В описании траурного костюма фигурируют три предмета: платок, перчатки и шляпа (От черной шляпы глаза казались больше и

печальнее, и лицо бледнее) [83, с. 161]. В приведенных фрагментах костюм описывает портрет героини, а также выделяет ее среди общей массы.

Рассказ «Курортные типы» через описание костюмной детали изображает архетипические характеры персонажей, которых можно встретить на курорте, что представляет собой определённого рода шарж.

«Но что-то такое еще есть приятное, о чем он забыл в этой сутолоке, в этом водовороте жизни... Ах, да! завтра он поедет в город и купит себе монокль.

– Монокль!» [83, с. 173].

Снова появляется тип героя, живущего в материальном мире и отрицающего духовные блага, что периодически встречается в творчестве Н.А. Тэффи. Монокль становится для героя предметом радости, душевного покоя.

«Фрейлейн Кнопф в розовом платье с голубым бантом. Помпадур.

Она имеет полное право и на это розовое платье, и на этот голубой бант, потому что вчера на балу в кургаузхер Вольф танцевал с ней два танца подряд, и когда наступил ей на ногу, то крепко-крепко пожал руку» [83, с. 174].

Розовый и голубой ассоциируются с мечтой, легкостью, влюбленностью, что характеризует состояние героини. Следующий эпизод важен в рассказе, так как в нем костюм выполняет особую функцию, он становится героем.

«Вот вдали мелькнули чьи-то серые брюки в полоску.

– Он! – стукнуло сердце.

Нет. Зеркальце говорит, что нос матовый. Она ждет. Выставляет ногу в новом узком башмаке...

Увы! – брюки свернули в сторону почти перед самым ее носом, несмотря на то, что он был матовый. <...> – Надругались над нами! Обидели нас! – тихо шуршат ее розовое платье и голубой бант. – Ну, делать нечего, идем кофе пить» [83, с. 174].

В приведенном эпизоде костюм вступает в диалог и выражает позиции героев по отношению друг к другу. Мечтательные *голубой* и *розовый*

противопоставляются прагматичному, реалистическому *серому*. В следующем эпизоде вновь происходит диалог костюма, только собеседником в данном случае выступает тело.

«Ольга Андреевна выдвинула кресло на самое видное место. Пусть все дуры лопнут!

Кресло низкое, сидеть в нем неловко. Модный корсет подпирает живот вверх, а тот стремится занять отведенное ему природой место, и Ольга Андреевна, томно улыбаясь крашеными губами, тоскливо прислушивается к этой борьбе живота с корсетом.

– Подбодрись! Подбодрись, нечего! – подпирал корсет. – Патти в семьдесят лет замуж за барона вышла, Нинон де-Ланкло собственного внука погубила. Успеешь в могиле налегаться.

– Ишь, растряслась! – ворчит живот.

– Браво, браво! Побольше темперамента! – поскрипывает корсет.

– Ах, вы, шалун! Да как вы смеее говорить, что я сплю! Вот я вас за ушко! Хе-хе-хе!

– Да что же тут особенного в нашем возрасте? Очень даже кстати после обеда всхрапнуть. Дома-то, небось, спите?

Глаза Ольги Андреевны делаются злыми и острыми, но губы игриво улыбаются, потому что все должны видеть, что у Ольги Андреевны какой-то интересный и пикантный разговор.

– Ай! Какой вы злой! Ай-ай-ай! Вот я вас за ушко!

– Дождалась дура, что старухой назвали! – ворчит живот.

– Валяй, валяй! – раззадоривает корсет. – Разговора вашего никто не слышит, и всякому покажется, что за тобой ухаживают. По крайней мере, не станут говорить, что Ольга Андреевна в этом году никаким успехом не пользовалась.

И снова губы подтянуты, глаза лукаво прищурены, корсет торжествует победу» [83, с. 174-175].

Корсет представляет собой не просто одушевленный предмет, а целую идеологию, идеальный мир, а тело – реальность, но, если тело борется за идеалы героини, то корсет – против. Таким образом, в рассказе «Курортные типы» костюм выполняет не только портретную функцию, но и призван противопоставить иллюзорное действительному.

В рассказ «Дамы» костюмная деталь упоминается единожды:

«– Да уж наверное. Раз он эту дуру, из Москвы, в зеленом капоте¹⁴, поцеловал, так чем же полька хуже?» [83, с. 180]. Зеленый капот упоминается в качестве обозначения предмета разговора дам, выделяет определенную героиню, судьбу которой было решено обсудить.

Последний рассказ в сборнике «Карусель», включающий описания костюмной детали «Ораторы» представляет иронические рассуждения автора о типах русских ораторов.

«Если вы думаете, что он вам ответит цифрой, вы очень ошибаетесь.

Он заложит руку за борт¹⁵ пиджака, повернется в профиль или в три четверти – как выгоднее для его красоты...» [83, с. 186].

Точной даты написания данного рассказы нет, что затрудняет анализ, так как характерное действие «заложить руку за борт пиджака» при выступлении принадлежит В.И. Ленину. Учитывая саркастический характер произведения, в нем содержится прямая отсылка к публичным выступлениям революционера, которая высмеивается Н.А. Тэффи.

Таким образом, сборник «Карусель» включает в себя 29 рассказов, в которых присутствует костюм или костюмная деталь. Выявлена следующая частотность употребления наименований предметов одежды:

Таблица 1.

Наименование предмета	Частотность
-----------------------	-------------

¹⁴Капот (франц. capote) - 1) домашняя женская распашная одежда широкого покроя [74, с. 265].

¹⁵Борт, борта, о борте, на борту, мн. борта, бортов, м. (фр. bord). 1. Боковая стенка судна (мор.). Правый борт. Левый борт. 2. Боковая стенка бильярда. Бить от двух бортов. 3. Край полы мужского платья, снабженный пуговицами или петлями для застегивания [84, с. 65].

Платье	10
Шляпа	5
Сапоги	3
Юбка	3
Пальто	3
Перчатки, галстук, корсет, браслет, пиджак, чулки, капот, картуз, венчик	2
Каблуки, крылья, сумка, маска, башмак, колпак, платок, косынка, папильотка, очки, пенсне, монокль, тесемка, кант, фуражка, бурнус, лиф, боа, передник, сандалии, одеколон, штаны, брюки, шаровары, халат, кольца, бриллиант, носки, туфли часы с цепочкой, косоворотка, котелок, смокинг, фрак и рубаха	1

Из приведенных данных следует, что наиболее частотными в употреблении становятся платье, шляпа и сапоги. Отметим, что приведенные предметы употребляются как в отношении женского гардероба, так и в отношении мужского. Также, при анализе рассказов, было определено восемь различных функций костюмной детали: портретная, функция создания комического, метафорическая, конфликтологическая, сюжетологическая, маскарадная, ольфакторная и функция опредмечивания героя. По итогам анализа была выведена следующая частотность функционирования:

Таблица 2

Функция	Частотность употребления
Портретная	26
Функция создания комического	11
Конфликтологическая	8
Маскарадная	7

Сюжетологическая	3
Метафорическая, ольфакторная и функция опредмечивания	1

Несмотря на то, что портретная функция является самой частотной, функция создания комического, конфликтологическая и маскарадная занимают особое место, объединяя рассказы в одну группу. Приведенные функции помогают создать портрет раздавленного повседневными конфликтами, опредмеченного, приземленного героя, чтобы вызвать у читателя смех.

2.2. Комическая и маскарадная функции костюма в сборнике Н.А. Тэффи «Дым без огня»

Сборник «Дым без огня» включает в себя 30 рассказов, из них – в 20 встречаются описания деталей костюмов или предметов одежды.

Первый рассказ сборника «Позор» повествует о лошаднике, приехавшем в усадьбу Селеверстов перед Рождеством. «Привез он с собой еще какого-то Пелагеича, – личность совсем неопределенную, без пола, без возраста, обмотанную шарфом выше ушей, а из-за шарфа торчала седая шерсть не то от тулупа, не то собственная, Пелагеичева» [83, с. 187]. В приведенном отрывке очевидна портретная функция предметов костюма героя. Назначение шарфа – скрыть всю информацию о персонаже, а седая шерсть вперемешку с мехом тулупа создает образ дикого зверя. Таким образом, читателю не стоит труда представить себе героя.

Следующий эпизод, в котором встречаются детали костюма, связан с женой помещика Валерьяна Ивановича:

«Жена в ужасе вздувала руки кверху с тем расчетом, чтобы кружевные рукава парижского капота откидывались крыльями на спину» [83, с. 187].

Как и в эпизоде с Пелагеичем, у читателя могут возникнуть ассоциации костюма жены с представителями животного мира. Рукава сравниваются с крыльями, изображая героиню легкой, похожей на птицу. Так, костюмная деталь снова выступает в качестве элемента портрета героини, но также, стоит отметить, что в данном контексте костюмная деталь выражает настроение, состояние женского персонажа. Следовательно, рукава капота выполняют еще одну функцию – состояние. Н. Тэффи снова сравнивает Пелагеича с животными в следующем эпизоде:

«Лошадей уводили, Пелагеич уходил в кухню тихо и понуро, как отлаявшая собака, и от серой не то тулупьей, не то его собственной шерсти шел пар» [84, с. 189].

В начале рассказа автор использует метафору для сравнения Пелагеича с животным, но в отрывке, приведенном выше, сравнение укрупняется и конкретизируется, наделяя героя чертами характера животного. Собака как символ означает верность, надежность, бдительность, охрану, что характеризует Пелагеича.

Еще один эпизод, включающий описание костюма героя, посвящен жене помещика. Создается впечатление чехарды, игры, смены одного костюмного предмета другим и наоборот. Такой прием используется для более яркого противопоставления образов. Далее чехарда прерывается описанием внешнего вида Терентия, а следом – помещика:

«Терентий в расшитом тулупе, румяный, молодцевато-курносый, кланялся образам, кланялся господам, опрокинул в себя два стакана водки, вместо закуски понюхал собственный рукав и пошел увязывать барскую кладь.

Пил посошок и Пелагеич, вздыхая и всхлипывая.

Помещик, в мягких валенках, засунул рукавицы за красный гарусный кушак¹⁶, чувствовал себя первейшим кулаком, мошенником и мерзавцем и был весел и горд» [83, с. 190].

¹⁶Кушак, -а, м. Пояс, обычно широкий, матерчатый. Ямщицкий к. II прил. кушачный, -ая, -ое [74, с. 317].

