

ФИЛОЛОГИЯ

В.В. Колмакова

Семантика одежды в контексте художественного произведения (на примере романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»)

В Толковом словаре русского языка С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой одним из значений слова *семантика* является «значение, смысл (языковой единицы)». Одежда литературных героев, кроме основного значения: «совокупность предметов, которыми покрывают, одевают тело» [1, с. 445], имеет широкий диапазон значений, обусловленный контекстом художественного произведения.

А.П. Чехову принадлежит высказывание: «Для того чтобы подчеркнуть бедность просительницы, не нужно говорить много слов о ее жалком несчастном виде, а следует только вскользь сказать, что она была в рыжей тальме».

Описание облика литературного героя находило в душе читателей XIX столетия определенный эмоциональный отклик: ведь каждый предмет для них имел не только особую форму, но и обладал скрытым значением, был знаком целого ряда понятий, которые формировались в процессе бытования этого предмета. В расчете на понимание в определенном, авторском смысле и строили свое повествование писатели.

В ином положении оказываемся мы, читая произведения русской художественной литературы 19 века. Все, что связано с костюмом минувшего столетия, давно ушло из нашей повседневной жизни. Исчезли из обихода не только одежда, ткани,

из которых она была сшита, но и даже слова, обозначающие старинные костюмы и ткани.

Обращаясь к А.С. Пушкину или Н.В. Гоголю, Ф.М. Достоевскому или А.П. Чехову, мы, в сущности, не видим многое из того, что было важно для писателя и было понято его современниками без малейшего усилия. Иными словами, для первых читателей литературное произведение представлялось как живописное полотно без малейших утрат и повреждений – теперь же мы, восхищаясь психологической мощью, цельностью характеров, вместе с тем не замечаем многих выразительных средств, при помощи которых писатели достигали этой выразительности [2].

Едва научились выделывать простейшие ткани и шить незамысловатые одеяния, как костюм стал не только средством защиты от непогоды, но и определенным знаком. Одежда указывала на национальную и сословную принадлежность человека, его имущественное положение и возраст и т.д. С течением времени увеличивалось число понятий, которые можно было донести до окружающих цветом и качеством ткани, орнаментом и формой костюма, наличием или отсутствием каких-то деталей. Когда речь шла о возрасте, то можно было указать массу подробностей – достигла ли девушка, например, брачного возраста, просватана ли она, а может быть, уже состоит в браке. Тогда костюм мог рассказать тем, кто не знает ее семьи, есть ли у женщины дети. Но прочесть, расшифровать без усилий все эти знаки могли лишь те, кто принадлежал к этой общности людей. У каждого народа, в каждую историческую эпоху вырабатывались свои отличительные знаки. Они постоянно менялись. Влияли культурные контакты народа, техническое совершенствование ткачества, культурная традиция, расширение сырьевой базы и т.д. Неизменной оставалась суть – особый язык костюма.

В 18 веке Россия приобщилась к общеевропейскому типу одежды. Появились иные формы выражения очень многих по-

нятий. Эти формы в 19 веке были не так прямолинейны, как в 18 столетии, когда в России европейское платье указывало на принадлежность к власти имущим, противопоставляло человека всем остальным.

Можно даже сказать, что к началу 19 века формы выражения социального и имущественного положения были невероятно изощренными.

Одним из интересных и своеобразных произведений в этом плане является роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени», написанный в 1838–1841 гг. 19 века [3]. Рассмотрим некоторые эпизоды, в которых упоминается тот или иной вид одежды, и выясним, какую роль она играет в произведении и какой дополнительный скрытый смысл выражает.

В главе «Бэла» читатель впервые встречается с Максим Максимычем. Вот как описан его портрет: *«За нею (тележкой) шел ее хозяин, покуривая из маленькой кабардинской трубочки, обделанной в серебро. На нем был офицерский сюртук без эполет и черкесская мохнатая шапка. Он казался лет пятидесяти; смуглый цвет лица его показывал, что оно давно знакомо с закавказским солнцем, и преждевременно поседевшие усы не соответствовали его твердой походке и бодрому виду».*

Офицерский сюртук без эполет характеризует некоторую свободу в ношении офицерского мундира человека, несущего службу на Кавказе. Черкесская мохнатая шапка, которую носит Максим Максимыч, свидетельствует о герое как о человеке бывалом, прожившем сравнительно долгую жизнь на Кавказе, что позже подтверждается текстом романа: *«Я уж служил при Алексее Петровиче».*

В другом эпизоде этой же главы также акцентируется внимание читателя на некоторую свободу в ношении мундира: *«Он (Печорин) явился ко мне в полной форме и объявил, что ему велено остаться у меня в крепости. Он был такой тоненький, беленький, на нем был мундир такой новенький, что я тотчас догадался, что он на Кавказе у нас недавно... Вам*

будет немножко скучно... ну, да мы с вами будем жить по-приятельски. Да, пожалуйста, зовите меня просто Максим Максимыч, и приходите ко мне всегда в фуражке».

Этот же эпизод свидетельствует и о том, что на Кавказе существовала также некоторая вольность в отношениях подчиненных и их непосредственных начальников.

Следующий интересующий нас эпизод – свадьба у мирного князя.

Обратим внимание на описание одежды горцев со слов Максим Максимыча.

«– А что ж такое она пропела, не помните ли?»

– Да, кажется, вот так: «Стройны, дескать, наши молодые джигиты, и кафтаны на них серебром выложены, а молодой русский офицер стройнее их, и галуны на нем золотые. Он как тополь между ними; только не расти, не цвести ему в нашем саду».

Кафтан, мужская верхняя одежда, в 19 веке сохранялась только в купеческой и крестьянской среде. В данном случае не так важно, что кафтаном Максим Максимыч называет определенную одежду горцев, название которой он, может быть, и не знает или не находит в русском языке соответствующего обозначения, поэтому и заменяет это название словом кафтан. Здесь важно другое, то, что у джигитов эта одежда серебром выложена, а у русского офицера – галуны золотые. В этих словах раскрывается отношение Бэлы к Печорину, к «молодому русскому офицеру», как она называет Григория Александровича, и превосходство Печорина над джигитами.

В этом же эпизоде есть описание внешности, в том числе и одежды Казбича.

«Я стал вглядываться и узнал моего старого знакомого Казбича... Говорили про него, что он любил таскаться за Кубань с абреками, и, правду сказать, рожа у него была самая разбойничья: маленький, сухой, широкоплечий... А уж ловок-

то, ловок-то был, как бес! Бешимет всегда изорванный, в заплатках, а оружие в серебре.

... В этот вечер Казбич был угрюмее, чем когда-нибудь, и я заметил, что у него **под бешиметом надета кольчуга**. «Недаром на нем эта кольчуга, – подумал я, – уж он, верно, что-нибудь замышляет».

Предчувствие не обманывает Максима Максимыча. Происходит стычка Азамата и Казбича.

«– Где тебе ездить на моем коне? На первых трех шагах он тебя сбросит, и ты разобьешь себе затылок о камни.

– Меня! – крикнул Азамат в бешенстве, и **железо детского кинжала зазвенело об кольчугу**».

Совокупность всех этих деталей: всегда изорванный бешмет, в заплатках, оружие в серебре, кольчуга – характеризует Казбича как джигита, истинного кавказца с горячей кровью. Ему не так важно, в каком состоянии его одежда, как небезразлично, в каком состоянии его оружие. Для Казбича это не предмет роскоши, это его образ жизни.

В отличие от мужчин, женщины-горянки изображены в чадре или они «прячутся, увидев незнакомцев». Это поведение диктовалось обычаями горцев. Одежда Бэлы ничем не примечательна и традиционна для кавказской женщины. Однако об отношении Максима Максимыча к Бэле мы можем узнать без особого труда, учтем одну из художественных деталей, на которую мало обращаем внимания при чтении романа.

Умирает Бэла. «Я пошел заказывать гроб».

«Признаться, я частью для развлечения занялся этим». «... У меня был **кусочек термаламы**, я обил ею гроб и украсил его **черкесскими серебрястыми галунами**, которых Григорий Александрович накопил для нее же».

Именно **кусочек термаламы** помогает нам определить отношение к Бэле.

Термолама (или термалама) – очень плотная шелковая ткань, нити которой скручены из нескольких прядей, то есть

много толще других шелковых тканей. Термоламу ткали из шелка-сырца, поэтому она была характерного золотистого цвета. Долгое время термолама ввозилась в Россию из Ирака и была одной из самых дорогих тканей в мужском гардеробе.

Именно этот кусок термоламы доказывает не только горячую привязанность Максима Максимыча к Бэле, но и свидетельствует о материальном благополучии, состоятельности русского офицера.

Волей случая повествователь и Максим Максимыч снова оказываются вместе. Повествователь ждет в гостинице «оказию» (то есть прикрытие, состоящее из полроты пехоты и пушки, с которым ходят обозы), которая прибудет через три дня. Они становятся свидетелями следующей сцены: *«Несколько повозок с грязными армянами въехало во двор гостиницы и за ними пустая дорожная коляска; ее легкий ход, удобное устройство и щегольский вид имели какой-то заграничный отпечаток. За нею шел человек с большими усами, в венгерке, довольно хорошо одетый для лакея...»*

Венгерка известна в России с 16 века. Поначалу венгеркой называли длинный кафтан, украшенный галунами по венгерскому образцу. В 19 веке венгерка была деталью военной одежды (строго определенного образца по цвету и расположению позумента).