Расшитый тулуп Терентия роднит героя с простым народом, реализуя функцию создания портрета через костюмную деталь. В данном рассказе затрагивается мотив маскарадности, так как помещик примеряет на себя маску «кулака» через костюм. Стоит отметить, что название рассказа «Позор» символично, в произведении встречается наибольшее число упоминаний предметов исконно русского костюма, чем во всех анализируемых произведениях в данной работе.

Совершенно иную функцию выполняет шляпа в рассказе «Продавщица». Главная героиня продает шляпы в салоне, ее образ автор описывает следующим образом:

«Мадмуазель Мари с утра одета и затянута в рюмочку»¹⁷.

На голове у нее двадцать два локона цвета старой пакли, которые она каждый день пересчитывает, чтобы девчонки за ночь не отрезали пару-другую для собственной эстетики» [83, с. 192].

Образ мадмуазель Мари подчеркивается не прямым указанием на деталь, а лишь намеком на наличие корсета, а фраза «затянута в рюмочку» требует культурологического комментария. Очевидно, костюмная деталь выполняет в данном эпизоде портретную функцию, описывая героиню, иллюстрирует мировоззрение продавщицы, ее строгую позицию.

Далее, рассказ строится в виде диалога мадмуазель Мари и посетительницы шляпного магазина. Мари все время предлагает не то, что хочет мадам:

«— Темную? Ну, конечно, для мадам нужно темную, потому что только темная шляпа может быть изящна. Ну, смотрите, вот эта, например.

Она вынимает из картонки пеструю шляпу» [83, с. 192].

Также, мадмуазель Мари не позволяет примерять героине шляпки и демонстрирует их на себе, из-за чего возникает конфликт между дамами. Шляпа выполняет значительные функции в рассказе. В первую очередь,

¹⁷ В рюмочку Разг. Экспрес. Так, чтобы талия была тонкой, узкой (затянуть, стянуть и т.п.) [86, с. 589].

сюжетологическую. Вокруг головного убора выстраивается весь диалог и происходит конфликт, из которого следует еще одна функция – конфликтологическая.

Особое место в творчестве Н.А. Тэффи занимает рассказ «Демоническая женщина», который стоит особняком по отношению ко всем литературным опытам автора и являет собой абсолютную сатиру. Родственным данному рассказу можно считать произведение «Без стиля» из сборника «Карусель», но «Демоническая женщина» обладает своими особенностями.

«Она носит черный бархатный подрясник, цепочку на лбу, браслет на ноге, кольцо с дыркой «для цианистого калия, который ей непременно пришлют в следующий вторник», стилет за воротником, четки на локте и портрет Оскара Уайльда на левой подвязке.

Носит она также и обыкновенные предметы дамского туалета, только не на том месте, где им быть полагается. Так, например, пояс демоническая женщина позволит себе надеть только на голову, серьгу на лоб или на шею, кольцо на большой палец, часы на ногу» [83, с. 195].

В первую очередь, костюм выполняет портретную функцию, описывая новый образ человека и мысли, но с определенными оговорками. Если в рассказе «Без стиля» герой, примеряя на себя образы, остается самим собой, тонким эстетом, то «Демоническая женщина» является заложницей своего образа.

«У нее подняты брови трагическими запятыми и полуопущены глаза. < ... > Кавалеру, провожающему ее с бала и ведущему томную беседу об эстетической эротике с точки зрения эротического эстета, она вдруг говорит, вздрагивая всеми перьями на шляпе... < ... >...покорно склоняет голову, уткнув нос в меховой шарф...» [83, с. 195].

Все приведенные характеристики образа героини являются доминирующими по сравнению с содержательным компонентом. Антиподом демонической женщины является не демоническая:

«...говорит хозяйке ее соседка, простая, не демоническая женщина, с серьгами в ушах и браслетом на руке, а не на каком-либо ином месте...» [83, с. 196].

Демоническая женщина может вести себя только определенным образом, который будет продиктован теми, особо подобранными, предметами костюма, в то время как не демоническая женщина вольна в выборе поведенческих стратегий. Таким образом, говоря о костюме в контексте рассказа «Демоническая женщина», отметим следующие функции костюма: портретная и поведенческая. Выше уже упоминалась поведенческая функция костюма, но справедливо уточнить, что она может работать как в сторону костюма от героя, так и наоборот. В данном случае возникает проблема обозначения обратной функции, когда костюм управляет героем. Назовем ее условно «реверсивно-поведенческая», то есть, поведенческая функция, срабатывающая в обратном порядке.

В рассказе «Письмо» костюмные детали доведены до некоторой абсурдности. Пестрый ситцевый сарафан становится синонимом простоты, необразованности, глупости русского народа, что является предметом осмеяния. В начале рассказа упоминается чулок:

«Кухарка Федосья, штопавшая натянутый на деревянную ложку чулок, бросила работу и открыла дверь» [83, с. 201].

Работа над починкой подобного предмета гардероба может характеризовать Федосью как практичную героиню; вместо избавления от предмета, кухарка чинит его. Также, встречается фуражка швейцара, указывающая на его ремесло и пол.

Костюм может не только указывать на профессию героя, но и на возраст. Так, в рассказе «Гаданье» юные героини отправляясь к гадалке озабочены тем, примут ли их:

«— Нехорошо только, что у нас платья такие короткие. Подумает, что девчонки, и не станет серьезно гадать.

– Ерунда, – утешает Вера. – На платье она внимания не обратит, а лица-то у нас не молоденькие» [83, с. 201].

Короткие платье являются возрастным маркером и сигнализируют читателю о том, что героини являются юными девушками, возможно, подростками. Также, в рассказе встречается описание мужского предмета гардероба:

«– Вам кого надо? – спрашивает тощий мужик в лиловой рубахе» [83, с. 202]. В данном случае очевидна функция костюмной детали как маркера, но также стоит отметить, что рубаха героя лилового цвета, который принято связывать с мистикой, потусторонним, а значит, носитель подобного сочетания цвета и предмета является помощником, указывает, где искать гадалку. Таким образом, костюм в рассказе «Гаданье» в первую очередь выполняет функцию «портретного маркера».

Пластическая функция платья в рассказе «В весенний праздник» помогает изобразить портрет толпы, а также, определить время действия.

«Сегодня весь берег точно зацвел розовыми, голубыми, пестрыми пятнами – платьями гуляющих дачниц» [83, с. 202]. Глагол «зацвел» используется по отношению к растениям, достигающим своего пика развития, а цветение в славянской парадигме сознания связано с весной, как и выезд на дачу. Платья дачниц изображены в рассказе по аналогии с распустившимися цветами «розовые, голубые и пестрые пятна». Пятна, в свою очередь, укрупняются до платьев, но ощущение толпы у читателя остается.

Следующие эпизоды, в которых упоминаются детали гардероба как мужского, так и женского связаны между собой.

«Лялочка подобрала платье, ухватила веревку руля и прищурилась на солнце. <...> На ней новый серый костюм с черной тесемочкой. Еще утром она сомневалась насчет тесемочки, но теперь уверена, что это хорошо и что мир принадлежит ей» [83, с. 202]. Далее, эпизод с возлюбленным Лялочки:

«Студент Костя снял тужурку¹⁸ и налег на весла» [83, с. 202].

И костюм, наблюдающей за Лялочкой и Костей, дамы:

«Они проплывали теперь под самой террасой. Какая-то дама перегнулась к ним, и пушистые перья ее шляпы тихо качались, скользя кружевными тенями по бледному чернобровому лицу» [83, с. 203].

Одевание Лялочки описано достаточно подробно, серый костюм ассоциируется со строгостью и практичностью, а черная тесемка добавляет серьезности и уверенности в себе, что делает девушку старше, в то время как из описания внешнего вида Кости известно только о наличии тужурки, которая говорит о том, что герой – студент. Само существительное «тужурка» имеет родство по своей структуре созвучия с уменьшительно-ласкательными словами, что создает впечатление о герое, как о несерьезном молодом человеке, легком. Таким образом, Лялочка и Костя противоположны друг другу по духу, мировоззрению, самоощущению, и это противопоставление образов осуществляется через костюмы.

Паре Кости и Лялочки противопоставляется пара моряка и дамы. Если о костюме Кости сказано слово, то о костюме моряка совершенно ничего, так как упоминание о профессии героя лишает надобности именования и портретного описания, чего не сказать о его спутнице. Дама предстает перед читателем в шляпе с перьями, что романтизирует образ, но в тоже время делает его старше. Так, Лялочка и дама становятся на одну ступень, костюмные детали собирают их образы в единое целое. Костюм выполняет функцию опредмечивания в описании образа дамы.

Как известно, костюмная деталь может быть другом, помощником или врагом, предателем. В рассказе «Папочка» браслетка становится предметом обличения двух мужских персонажей: мужа и отца. Главная героиня Зиночка подозревает мужа в неверности, но невероятные истории супруга усыпляют бдительность наивной девушки. Вся заканчивается с визитом Зиночки в

¹⁸Тужурка, тужурки, жен. (от франц. toujours - постоянно, всегда). Домашняя или форменная куртка, обычно двубортная. Студенческая тужурка [74, с. 815].

городскую квартиру, где обнаруживается письмо, благодаря которому становится известно, куда делать ее браслетка. Подавленная девушка приезжает к отцу:

«– Так ты говоришь, подарил ей твою браслетку?

– Да, – прошептала Зиночка.

– Гм... Может быть, ты что-нибудь спутала?

– Нет, папочка, тут в письме все ясно.

– Гм... Да... мм... Подарил, значит, ей твою браслетку?» [83, с. 203].

Отец оставляет дочь в ожидании и отправляется на серьезный разговор с Василием, супругом Зиночки. В эпизоде, описывающем ожидание Зиночки, шляпа становится спусковым крючком:

«– Чего я жду! Чего я жду! Сумасшедшая!

Схватила шляпу и, закалывая ее на ходу, выбежала на улицу» [83, с. 204].

Шляпа является неотъемлемым предметом гардероба женщины начала XX века, а, следовательно, выход без нее равносителен нарушению норм и этикетов. Все нарастающее напряжение выливается в действие, связанное с надеванием шляпы и дальнейшим отправлением на дачу, место основного действия.

Далее Зиночка прибывает на дачу и узнает, что не только ее муж Василий славится всевозможными романами, но и отец. Таким образом, браслетка выполняет конфликтологическую функцию, подготавливая читателя к основному конфликту.

В рассказ «Телеграммы» костюмная деталь выполняет функцию опредмечивания героев, но данная функция эволюционирует из портретной.