Одновременно с форменной одеждой существовала венгерка, которую носили штатские – та же короткая куртка, чаще синяя, с отделкой разноцветным шнуром на груди. Это была излюбленная одежда деревенских помещиков, даже тех, кто не имел отношения к военной службе.

Одежда в стиле форменного костюма была так популярна в первой половине 19 века не случайно – это было связано с особой престижностью военной формы, принадлежности к воинскому сословию, так как одновременно указывало и на аристократическое происхождение.

Но самое важное то, что Николай I в 1834 году в «Положении о гражданском мундире» в разделе «О мундирах военного покроя» всем чинам как военным, так и классным предписывал «иметь одинакий мундир военного покроя».

Безусловно, в данном случае ношение венгерки – это дань моде.

Венгерка-куртка диктовала норму поведения одетого в нее человека. Это можно подтвердить и текстом произведения: *«в его звании нельзя было ошибиться, видя ухарскую замашку, с которой он вытряхивал золу из трубки и покрикивал на ямщика. Он явно был балованный слуга ленивого барина – нечто вроде русского Фигаро.*

– Скажи, любезный, – закричал я ему в окно, – что это – оказия пришла что ли?

Он посмотрел довольно дерзко, поправил галстук и отвернулся...»

Именно венгерка говорит, что перед нами не только слуга богатого господина, но и сам слуга не без денег, к тому же это самодовольный щеголь.

Господином лакея оказался Григорий Александрович Печорин, и вот его портрет: *«Он был среднего роста, тонкий стан его и широкие плечи доказывали крепкое сложение, способное переносить все трудности кочевой жизни и перемены климатов, не побежденное ни развратом столичной жизни, ни бурями душевными; пыльный бархатный сюртучок его, застегнутый только на две нижние пуговицы, позволял разглядеть ослепительно чистое белье, избличавшее привычки порядочного человека; его запачканные перчатки казались нарочно сшитыми по его маленькой аристократической руке».*

Сюртук (от франц. surtout – поверх всего) – деталь мужской одежды, появившаяся в России в первые десятилетия 19 века. Поначалу сюртук действительно был одеждой, предназначенной для улицы.

В начале 19 века, когда фрак считался только официальной одеждой, в гости можно было приходить только в сюртуке. Несколько позднее ситуация изменилась, и сюртук стал означать неофициальную одежду.

Постепенно укорачиваясь, сюртук становится прообразом современного пиджака. По мере того как фрак становится только бальной одеждой, сюртук сделался форменным костюмом. Рядом указов, начиная с 1834 года, определяли тип ткани и использование отделки для мундирных сюртуков.

Обратим теперь свое внимание на ткань, из которой шит сюртук.

Бархат – ворсовая ткань с мягкой, пушистой лицевой поверхностью. С момента своего появления бархат был знаком социального превосходства, знаком преуспевания и богатства. Эта его функция не исчезла и в 19 веке, с той только разницей, что некогда бархат могли носить только определенные социальные группы, а в исследуемый нами период все решали деньги.

Бархат в этой сцене указывает не столько социальное, сколько материальное положение человека.

Описание же сюртука в главе «Княжна Мери» скорее служит выражением социального положения, отношения к герою окружающих.

*«Спустясь в середину города, я пошел бульваром, где встретил несколько печальных групп, медленно поднимающихся в гору; то были большею частью семейства степных помещиков, об этом можно было тотчас догадаться по истертым, старомодным сюртукам мужей и по изысканным нарядам жен и дочерей, видно, у них вся водяная молодежь была уже на перечеке, потому что они на меня посмотрели с нежным любопытством: **петербургский покров сюртука ввел их в заблуждение, но скоро узнав армейские эполеты, они с негодованием отвернулись**».*

Таким образом, здесь покроем сюртука определял принадлежность героя к той или иной социальной прослойке общества.

Общество Пятигорска представлено несколькими группами дворянства:

1. «Водяное общество» – московский (Лиговские – княгиня и княжна Мери, игрок Раевич) и петербургский (Печорин – «опять побывал в Петербурге», Вера) свет.

2. Провинциальное общество – общество Пятигорска (в том числе Грушницкий и драгунский капитан – олицетворение провинциальности, несмотря на принадлежность к великосветскому обществу).