«Томный молодой человек, в рыжем пальто, с розой в петличке, наклоняется из окна и жмет руку приятелю. < > На площадку вагона впрыгивает барышня в синей вуали» [83, с. 204].

В самом начале текста обозначены возраст и пол героев, причем, как прямыми указателями «молодой человек», «барышня», так и косвенными «рыжее пальто» и «синяя вуаль».

Рыжий цвет олицетворяет жизнь и молодость, как и синий. Пальто в первую очередь является предметом мужского гардероба, а вуаль – женского. Таким образом, в самом начале коды дублируются для усиления и уточнения. Связав предметы гардероба с их семантическим наполнением, автор использует только костюмную деталь в качестве наименования героев: «рыжее пальто, синяя вуаль».

Далее эпизод встречи на вокзале, в котором костюм выполняет пластическую функцию:

«Замахали руки, платки, шляпы.

– Пишите! Пишите! Кланяйся! Пиши!

– Где мое пальто? – надывается чей-то голос.

– Телеграфируй!

– Носильщик! Носильщик!» [83, с. 204-205].

Очевидно, что вместо людей фигурируют шляпы и платки, создающие массовость сцены.

Костюмная деталь в рассказе «Телефон» используется в качестве метафоры по отношению к телефону как предмету реальности:

«Он – дама, томящая вас двухчасовой ерундою; он – конторщик из «электрического освещения», требующий уплаты по счету; он – друг, который по необъяснимым причинам не может прийти к обеду; он – портниха, объявляющая, что платье не будет готово к сроку» [83, с. 207].

В данном тексте упоминание *платье* не связано с его прямым назначением и используется в качестве сравнения, аналогии, выполняет функцию метафоризации.

Костюм может принимать сакральное значение в художественном тексте, как, например, в рассказе «Сладкая отравка». Главный герой рассказа Квочкин ведет семью в цирк на представление, где объясняет все трюки при помощи логики, но в один момент герой меняет свою позицию:

«И вдруг с Квочкиным случилось что-то странное: сердце у него быстро и тревожно застучало, в горле что-то дрогнуло, – он вытащил из кармана свой

большой толстый платок с меткой Н.К. – Николай Квочкин, встал, поднялся на две ступеньки эстрады и подал платок фокуснику» [83, с. 209].

Происходит чудо, подожженный фокусником платок остается целым, что меняет отношение Квочкина к происходящему. Платок в рассказе становится не просто чудесным предметом, меняющим точку зрения героя, он выполняет сакральную функцию, мистифицирует сознание героя.

«Волшебному» платку в рассказе противопоставляются валенки как символ простого, земного.

«Кум был, что называется, «не оправивши после вчерашнего». Сидел на кровати и смотрел на собственные ноги в серых валенках с таким тупым удивлением, будто видел их в первый раз в жизни» [83, с. 209].

Театральность костюма в художественном произведении не случайна, так как литература и театр являются родственными видами искусства. В рассказе «Вдова» мотивы театральности, маскарадности создают комический эффект.

«Она стала хлопотать.

Надевалось черное платье с длинными рукавами и кругло вырезанным воротом – стиль средневековых затворниц, – глаза опускались, губы подмазывались rougeecla-tant, – «в нем есть что-то ало-скорбное»» [83, с. 210].

За маской скорби скрыта большая глупость, которая впоследствии сыграет злую шутку с Марьей Николаевной. Алая помада становится частью скорбного образа, но вносит в него диссонанс, так как алый цвет крови скорее страстный, чем трагичный.

В рассказе «Черный ирис» костюмные детали призваны выполнять задачу ментального отмщения. Героиня по фамилии Векина ждет своего возлюбленного, художника Шатова, в то время как ее муж находится в командировке. В первой сцене Векина принимает у себя доктора Катышева. Между героями происходит следующий диалог:

– Барынька, милая! Ну, чего вы, право. Какие у вас ножки хорошенькие! Ну, можно ли с такими ножками хандрить. Да будь у меня такие ножки, да я бы не знаю что...

Векина представила себе толстого, лысого Катышева в серебряных туфельках и чулках телесного цвета, и ее немножко затошнило.

– А что, небось, нравятся ножки? – пересилила она себя. – Поцеловать хочется?

«Это все из-за тебя, все из-за тебя, – мысленно говорила она художнику. – Вот на, получай, вот тебе!»

– Ну, поцелуйте же, доктор!

Доктор осклабился, закричал, встал на колени и, взяв ногу Векиной между двумя ладонями, звонко поцеловал над бантиком туфли» [83, с. 214].

Перенос предметов женского костюма на мужское тело создает комический эффект. В продолжении этого же эпизода встречается такая деталь платья как рукав:

«Она вдруг лукаво улыбнулась и откинула рукав платья:

– Посмотрите, какая у меня на локте ямочка» [83, с. 214].

Мотив наготы, оголения, открытия интимного уже встречался в рассказе «Взятка» из сборника «Карусель» и, как было упомянуто ранее, открытие некоторых частей женского тела, на момент написания рассказа, являлся провокацией и аморальным действием. Таким образом, костюмная деталь выполняет комическую и портретную (характерологическую) функции.

В рассказе «Чужая беда» костюм характеризует героев при помощи переноса. Так, корсеты пожилых старух издают звуки:

«На диване, где мирно скрипели старыми корсетами две толстые старухи, сидела мадам Заневич и, томно щурясь, смотрела в лорнет на собственную ногу » [83, с. 214].

Снова среди костюмных деталей у Тэффи проскальзывает корсет как символ старины и лорнет как символ принадлежности высшему обществу. Для того чтобы показать старину корсетов, Н.А. Тэффи озвучивает их и делает

скрипящими, а, как известно, скрипят только неисправные предметы или не новые. Костюмная деталь в данном рассказе озвучена и выполняет функцию комического, звуковое сопровождение гиперболизирует его.

Далее упоминается костюмный аксессуар:

«Прямо против нее, на диване, беспечно играя лорнетом, кокетничала с поручиком Заневич и вдруг навела лорнет на Милину и с удивлением уставилась» [83, с. 215]. В данном эпизоде он выполняет портретную функцию, описывая героиню как легкую девушку, непринужденную.

В творчестве Н.А. Тэффи редко встречаются рассказы, в которых костюм выполняет ольфакторную функцию, но «Жизнь и творчество» – один из таких. Герой получает аванс от редакции, и далее:

«На них он купил себе кожаный чемодан, непромокаемое пальто, заплатил двухмесячный долг квартирной хозяйке, на оставшиеся шесть с полтиной купил папирос, бумаги и перьев и сел к окну путешествовать.

Пальто пахло резиновой калошей, чемодан – извозчикьей лошадьё, и запахи эти приятно волновали плывшего по Волге Сатурнова» [83, с. 218].

Очевидно, у героя нет возможности физически отправиться в путешествие по Волге, а костюмные запахи помогают ему переместиться из комнаты в место назначения. Также костюм выполняет защитную функцию для героя: «Начинает накрапывать дождь. Я набрасываю на себя непромокаемое пальто и, затянув потуже ремни чемодана, выбегаю на палубу» [83, с. 219]. Стоит отметить, что в контексте произведения защитная функция шире, она не только защищает героя от непогоды, но и от внешнего мира, помогая оставаться в иллюзорном мире воспоминаний и впечатлений. При анализе данного рассказа возникают некоторые трудности, так как он представляет собой своего рода «матрешку», поскольку композиция – рассказ в рассказе. Герой печатает статью о путешествии, и некоторые упоминания костюмных деталей встречаются именно в работе персонажа, а значит, анализ их особенностей осуществляется через призму видения героя Петра Николаевича. Например, «Ночью мы были встревожены криками. Жуткий запах гари зловеще

полз по каютам, наполняя души смятением и ужасом. Быстро надев спасательный пояс, я выбежал на палубу» [83, с. 219]. Упоминание спасательного пояса в эпизоде с ложной тревогой является проекцией сознания и фантазий героя.

В рассказе дважды упоминается платок.

«Как раз напротив него сидела у своего окна красно-бурая кухарка в пестром платке и пила чай. < > Я медленно пошел вдоль палубы. В окне одной из кают белеет что-то. Это – женское лицо. Нужное женское лицо, с мечтательными глазами. Кто ты, неведомая? О чем мечтаешь, как я, притихшая в тихую ночь? Кто ты? Красавица широких волжских степей? Но нет. Я вижу на плечах твоих экзотически-пестрый платок [83, с. 219]. *Пестрый платок* и *экзотически-пестрый платок* – два платка представителей разных культур. Разница в них для Петра Николаевича заключается в экзотичности, что не является характеристикой предметных различий. Таким образом, через упоминания костюмных деталей в рассказе героя, представляется возможным портретное описание его внутреннего мира. Стремление к приключениям и героизму, выраженное через спасательный пояс, отсутствие представлений о различиях культур, показанное через описание различий платков, – все это характеризует героя и создает комический эффект.

Следующий рассказ сборника «Американский рассказ» является пародией, как отмечает автор в самом начале повествования. Все упоминания костюмных деталей выполняют комическую функцию, так как это сплошной шарж на размещенные в американских газетах литературные опыты.

«Надев чулки без шва, с двойным следом, купленные чрезвычайно дешево у «Мери Хау с сыновьями», она вымылась мылом «Белая утка», приобретенным за четыре пенса кусок в магазине Джека Смита (отца автора этого рассказа), вне конкуренции» [83, с. 220]. В приведенном отрывке в первую очередь отмечается не столько внешний вид героини, сколько реклама различных изделий. То же самое повторяется далее:

«Надев платье от «Мери Блек», – очень дешево, допускается рассрочка, – молодая красавица покончила с туалетом и стала ждать заказанную лососину» [83, с. 221]. В центре внимания автора не сам костюм, а его изготовитель. Как было упомянуто выше, рассказ является пародией на американскую прозу, печатавшуюся в газетах современников Тэффи, а потому, автор решила высмеять особенности изображения героев и чрезмерное использование рекламы.

Далее приведем пример из рассказа «Рыбья сказка»: «На берегу полукругом сидела толпа. Грубое платье, босые, устало сложенные ноги, и пыльные пряди развеянных волос указывали на то, что люди пришли издалека и не для веселья» [83, с. 221].

В «Рыбей сказке» автор отмечает, что описание внешнего вида героев выполняет портретную функцию, и пример не требует комментария.

Рассказ «О солнце и затмении» высмеивает опредмеченные типажи. Герои отправляются в город, чтобы увидеть затмение, но вместо необычного природного явления обсуждают обыденные вещи:

«– Были на затмении? – спрашивает знакомая дама. – Я была. Прямо неслыханное зрелище! Вообразите, эта дура Абрамсон напялила на себя розовую шляпу с лиловым пером. А? Каково? С ее-то рожей! Нос торчит, перо висит. Я говорю Лизочке: «Посмотри на дуру, нос висит перо торчит!» Удивительное явление природы, *un spectacle de la nature*! Но лиловое перо, это, как хотите... Воображаю, что делалось в Пулковской обсерватории!» [83, с. 221-222].

Предметом обсуждения становится вовсе не солнечное затмение, а неуместный внешний вид одной из посетительниц обсерватории. В данном случае костюм выполняет портретную функцию, отмечая пустоту героев, их опредмеченность и неспособность увидеть чудо природы.

Портретные описания продолжают в рассказе «Море и солнце», в котором писатель выводит пляжные типажи не независимо от их социального положения.

«И вдруг нога сама медленно вытягивается, к ней примыкает другая такая же, и обе медленно скользят в воду. Слава Богу, это не мои ноги! Они прикреплены к длинному черному итальянцу в полосатой фуфайке¹⁹» [83, с. 229].

Помимо итальянца встречаются «клеенчатые чепчики» веснучатых дочек толстой немки, шляпа старой англичанки с клетчатым бантом, но одним из самых ярких типов является фотограф:

«На нем рваная соломенная калоша вместо шляпы, купальная фуфайка, высоко засученные штаны и мокрые парусиновые туфли на босых ногах. Он нечто вроде земноводного пресмыкающегося, так как сам не знает, к кому себя причислить – к купающимся или материковым людям» [83, с. 229].

Цель Тэффи очевидна, она озвучивает ее в тексте с самого начала: показать, что на море все равны, не зависимо от социального положения. Так, она приводит самый яркий пример, связанный с мальчиком-кельнером негром. В море он представляет собой самого занятого героя, благодаря своей внешности, а вечером, подавая лимонады: «Он с достоинством опускает в карман полосатой жилетки полученные на чай сорок хеллеров и говорит почтительно: – Kussdie Hand!» [83, с. 230].

Таким образом, при помощи одной-двух костюмных деталей автор рисует живые портреты отдыхающих и помогает читателю перенестись во времена, описанные в рассказе.

Функция комического появляется в рассказе «Экскурсия», когда героини едут на Монте-Моджиори вместе с немцами и один: «неожиданно привскочил с места, поднял шляпу и признался, что его фамилия – Шпрингер» [83, с. 231]. Данный эпизод входит в число парадоксальных и абсурдных, отмеченных героиней, что создает комический эффект.

¹⁹ Фуфайка (ит. fofa, нем. puffig). Короткая теплая исподняя одежда [88, с.965].

Снова Н.А. Тэффи возвращается к описанию типажей в рассказе «Тип старика нищего». «Он был небольшой, но плотный, бритый старичок, одетый в самое живописное нищенское тряпье» [83, с. 232].

Давать какой-либо комментарий очевидному образу бездомного, который не изменился по прошествии столетий, не имеет смысла, но изменениям – стоит. Тэффи описывает эволюцию образа нищего:

«Старик, думая, что она говорит об его бедности и о своем сострадании, утвердительно кивал головой и показывал по очереди все прорехи на своем платье. В одну втыкал палец, в другую – два, в третью – целый кулак. < > Это, действительно, было совершенно невероятно, но старик был так поразительно похож на нашего нищего, что жутко делалось. Даже дырки на платье приходились на том же самом месте. < > На другое утро у дверей отеля ждал нас уже новый старичок. То есть, лицо у него было то же, что и у вчерашних, но одет он был чище и на голую шею повязал красный галстук. < > На платформе заковылял рядом с нами старый знакомый – вчерашний нищий. Он тоже принарядился, – на его голой грязной шее тоже красовался красный галстук. < > На следующее утро он уже ждал нас в новом костюме, с одной дыркой на самом законном месте – на колене. В петличке у него засунута была веточка мяты, и сказал он нам строго:

– Панэ! Сольди!» [83, с. 231-232].

От старика в тряпье нищий совершается стремительный скачок к старику в рваном платье, затем, к галстуку и в конечном итоге к костюму с дыркой на колене. Маскарадность и мотив переодевания сопровождают «тип нищего старика».

Рассказ «Эскалоп» в отношении анализа костюма представляет особый интерес за счет описания стереотипа, который более не существует: «Горничная, везде одинаково состоящая из крахмального передника, крахмального чепчика и рыжих веснушек, одинаково извинится в чем-то на одинаково скверном немецком языке» [83, с. 233]. Яркий образ, созданный

автором, помогает читателю познакомиться с той культурной средой, которая ему незнакома.

Описываемые типажи следуют друг за другом чередой, и следующий образ моряка из рассказа «Старый моряк». «Высокий, худощавый, немножко сутулый с длинными мягко-лежащими усами, он похож был в своих шароварах и полотняной рубаше на старого малоросса» [83, с. 234].

Костюм выполняет портретную функцию, описывая тип героя и его особенности. В представлении читателя складывается классический образ моряка-путешественника.

«Он сделал два быстрых удара одним правым веслом и ловко проскользнул под самым носом большого парохода. Оттуда с палубы кричали ему что-то, и какой-то человек с галунами²⁰ на фуражке злобно грозил кулаком» [83, с. 235]. В данном эпизоде фуражка с галунами маркирует героя, выделяет из общего числа пассажиров парохода.

Портретная функция костюма также отмечена в рассказе «Мариенбад», «Приехала традиционная американка с сорока сундуками туалетов. В семь часов утра она выходит под колоннаду пить свою воду в открытом платье с брильянтами на шее и руках, башмаках и зубах, – у нее в два боковых зуба вставлены бриллианты.

Дама в нитяных перчатках и стоптанных сапогах, слегка покраснев, вмешивается в разговор:

– Нет, я люблю бриллианты. У моей сестры, – у нее своя колбасная в Вильне, – так много бриллиантов, что она даже не может их все на себя надеть, – тяжело. Так она, когда на бал едет, всегда лакея с собой берет, лакей бриллианты за ней на подушке носит.

– Неудачный ныне сезон, – меняет разговор сплетница. – Ужасная публика. Все какие-то голодранцы, по-немецки ни бе ни ме.

²⁰Галун, галуна, муж. (франц. galon). 1. только ед. Позументная тесьма золотого или серебряного цвета. 2. Нашивка из этой тесьмы на форменной одежде [88, с 207].

– Ужас, ужас! – соглашается сестра бриллиантовой колбасницы. – Ни туалетов, ни манер. Из людей нашего круга только один саксонский король. Неудачный сезон!» [83, с. 235-236].

В рассказе при помощи костюма обозначается мотив «свой-чужой», а также представляются портреты типичных посетителей Мариенбада во время русско-американского сезона.

Рассуждения о типаже в рассказе «Тип старика нищего» имеет продолжение в рассказе «О мошенниках».

«Мы немножко завидуем им, немножко гордимся ими.

– Посмотрите, вон тот, в красном галстуке, – знаете, кто это? Ведь это знаменитый Z, который четыреста тысяч выманил, помните?» [83, с. 236].

Разница в функционировании костюмной детали в том, что в первом рассказе отмечены маскарадность, портретность и комическое, а во втором – портретность и отсылка. Интертекстуальность красного галстука стоит особняком по отношению ко всем костюмным предметам, которые встречались в сборниках.

В рассказе «Гедда Габлер» при помощи костюмной детали характеризуется столкновение материального и духовного миров, действительного и желаемого, что вызывает комический эффект.

«Как кислого поем, – ни одно платье не лезет» [83, с. 239], отмечает героиня, претендующая на роль Гедды Габлер. Далее, героиня проваливается во время спектакля и сближается с реальным, материальным миром, открыв шляпный салон и оставив мечты о высоком, духовном, исполнении роли Гедды Габлер.

Рассказ «Золотое детство» завершает сборник «Дым без огня». В основе сюжета повествование об одном дне мальчика Яши. Ребенок попадает в различные неприятные ситуации, его прогоняют отовсюду. Как справедливо отмечает Тэффи, даже няньке не нравятся Яшины игры: «...нянька разбирала в комодке Яшино белье, а вид этого белья всегда вызывал в ней отвращение к

Яшиному образу жизни» [83, с. 241]. В приведенном эпизоде костюмная деталь выполняет функцию создания подтекста, реминисценции.

Портрет мальчика создается при помощи описания ситуации с порчей штанов:

«— Вон, смотрите, ради Бога! Новые штаны, а коленка продрана. Раз надел, а коленка продрана! Сколько раз говорю — не ползай на коленках! Как об стену горох! Эт-то что? Батюшки! Уж это не иначе, как нарочно — весь обшлаг оборван!» [83, с. 241]. Создается образ непоседливого ребенка, возникает мотив одиночества. Тоска по вниманию матери проявляется в эпизоде, где мальчик рисует в книге ленточки девочкам, мальчикам, собакам.

Как и в рассказе «На даче» из сборника «Карусель», мужскому персонажу противопоставляется женский. Так, антиподом Яши выступает докторова девочка Наденька: «прилизанная, с гребеночкой на голове и в клетчатом передничке. Хлопотливо приподняла и без того не достающее до колен платье, села на ступеньки и по-бабьи подперла щеку», — которая переживает одиночество иначе. Она старается подражать докторовой Лукерье: «Наденька поплелась вразвалку, совсем как Лукерья, и, переступая через порог, приподняла короткую юбчонку» [83, с. 242].

Таким образом, через портретные описания внешнего вида мужской персонаж противопоставляется женскому с целью выразить особенности поведения и характеров детей. Костюмная детали в рассказе выполняет функцию портрета, а в эпизоде с испорченными штанами — конфликтологическую.

Характеризуя сборник, стоит отметить «музыкальность» костюмов и динамичность: «откинула рукав платья», «скрипели старыми корсетами», «стала подымать подол сарафана». В данном случае интерес представляет и культурная реальность, описываемая в рассказах. Требуют пояснения различные предметы: «с утра одета и затянута в рюмочку», «подтянули кушаки», «красный гарусный кушак», «в парижских кружевах капота».

В процессе анализа рассказов из сборника «Дым без огня» было выявлено, что в 26 рассказах упоминаются предметы одежды, отмечена следующая частотность употребления:

Таблица 3.

Наименование предмета	Частотность
Платье	12
Шляпа	8
Галстук	5
Брильянты	4
Перо	4
Платок	4
Браслет	3
Калоши	3
Шарф, валенки, лента, пояс, серьги, юбка, фуражка, рубаша, костюм, пальто, туфли, чулки, лорнет, фуфайка, чепчик, штаны, туалет	2
Тулуп, капот, рукав, кушак, рукавицы, подрясник, цепочка, кольцо, стилет, четки, часы, сарафан, пуговица, вуаль, корсет, чемодан, кант, сапоги, обшлаг, белье, жилетка, передник, башмаки, перчатки	1

Из приведенных данных следует, что наиболее частотными в употреблении становятся платье, шляпа и галстук. При анализе рассказов, было выявлено 9 различных функций: портретная, функция создания комического, метафорическая, конфликтологическая, сюжетологическая, маскарадная, ольфакторная, пластическая и функция опредмечивания героя. По итогам анализа была выведена следующая частотность функционирования:

Таблица 4

Функция	Частотность употребления
Портретная	22
Функция создания комического	12
Маскарадная	5
Конфликтологическая	3
Пластическая	3
Сюжетологическая	2
Функция опредмечивания	2
Метафорическая и ольфакторная	1

Портретная функция снова является самой частотной, но в сборнике «Дым без огня» функции создания комического и маскарадная являются основополагающими при объединении рассказов в одну группу. Название сборника предопределяет отсутствие конфликтов или наличие результатов столкновений. Приведенные функции помогают создать комические ситуации, связанные с маскарадностью в повседневной жизни.

2.3. Разнообразие функций костюма в сборнике Н.А. Тэффи «Неживой зверь».

В сборник «Неживой зверь» вошло 28 рассказов, он вышел в Петрограде в 1916 году и поразил критиков несвойственным писателю стилем. Новым героем рассказов Н.А. Тэффи становится ребенок, юмор становится мягче, а рассказы приобретают серьезность и психологизм. 20 рассказов сборника включают описания костюмных деталей. В первую очередь стоит выделить три позиции костюмной детали в тексте.

Первый рассказ называется «Неживой зверь», по аналогии с названием сборника. Главный герой – девочка Катя, которая получает в подарок на елке шерстяного барана. Внешний мир не интересует ребенка, для нее существует только баран, который представляется живым и становится другом. Костюмные

детали в рассказе являются разрушительными и стирают границы между миром Кати и внешним. Первое упоминание предмета одежды встречается в следующем эпизоде:

«Как-то раз сели обедать совсем без мамы. Та вернулась домой уже после супа и громко кричала еще из передней, что на катке было очень много народа. А когда она подошла к столу, папа взглянул на нее и вдруг треснул графин об пол.

– Что с вами? – крикнула мама.

– А то, что у вас кофточка на спине расстегнута» [83, с. 244].

Кофточка выполняет конфликтологическую функцию и предает своего носителя. Далее конфликт нарастает, мать и отец пропадают из поля зрения Кати, но возникает новый человек: «Учительница застучала каблуками, протянула Кате руку. Она действительно похожа была на старого умного цепного пса, даже около глаз были у нее какие-то желтые подпалины, а голову поворачивала она быстро и прищелкивала при этом зубами, словно муху ловила» [83, с. 244-245].

На замену кофточке приходят зловеще стучащие каблуки, призванные окончательно разрушить иллюзорный, безопасный мир ребенка. Они как всадники апокалипсиса убивают все дорогое и живое, лишив ребенка единственного друга и оставив в полном одиночестве. Важно отметить, что, выполняя конфликтологическую функцию, костюмные детали частично перетягивают на себя образование и развитие сюжета.

В рассказе «Олень» главный герой – мальчик Буба, глазами которого читатель видит мир. Костюмные детали используются в рассказе для максимального сближения с реальным миром, как, например, в эпизоде, где нянька убивает паука туфлей:

«Пришла нянька, сняла с ноги туфлю, шлепнула по кругленькому:

– Ишь, павок²¹ проклятый. Павка убить – сорок грехов простится» [83, с. 245].

В приведенном эпизоде туфля не играет сама по себе никакой роли, но является катализатором, помощником при изображении портрета няньки.

Также в рассказе встречаются костюмные детали, по которым возможно определить профессии героев, например, «зеленый пояс» садовника или «белый передник» мясника. Присутствует функция метафоризации костюмной детали по отношению к животному: «Костистая грязная птица в смешных штанах деловито ходила в своей клетке» [83, с. 246].

В рассказе «Троицын день» новые предметы гардероба детей выполняют функцию портрета, но стоит отметить существенные особенности их изображения.

«Утром подняли рано, причесали всех гладко и раскрахмалили вовсю. У Гриши новая рубашка пузырилась и жила сама по себе; Гриша мог бы в ней свободно повернуться, и она бы и не сворохнулась» [83, с. 248]. Новая рубашка Гриши и Гриша, как справедливо отмечает Тэффи, живут отдельно друг от друга. Мальчик активен, а рубашка не соответствует этой особенности ребенка, она торжественна и официальна, что представляет собой противоположность по отношению к внутреннему состоянию Гриши.

«Девочки гремели ситцевыми платьями, твердыми и колкими, как бумага. Оттого что Троица, и нужно, чтоб все было новое и красивое» [83, с. 248]. С помощью глагола «гремели», относящегося к платьям девочек, показана торжественность ситуации. Определения «красиво» и «удобно» противопоставлены друг другу. Далее упоминаются клетчатые чулки помещика Катомилова как особенная примета героя, при помощи которой дети могут его опознать.

Так, костюм в рассказе «Троицын день» выполняет портретную, функцию, описывает состояние героя, определяет своих – чужих.

²¹Паук

Как было отмечено ранее, костюм может быть мистичен, сакрален и играть особую роль в жизни героя. В рассказе «Крепостная душа» перечисляются предметы смертной одежды няньки: «полотняная зажелкшая рубаха, вышитые туфли, голубой пояс, тканый заупокойною молитвой, и кипарисовый крестик» [83, с. 249]. Для няньки смертная одежда представляет собой особую ценность и важность. В традиционных христианских представлениях смертный костюм сопровождал человека на другом свете, и его подготовка являлась важным действием, но в начале XX века, многие традиции русской церкви отходят на второй план, а староверы подвергаются высмеиванию со стороны общества:

«Прислуга хихикала:

– Смотри, нянюшка, рубаху-то! Пожалуй, больше двадцати лет не продержится! А? Придется новую шить! А?» [83, с. 249].

Нянька часто упоминает туфли, вспоминая барыню и барина:

«Лежу, сплю – не сплю, одним глазком все вижу. Приходит барин-покойник, сердитый-сердитый, туфлями шлепает. < > Старый барин сурьезный был человек. Тихо сидел, гарусом²² туфли вышивал» [83, с. 250].

Туфли прочно связаны со смертью, для няньки вопрос «какие выбрать туфли, чтоб половицы под покойником не скрипели» становится принципиально важным. Ноги представляют собой символ смерти, а туфли выполняют мотивообразующую функцию. Также встречается предзнаменование трагедии, смерти барыни (которая при жизни «на цыпочках ходила», а когда ее «обули» – умерла), и что барин неуспокоенный ходит в туфлях и половицы скрипят. Туфли в данном рассказе выполняют мистифицирующую функцию, связывая героиню с потусторонним миром, который влияет на ее состояние и формирует представление о мире реальном.

²²Гарус — муж. сученая, белая или цветная шерстяная пряжа; шерсть для шитья, вышиванья. Гарусина, гарусинка — жен. шерстинка, нитка гаруса. Гарусный, из гаруса, или к нему относящийся. Гарусник — муж. торговец гарусом; коробок для шерсти [38, с. 125].

При помощи костюмной детали в рассказе «Старухи» Тэффи разграничивает мир Анны Михайловны Сивачевой и внешний мир. Так как героиня пожилая, ее прихоти снижены и живет она в старом ветхом доме, что характеризует ее образ. «Голова, завернутая в платок, из которой видна была только передняя папильотка» представляет собой символ затворничества и закрытости. Анна Михайловна изо дня в день живет привычно, ничего не меняется в ее мире. Она открывает окно, наблюдает за собаками и общается с ними, что позволяет проследить мотив одиночества, неприкаянности. Отсутствие субъекта, которому представляется возможным передать старческую заботу, заменяется общением с дворовыми животными. Героиня испытывает ощущение комфорта в своем мире, но в первый день пасхи привычный круг разрывается.

«С самого утра она снимала свою заветную папильотку (единственный раз в году), взбивала на лбу челку и доставала из сундука зеленое шелковое платье, пахнущее пачулями и нюхательным табаком» [83, с. 254].

Избавление от папильотки символизирует освобождение и выход из зоны комфорта. Далее, Анна Михайловна отправляется в гости к Фогельше, «подкалывает юбку и идет, шурша шелками, через сенцы мимо изумленных собак прямо на улицу» [83, с. 254-255]. Так она показывает, что совершенно независима от своего привычного круга общения и ежедневной рутины.

Фогельша является антиподом начальницы, она «жила наискось, домов через шесть. Она была старая и одинокая, и почти глухая. Дом у нее был большой, гостиная с бархатным ковром и вязаными салфеточками» [83, с. 254]. В противовес полуразрушенному дому автор приводит описание роскошного дома Фгельши. Выйдя за пределы своего мира, начальница Анна Михайловна разочаровывается, так как отмечает, что Фогельша живет лучше, а единственный предмет воздыхания обеих старух, доктор Веревкин, в давние времена обратил внимание на соперницу.

Костюмная деталь в рассказе функционирует как маркер поведения и внутреннего состояния героев. Изначально Сивачева закрыта, затем происходит

ее выход в свет, вместо одного платка мы видим всю фигуру героини в платье, которое выражает ее гордость и уверенность, но после визита к Фогельше «Платье уже не шуршало гордо и радостно – отсырело, что ли» [83, с. 255]. Ощущая настроение своего владельца, платье перестраивается и транслирует иное состояние.

Костюм Фогельши олицетворяет торжество и довольство собой: «Сама Фогельша, толстая, красная и сердитая, сидела в пестром капоте с малиновым бантом. Начальница думала, что она носит этот бант потому, что до сих пор воображает, будто доктор Вережкин был влюблен только в нее одну. И хотя начальница знала, что это сущий вздор и что доктор Вережкин, наверно, в душе насмехался над Фогельшей, тем не менее бант этот раздражал ее» [83, с. 256].

Богатое убранство ее наряда, бант, цвета, – все это одерживает моральную победу над состоянием начальницы Анны Михайловны, и круг замыкается. Сивачева возвращается в свой «собачий» мир, в котором ощущает полную уверенность. Для героини мир людей и высшего общества более не представляет никакой ценности.

Таким образом, костюм в данном рассказе выполняет функцию портрета и отражает внутреннее состояние героев. В данном контексте уместно употребить выражение «Своя рубашка ближе к телу», что и продемонстрировала Сивачева. Также отметим мотив переодевания, маскарадную функцию костюма, смену лица.

В рассказе «Аптечка» снова встречается обувь как ведущий предмет костюма, связывающий героиню Степаниду Павловну с ее прошлым. «И вот как-то осенью, когда заплакали оконные стекла и застучали в рамы черные ветки, пошла Степанида Павловна в свою комнатку, порылась в сундуке и вынула белые атласные туфли, в которых плясала мазурку еще с женихом своим, бравым в те поры офицером» [83, с. 258]. Героиня пытается примерить туфлю, но та оказывается ей мала, из-за чего героиня испытывает тоску. Атласная туфля связывает Степаниду Павловну с безвозвратно ушедшим

прошлым и тоской по нему, вследствие чего: «она отеклась от туфли и спрятала ее в комод поглубже, под мундир покойного мужа» [84, с. 259].

Мотив тоски по прошлому возникает также в рассказе «Дедушка Леонтий», когда герой остается наедине с детьми и рассказывает им о своем детстве, припоминая не только имена девочек, но и какое платье каждая из них носила. Происходящее в рассказе описано с точки зрения детей, но мотив одиночества и тоски по прошлому четко прослеживается на протяжении всего произведения.

Повествование в рассказе «Исповедь» ведется от лица главного героя, ребенка. Сюжет связан с первой неделей Великого поста и непосредственно с исповедальным канонам.

«На душе у меня очень худо. Боюсь. Вчера нянька, убеждая меня не рвать чулки на коленках, не ездить верхом на стульях и вообще бросить разнузданный образ жизни, прибавила:

– Вот уж пойдешь к исповеди; запряжет тебя поп в телегу да заставит вокруг церкви возить» [83, с. 265].

Порча предметов костюма представляется героине греховным деянием не случайно. Как известно, христианские традиции в русской культуре тесно сплетены с языческими приметами и поверьями. Одно из таковых предостерегает от порчи одежды, так как можно накликать беду. Формулировка просьбы «не рвать чулки на коленках» сама по себе комична, так как очевидно, что действие еще не совершено, но уже бывало когда-то, поэтому и фраза построена как предостережение. Костюмная деталь в данном рассказе выполняет сюжетологическую функцию, так как является частью предостережения, которое меняет поведение героя.

Следующий рассказ «Ревность» начинается следующей фразой: «Началась тревога с того, что утром вместо обычных белых чулок подали какие-то мутно-голубые, и нянька ворчала, что прачка все белье пересинила» [83, с. 267].

Чулки выполняют конфликтологическую и сюжетологическую функции, так как замена привычных предметов гардероба означает предательство, измену, вследствие чего героиня начинает во всех действиях кухарки искать предательство и находит виновником всего происходящего Стешу, кухаркину дочь.

Портретная функция костюма является ведущей в рассказе «Летом», где образы двух героинь противопоставляются друг другу:

«На скамейке две девочки: одна длинноногая, белобрысая, с веснушками на круглом носу, в ситцевом платье и драном гимназическом переднике. Это Лиза Кириллова, только что одолевшая ужасы науки приготовительного класса.

Другая – припомаженная, принаряженная, с чисто вымытыми красными руками, – Люня Донацкая, приехавшая с визитом» [83, с. 275].

«Дранный передник» Лизы олицетворяет ее бойкость, в то время как принаряженная Люня без единой прорехи на платье оказывается спокойной, такой же «принаряженной» внутри. Данные черты проявляются в дальнейшей беседе девочек, когда Лиза, поборов застенчивость, занимает всю скамейку и важно рассказывает о театре и своих одноклассниках.

Костюмная деталь в рассказе «Счастливая» появляется в эпизоде встречи с незнакомцем: «Какая-то темная личность в фуражке с кокардой» [83, с. 276], – и выполняет функцию опредмечивания персонажа с целью его наименования.

В рассказе «Зелёный праздник» платье героини в первую очередь выполняет функцию создания комического, так как сопровождает героиню на протяжении всего повествования и обманывает ее ожидания. В начале рассказа героиня видит себя стройной и легкой:

«Лизавета Николаевна сорвала у забора пучок незабудок и заткнула за пояс. Ей понравилось, что она – такая стройная и вся в белом, и цветы у пояса» [83, с. 278].

В действительности же платье героини не отвечало ее требованиям и оказывало противоположный эффект. «Фигура у нее оказалась толстая, а букетик

– маленьким грязным комочком, даже не голубым, так как незабудки уже съежились. Словом, надеяться было не на что [83, с. 279].

Таким образом, платье в рассказе обманывает ожидания Елизаветы Николаевны, является предателем и выполняя комическую функцию.

Костюмная деталь в рассказе «Пар» включена во всеобщее движение сюжета, является частью портретного описания героев, помогает отметить температуру и выполняет пластическую функцию. В эпизоде, когда герои мерзнут в накинутых на плечи шубах при помощи приведенного предмета одежды создается иллюзия толпы.

В рассказе «Лесная идиллия» костюмная деталь выполняет метафорическую функцию при описании особенностей животных: «Впереди – покрупнее, похожий на большого кота, в сером костюме и клетчатых штанах.

Позади – нечто вроде пуделя в юбке, пелерине, шляпке с кукушечьим пером и корзиночкой у локтя. < > Маленький зверек с лиловым бантом забегал кругом... [83, с. 285]. Автор создает живые портреты животных, а при помощи костюманой детали наделяет их человеческими чертами характера и маркеруе половую принадлежность.

Стоит особенно отметить рассказ «Явдоха», так как костюм в нем выполняет акцентологическую функцию. Акцентуация возникает для создания образа «праздника жизни», веселья посреди чумы. Платок в виде чалмы, корсеты на беременных животах, – все это создает натужную атмосферу радости, в то время как в соседней комнате сидит мать умирающего солдата.

Также, в рассказе есть фрагмент, в котором костюм не назван прямо, а выражен при помощи цвета: «серые солдаты». Выполняет пластическую функцию создания массовости.

Напульсники от ревматизма из рассказа «Новый крест» выполняют защитную функцию героя, олицетворяют уют, материнскую заботу. Фрак – функцию создания комического, связан с анекдотом, ироническим пафосом, несет глобальное значение «неуместности», неестественности для

описываемого времени и места. Возникает мотив «ненастоящести» одежды мальчиков со звездой, иллюзорности, театральности, маскарадности.

Костюмы в рассказе становятся элементами интриги, создания у читателя тревожности, что усиливает основную канву – мотив ожидания гостя, который никогда не приедет.

Таким образом, в рассказе можно отметить три типа одежды: напульсники (что-то, что вяжется, вяжется, чем время отсчитывается – и никак не заканчивается), фрак – неуместность (видимость, ассоциация с англичанином-героем), одежда мальчиков – неудобная, не по ним («неуклюжий футляр»).

В рассказе «Тихая заводь» фигурирует платье «нестерпимо розового цвета». Обращаясь к символике розового цвета, стоит отметить, что он олицетворяет молодость, романтичность, красоту, которая идет в разрез с реальностью, изображенной в рассказе.

«– Чего ты все егозишь-то? – ворчит старуха. – Рази показано егозить. Ты сегодня именинница, на тебя с неба твой ангел утешается, а ты, как телушка, хвостом во все стороны. < > Щурится старуха, жмурится на бешеное платье и понять не может, в чем дело, отчего у нее так в глазах мутно» [83, с. 296].

Платье розового цвета выполняет портретную функцию, отражает внутреннее состояние юной девушки, ее молодость, свежесть, легкомысленность, но является неприемлемым для старухи, которая определяет для себя розовый цвет как вульгарный, броский. Так, одно платье в рассказе отражает мировоззрение двух героинь.

Сакральное значение костюма, мистификация проявляют себя в рассказе «Лодка». С костюмом в рассказе связан мотив смерти, и подтверждение тому встречается в цветовой символике «белая одежда», «белый платок», «черная лодка», «сияние и свет одежды». Возникает связь с христианством и Иисусом Христом: «Смотри, не идет ли кто по волнам, туда, к черной лодке? Белая

одежда на нем и руки простерты. Кто же может идти так по водам и волнам, кроме Единственного, ходившего?» [83, с. 303-304].

До последнего абзаца рассказа читатель уверен, что девушка действительно видит лодку, женщину с мужчиной, детей, но оказывается, что это все сон, а костюмные детали – знаки, разграничивающие реальный мир и потусторонний. В оппозицию мистическим предмета встает реальный тулуп, на котором спит героиня, как элемент одежды приземленного человека, крестьянина, человека, не способного оказать в мире фантазии.

В рассказе «Сердце» портретная функция костюма возникает в следующем эпизоде:

«Тут одна баба шла да платок обронила, нагнулась поднять, а шишкун ее возьми да круг себя оберни. Так до того баба намучилась, что не то что сама, а платок на ей шерстяной был, так и тот поседел. В углу двора, у монастырской кухни, два широкоплечих монаха и мужик в картузе свежевали огромного, положенного на широкую доску, сома. В церкви жались к стене четыре деревенских девки с испуганно-набожными лицами, и суетился около аналая очень старый, с позеленевшей сединой, монашек в линялой, побуревшей ряске» [83, с. 305], – и получает дальнейшее развитие. Баба поседела – как и ее платок, картуз мужика акцентирует его «деревенскость», а неряшливая рубаха Медикус представляет собой стереотип, связанный с представлениями о внешности ученых.

Также встречается четкое описание одеяния священника (в ветхой одежде, в клобуке, лохмотьях), которое становится маркером, отмечающим его светлые глаза, по сравнению с которыми все остальное исчезает, помогающие героине заметить и почувствовать прозрение, религиозную, духовную сопричастность. Детали мужской одежды в приведенном рассказе противоречат истинной сущности персонажей, выполняют функцию маски.

Последний рассказ сборника «Французенка» повествует об учителе французского языка мадмуазель Бажу. В ее жизни определяющим становится парик, который изначально несет в себе мотив переодевания.

«Он очень не шел к ней, этот паричок. Лицо у нее было круглое, добродушное, с красными старушечьими жилками на щеках, глазки маленькие, доверчивые. Парик жил сам по себе своей жизнью, иногда лихо сползал на затылок, иногда ухарски загибался набок» [83, с. 309].

Парик выполняет множество функций помимо портретной, он выражает комическое, портретно изображает героиню, но главная особенность парика – замещение героини, опредмечивание. Мадмуазель Бажу становится заложницей парика, играя по его правилам, при этом не желая благородно стареть. Героиня в конфликте с собой и действительностью выбирает парик в качестве предмета, которой поможет ей скрыться от всего.

В процессе анализа сборника «Неживой зверь» было выявлено, что в 20 рассказах упоминаются предметы одежды, и отмечена следующая частотность употребления:

Таблица 5.

Наименование предмета	Частотность
Платье	13
Туфли	11
Бант	8
Передник	4
Рубаха	4
Чулки	4
Юбка	4
Пояс	3
Платок	3
Штаны, папильотка, шуба	2
Кофточка, каблуки, башмак, капот, мундир, фуражка, муфта,	1

пуговицы, костюм, шляпа, перо, корсет, напульсник, наряд, парик, косынка.	
---	--

Из приведенных данных следует, что наиболее частотными в употреблении становятся платье, туфли и бант. При анализе рассказов было зафиксировано 8 различных функций: портретная, функция создания комического, метафорическая, конфликтологическая, сюжетологическая, маскарадная, мистифицирующая и функция опредмечивания героя, – и выявлена следующая частотность функционирования:

Таблица 6

Функция	Частотность употребления
Портретная	19
Конфликтологическая	5
Маскарадная	5
Метафорическая	3
Мистифицирующая	3
Функция создания комического	3
Сюжетологическая	2
Функция опредмечивания	1

Таким образом, вновь лидирующей функцией является портретная, но стоит отметить, что только функция опредмечивания встречается один раз в рассказе «Француженка». В остальных случаях проявляется разнообразие функционирования костюмной детали.

Выводы.

Во второй главе продемонстрированы различные способы анализа художественного произведения с целью выявления описания костюмных элементов для определения их функций в пространстве художественного текста, а материалом исследования послужил II том собрания сочинений Н.А.

Тэффи, в который вошли сборники рассказов доэмигрантского периода «Карусель», «Дым без огня» и «Неживой зверь». По итогам работы была определена частотность употребления различных предметов одежды. Так, наиболее частотными в употреблении становятся платье, шляпа и туфли. При анализе рассказов было зафиксировано 8 различных функций: портретная, функция создания комического, метафорическая, конфликтологическая, сюжетологическая, маскарадная, мистифицирующая и функция опредмечивания героя

Всего было проанализировано 106 рассказов на предмет костюмной детали, в 75 из них были обнаружены описания одежды героев.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Костюм в художественном произведении представляет собой не только многогранное явление, но и полифункциональное. В зависимости от авторского взгляда, костюм может принимать любую форму и занимать абсолютно любое место в произведении. Костюм является невербальным текстом, считать который не составит труда, обладая определёнными навыками в различных областях гуманитарного знания. Данная работа продемонстрировала различные способы анализа художественного произведения с целью выявления описания костюмных элементов для определения их функций в пространстве художественного текста, а материалом исследования послужил II том собрания сочинений Н.А. Тэффи, в который вошли сборники рассказов доэмигрантского периода «Карусель», «Дым без огня» и «Неживой зверь». Всего было проанализировано 106 рассказов на предмет костюмной детали, в 75 из них были обнаружены описания одежды героев.

В ходе анализа были отмечены связи с традициями изображения костюма в творчестве Н.В. Гоголя и А.П. Чехова, где костюмная деталь представляет собой неотъемлемую часть художественного мира произведения, которая может выполнять самые разные функции, от портретного изображения героя до сюжетообразующей. Может передавать колорит, маркировать героев по принципу свой – чужой, выражать комическое, передавать многослойность различных значений, связанных с героем, эмоциями, сюжетом. Н.А. Тэффи является продолжателем этих традиций, используя костюм как полифункциональное средство для наращивания художественного смысла. Стоит отметить, что костюмная деталь является особым предметом в произведениях Н.В. Гоголя, А.П. Чехова и Н.А. Тэффи, она представляет собой символ материального мира и материальных ценностей, становится предметом осмеяния. Возникают сюжеты, связанные с опредмечиванием человека, заменой человеческой сущности костюмом, подчинения образу.

Во второй главе работы наглядно представлен анализ трех сборников Н.А. Тэффи «Карусель», «Дым без огня и «Неживой зверь», в ходе которого осуществлен подробный разбор с целью выявления функций костюмной детали. По итогам работы была определена частотность употребления различных предметов одежды (Таблица 7) и их функционирования (Таблица 8).

Таблица 7

Наименование предмета	Частотность
Платье	35
Шляпа	14
Туфли	14
Бант	10
Юбка	9
Чулки	8
Платок	8
Галстук	7
Рубаха	7
Передник	6
Браслет, пальто, штаны, бриллианты, перо, пояс, вуаль	5
Сапоги, корсет, фуражка.	4
Фрак, калоши, костюм, белье	3
Перчатки, пиджак, картуз, венчик, каблуки, башмак, косынка, папильотка, кант, кольца, часы (часы с цепочкой), валенки, лента, серьги, пальто, лорнет, фуфайка, чепчик, туалет, тулуп, капот, пуговица, чемодан, шуба, напульсник	2
Крылья, сумка, маска, колпак, очки, пенсне, монокль, тесемка, бурнус, лиф, боа, сандалии, одеколон, брюки, шаровары, халат, носки, косоворотка, котелок, смокинг, рукав, кушак, рукавицы, подрясник, цепочка, стилет, четки, сарафан, обшлаг, жилетка, перчатки, кофточка, мундир, муфта, парик, наряд	1

Так, платье является наиболее часто употребляемым предметом (35 упоминаний), на втором месте шляпа (14 упоминаний) и на третьем – юбка (9 упоминаний). Несмотря столь малые цифры стоит отметить, что рассказы Тэффи изобилуют включенными в них деталями костюма, встречаются устаревшие названия, которые требуют культурологического комментария как «капот», «папильотка», «бурнус», а также привычные современному читателю.

Таблица 8

Функция	Частотность употребления по наличию в рассказах
Портретная	67
Функция создания комического	26
Маскарадная	17
Конфликтологическая	16
Сюжетологическая	7
Пластическая	6
Метафорическая	4
Функция опредмечивания	4
Мистифицирующая	3
Ольфакторная	2

Данная таблица показывает, что для Тэффи, в первую очередь, важно изобразить костюм, включить его в портрет героя, но одежда также может быть частью окружения персонажа, может выражать его позицию, мировоззрение. Также, одной из наиболее важных функций костюма в произведениях Н.А. Тэффи доэмигрантского периода является функция создания комического. Одежда может овладевать героем, задавать его модель поведения, из-за чего персонаж попадает в комические ситуации, в том числе связанные с костюмом. Маскарадная функция одежды является немаловажной, так как помогает

выражению комического. Все приведенные функции помогают костюмной детали наращивать различные смыслы, что способствует полноценному развитию сюжета и выводит художественное произведение на высокий уровень восприятия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1) Абиева Н. М. Костюм в ранних рассказах А.П. Чехова [Электронный ресурс] / Н.М. Абиева. – Барнаул, 2014. – № 21. – Добавлено: 13.03.2014. <http://novainfo.ru/article/2004> (20.01.2017)
- 2) Абиева Н.М. Поэтика костюма в поздней прозе А.П. Чехова: семантические сдвиги // текст. – 2016. – №2 (25). – С. 186-195.
- 3) Абрамова Е.И. Костюм как полифункциональная деталь в исторической прозе XX века: Автореф... дис. канд. фил. наук. – Тверь: ТГУ, 2006. – 20 с.
- 4) Абрамов Н.А. Словарь русских синонимов и сходных по смыслу выражений. – М.: Русские словари, 1999. – 433 с.
- 5) Аверин Б., Нитраур Э. Тайна смеющихся слов // Тэффи Н.А. Смешное в печальном. Рассказы, роман, портреты современников. – М.: Советский писатель, 1992. – 510 с.
- 6) Алексеев А.Д. Литература русского зарубежья. Книги 1917-1940: Материалы к библиографии. – М., 1993. – 296 с.
- 7) Апостолов Н.Н. «Лиловый» цвет в творчестве Толстого // Толстой и о Толстом: новые материалы / Главнаука Наркомпроса. М., 1927. – 175 – 177 с.
- 8) Барт Р. Система Моды: статьи по семиотике культуры / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н.Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашиных, 2003. – 512 с.
- 9) Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
- 10) Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
- 11) Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин; сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
- 12) Белецкий А.И. В мастерской художника слова. – М.: Высшая школа. 1989. – 157 с

- 13) Белый А. Стихотворения/ Вступ.ст. и сост. Т.Ю. Хмельницкой. М., 1966. – 656 с.
- 14) Библер В.С. Культура. Диалог культур // Вопросы философии. – 1989. – № 6. – С. 32–34.
- 15) Бредихин С.Н. Константы интенциональности, субъективности и модальности в герменевтическом понимании смысла // лингвистики. – 2015. – №3(44). – С. 54-58.
- 16) Бредихин С.Н. Сдвиги в семантических полях при актуализации периферийных нозм как способ порождения многомерного смысла // университета. – 2014. – №2 (87). – С. 12-15.
- 17) Бредихин С.Н. Нозматическая иерархия философского текста в аспекте смыслопорождения и интерпретации. – Ставрополь: РИО ИДНК, 2014. – 392 с.
- 18) Брюсов В.Я. Новые материалы и исследования. Литературное наследство. Т.85. М., 1976. – 569 с.
- 19) Бондаренко О.В. Издательская судьба рассказов Н.А. Тэффи в СССР в 1920-е годы // Филологические науки. Вопросы теории и практики –2015. № 12(54): в 4-х ч. Ч. I. С. 46-50.
- 20) Бочкарёва Е.В. Комическое в художественном мире Н.А. Тэффи: дисс. ... к. филол. н. Ульяновск, 2009. – 20 с.
- 21) Бочкарева Е.В. Мир ребенка и мир взрослого в рассказах Н.А. Тэффи // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2008. – №70. – С. 89-91.
- 22) Брызгалова Е.Н. Творчество сатириконец в литературной парадигме Серебряного века: монография. – Тверь, 2006. – 320 с.
- 23) Букин А.Г. Культурное пространство и пространства культур: автореф. канд. филос. наук. – Чита, 2006. – 23 с
- 24) Быстрова А.Н. Культурное пространство как предмет философской рефлексии // Философские науки. – 2004. – №12. – С. 36–39.

- 25) Введение в литературоведение: учеб. пособие для студ. вузов, обучающихся по напр. и спец. «Филология» / под ред. Л.В. Чернец. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 2004. – 680 с.
- 26) Византийский словарь: в 2 т. / [сост. общ. ред. К.А. Филатова]. СПб.: Амфора. ТИД Амфора: РХГА: Издательство Олега Абышко, 2011, т. 2, с. 271.
- 27) Галанов Б.Е. Живопись словом. – М.: Советский писатель, 1974. – 343 с.
- 28) Голубишко И.Ю. Костюм как элемент портрета персонажа в литературном произведении // Наукові записки ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. – 2014. – №3 (79) – С. 52-63.
- 29) Гусарова К. Литературные одежды. Рец. на кн.: Hughes C. Dressed in Fiction. Oxford; N.Y.: Berg, 2006. 256 p. // Теория моды. Одежда. Тело. Культура. 2007. № 4. С. 336–343.
- 30) Давыденко Л.А. Костюм в художественном мире Н.В. Гоголя (повествовательные циклы, письма) Автореферат дис. канд. фил. наук. – Саратов: СГУ им. Н.Г. Чернышевского, 2008. – 22 с.
- 31) Давыденко Л.А. Костюм как предмет рефлексии Н.В. Гоголя (в письмах 1836-1839 гг.) / Л.А. Давыденко // Вестник Томского государственного университета. – 2008. № 309, апрель. – С. 12 –14.
- 32) Давыденко Л.А. Одежда в жизни Н.В. Гоголя как отражение его духовного пути / Л.А. Давыденко // Православие в контексте истории, культуры и общества: сб. науч. тр.: Первые и вторые «Пименовские чтения». Саратов: Летослов, 2005. – С. 70 –75.
- 33) Давыденко Л.А. Письма Гоголя: взгляд на себя / Л.А. Давыденко // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых: в 3 ч. – Саратов: Научная книга, 2006. – Вып. 9. – Ч. I –II. – С. 159 –164.
- 34) Давыденко Л.А. О том, как поссорился Николай Васильевич с Михаилом Петровичем, или История с портретом Гоголя / Л.А. Давыденко // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых: в 3 ч. Саратов: Научная книга, 2007. – Вып. 10. – Ч. I-II. – С. 99-105.

- 35) Давыденко Л.А. Семантика костюма в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» / Л.А. Давыденко // Филологические этюды: сб. науч. ст. молодых ученых: в 3 ч. – Саратов; Изд-во Саратов. ун-та, 2008. – Вып. 11. – С. 47 – 51.
- 36) Давыденко Л.А. Мотив одежды в изображении природы у Н.В. Гоголя / Л. А. Давыденко // Материалы XXXI Зональной конференции литературоведов Поволжья: в 3 ч. – Елабуга: Изд-во ЕГПУ, 2008. – Ч. 1. – С. 104–110.
- 37) Давыдова Т.Т. Теория литературы: учеб. пособие / Т.Т.Давыдова, В.А.Пронин. – М.: Логос, 2003. – 232 с.
- 38) Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. – М.: Рус. язык, 1998. – 779 с.
- 39) Добин Е.С. Сюжет и действительность. Искусство детали / Е.С. Добин. – Л.: Сов. писатель, Ленингр. отд-ние, 1981. – 430 с.
- 40) Есин А.Б. Мир произведения // Введение в литературоведение: учебник / под ред. Л.В. Чернец. – М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 720 с.
- 41) Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения / А.Б. Есин. – М.: Флинта, Наука, 1998. – 248 с
- 42) Жаворонок И.А. Художественная деталь и ее функции в творчестве Л.Е. Улицкой. Автореф. дис. канд. фил. наук. – Тверь: ТГУ, 2012. – 20 с.
- 43) Жуков В.П. Словарь русских пословиц и поговорок. – М.: Русский язык, 1991. – 544 с.
- 44) Забозлаева Т. Символика цвета. – СПб.: Невский ракурс, 2011. – 176 с.
- 45) Захаржевская Р.В. История костюма: от античности до современности. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2004. – 292 с.
- 46) Измайлов А. «Семь огней» // «Ежемесячные литературные и научно-популярные приложения к «Неве». – 1910. – №4. – С.8.
- 47) Исторический словарь галлицизмов русского языка. – М.: Словарное издательство ЭТС, 2008. – 971 с.

- 48) Исупов К.Г. Философия и литература «серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 20-х гг.). Кн. 1. – М., 2000. – 90 с.
- 49) Кричевская Л.И. Портрет героя. – М.: Аспект Пресс, 1994. – 183 с.
- 50) Кириленко Г.Г. Краткий философский словарь: 288 понятий, 156 персон / Г.Г. Кириленко, Е.В. Шевцов. – М.: АСТ (и др.), 2010. – 479 с.
- 51) Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII–XIX веков. – М.: МСЛОВО / SLOVO, 2002. – 220 с.
- 52) Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII-первой половины XX веков. – М., 1995. – 383 с.
- 53) Кирсанова Р.М. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок: костюм – вещь и образ в русской литературе XIX века. – М., 1989. – 286 с.
- 54) Комиссаржевский Ф.Ф. История костюма: уникальные материалы по истории костюма с древнейших времен. – М.: Астрель: АСТ: Люкс, 2005. – 336 с.
- 55) Короткова М. В. Культура повседневности: история костюма. – М.: ВЛАДОС, 2002.
- 56) Краткий толковый психолого-психиатрический словарь. Под ред. Игишева, 2008. – 985 с.
- 57) Лазарев-Грузинский А.С. Воспоминания // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. – М., 1955. – 122 с.
- 58) Леонардо да Винчи Суждения о науке и искусстве. Пер.: А. Губер, В. Зубов. – СПб.: Азбука, 1998. – 222 с.
- 59) Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов: в 2 т. Т. 2. под ред. Н. Бродского [и др.] – М.; Л.[СПб.]: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – 625 с.
- 60) Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Изд-во Искусство СПб, 2010. – 702 с.
- 61) Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. – М.: Изд-во Академический проект, 2002. – 479 с.

- 62) Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 129-132.
- 63) Лурье Л. Питерщики. Русский капитализм. Первая попытка. – СПб.: БХВ-Петербург, 2011. – с. 174.
- 64) Маркова М.М. Жанр фельетона в творчестве Н.А. Тэффи // университета. – 2004. – № 3-4. – С. 111-115.
- 65) Макаров М.М. Изучение поэтики прозы Н.А. Тэффи: проблема интеграции жанров // Интеграция образования. – 2006. – №4. – С. 222-225.
- 66) Манкевич И.А. Костюмные тексты в произведениях А.С. Пушкина в культурологическом прочтении // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 310. – С. 31-37.
- 67) Манкевич И.А. «Литературные одежды» как текст: мотив, сюжет, функция // Сюжетология и сюжетография. – 2013. – № 2. – С. 12–17.
- 68) Манкевич И.А. Поэтика обыкновенного: опыт культурологической интерпретации: Моногр. – СПб.: Алетейя, 2001. – 712 с.
- 69) Мода и стиль: энциклопедия. – М.: Аванта+, 2002. – 480 с.
- 70) Москвин А.Г. Большой словарь иностранных слов. – М.: Центрполиграф, 2007. – 816 с.
- 71) Николаев Д.Д. Жемчужина русского юмора // Тэффи Н.А. Юмористические рассказы; Из «Всеобщей истории, обработанной Сатириконом» / вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. Д.Д. Николаева. – М.: Худож. лит., 1990. С. 3-17.
- 72) Нитраур Э. «Жизнь смеётся и плачет...» О судьбе и творчестве Тэффи // Тэффи. Ностальгия: Рассказы; Воспоминания / Сост. Б. Аверина; Вступ. ст. Э. Нитраур. – Л.: Худож. лит., 1989. – С. 4-5.
- 73) Новый словарь иностранных слов: свыше 25 000 слов и словосочетаний. – М.: ООО ИФ «Азбуковник», 2008. – 1040 с.
- 74) Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь Ожегова. – М.: ИТИ Технологии, 2006. – 944 с.

- 75) Попова Ю.С. «Язык одежды» в произведениях И.А. Бунина // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. – 2012. – №2. – С. 185-190.
- 76) Серов Н. Символика цвета. – СПб.: Страта, 2015. – 214 с.
- 77) Соболев Ю.В. Чехов. – М.: Журнально-газетное объединение, 1934. – 500 с.
- 78) Спиридонова Л.А. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. – М.: Наследие, 1999. – 336 с.
- 79) Струве Г. Русская литература в изгнании. 3-е изд., испр. и доп. Краткий биографический словарь Русского Зарубежья / Р.И. Вильданова, В.Б. Кудрявцев, К.Ю. Лаппо-Данилевский. – М.: Русский путь, 1996. – 411 с.
- 80) Творчество Н.А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века / редкол.: О.Н. Михайлов, Д.Д. Николаев, Е.М. Трубилова. – М.: Наследие, 1999. – 348 с.
- 81) Толстой Л.Н. Война и мир // Толстой Л.Н. Собр. соч. В 14-ти тт. – М., 1951. Т. 4. – 284 с.
- 82) Трубилова Е.М. Творческий путь Тэффи (эмигрантский период): Диссертация на соискание учёной степени к.филол.н. – М., 1994. – 21с.
- 83) Тэффи Н.А. Собрание сочинений в пяти томах, Том 2. Карусель. Дым без огня. Неживой зверь. Собрание сочинений в пяти томах. - М, Книжный клуб Книговек, 2011 – 325 с.
- 84) Ушаков Д.Н. Большой толковый словарь современного русского языка. – М.: Славянский Дом Книги, 2014. – 960 с.
- 85) Федоров А.И. Фразеологический словарь русского литературного языка. – М.: Астрель, АСТ, 2008. – 828 с.
- 86) Философский энциклопедический словарь. Гл. редакция: Л.Ф. Ильичёв, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалёв, В.Г. Панов. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – 840 с.

- 87) Ходасевич В.Ф. Колеблемый треножник / Сост. и подг. текста В.Г. Перельмутера. Под общей ред. Н.А. Богомолова. – М., 1991. – 374 с.
- 88) Чудинов А.Н. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка, 1910. – 1004 с.
- 89) Чудаков А.П. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. – М.: Современный писатель, 1992. – 320 с.
- 90) Яценко С.А. Костюм Древней Евразии. – М.: Изд. Восточная Литература, 2006. – 665 с