3. «Особенный класс» – штатские и военные. *«Они пьют – однако не воду, гуляют мало, волочатся только мимоходом; они играют и жалуются на скуку. Они франты: опуская свой оплетенный стакан в колодец кислосерной воды, они принимают академические позы: штатские носят светло-голубые галстуки, военные выпускают из-за воротника брыжжи. Они исповедывают глубокое презрение к провинциальным домам и вздыхают о столичных аристократических гостиных, куда их не пускают».*

Обратимся непосредственно к характеристике представителей этих обществ и рассмотрим, наблюдается ли различие в их одежде и что выражает это различие.

В главе «Княжна Мери» кавказская обстановка противопоставлена жизни Петербурга, России. Но в кавказской обстановке есть некоторые черты предыдущей жизни героев в Петербурге. «Петербургский покроем сюртука» Печорина указывает не только на Петербург, принадлежность к этому обществу, но и на отличие петербургского покроя от провинциального не фасоном сюртука, а именно пошивом, умением шить.

Так, Грушницкий, заказав себе мундир на водах, убеждается, что он неважно скроен и сшит: «Скажи-ка, хорошо на мне сидит мундир? Ох, проклятый жид!.. как под мышками

режет!..», «... воротник мундира был очень узок и беспокоен», «... эполеты невероятной величины были загнуты кверху в виде крылышек амура».

Таким образом, мы убеждаемся, что мундир плох. Грушницкий, облаченный в этот мундир, чувствует себя, с одной стороны, весьма самодовольно, потому что мундир все же у него есть, а с другой стороны, не уверен в себе, потому что мундир не по нем.

Печорин наблюдает жизнь привычных ему людей – «водяное общество». Это картина обыденной жизни знакомой ему, но не вполне совпадающей с привычными взглядами. Курортная жизнь есть некая карнавализованная обстановка. Поведение людей приобретает какой-то особый отпечаток необычности.

Ряжения, неузнавания, путаница и чреватые драматическими последствиями недоразумения, происходящие в романе, – все это восходит к «ситуации двуязычия». «Ситуация двуязычия» у Лермонтова в основе повествовательной сценичности, театральности его романа. Она может быть подана крупным планом, заполняя какую-нибудь очередную сцену из жизни героев, и тогда двуязычие будет буквальным: язык и нравы разных стран смешиваются (5).

В эпизоде, когда **«кавалькада: дамы в черных и голубых амазонках, кавалеры в костюмах, составляющих смесь черкесского с нижегородским»**, Грушницкий и княжна Лиговская отправляются «en ripuénique», встретившись с одетым под горца Печоринным, принимают его за настоящего черкеса. Печорин: **«и точно, что касается до этой благородной боевой одежды, я совершенный денди: ни одного галуна лишнего; оружие ценное в простой отделке, мех на шапке не слишком длинный, не слишком короткий; пуговицы и черевики пригнаны со всевозможной точностью: бешикет белый, черкеска темно-бурая».**

Печорин вспоминает, пытаясь догадаться, почему в конце концов смутилась княжна:

– *Mon dieu, un Circassien!..* (Боже мой, черкес!..) – *вскрикнула княжна в ужасе.*

Чтоб ее совершенно разуверить, я отвечал по-французски, слегка наклонясь:

– *Ne craignes rein, madame, – je ne suis pas plus dangereux que votre cavalier* (Не бойтесь, сударыня, – я не более опасен, чем ваш кавалер).

«Она смутилась, – но отчего? от своей ошибки или оттого, что мой ответ показался ей дерзким?» Но отчего бы ни смутилась его очередная жертва, нам ясно: оригинальный, причудливый черкесско-французский вариант «ситуации двуязычия» положен в основу особенно важных сцен «Героя нашего времени».

Печорин не приемлет черкесско-французского варианта в ношении одежды, в очередной раз он руководствуется правилом аристократического вкуса – «ничего лишнего» в выборе не только в светской одежде, но и в черкесском костюме.

Представителем высшего света также является и московский франт Раевич.

«**Он игрок: это видно тотчас по золотой огромной цепи, которая извивается по его голубому жилету. А что за толстая трость – точно у Робинзона Крузо! Да и борода кстати, и прическа a la тоижик**» (фр. по-мужицки), – говорит Грушницкий.

В свою очередь, Грушницкий тоже франт: «... **носит по особенному роду франтовства, толстую солдатскую шинель**». Таким образом, шинель является символом и имеет прямое и переносное значение: с одной стороны, шинель – как одежда армейская, с другой – шинель – как маска, под которой скрыт внутренний мир человека.

Однако Грушницкому не удастся придерживаться правил аристократического вкуса, более того, он смешон: «**За полчаса до бала явился ко мне Грушницкий в полном сиянии армейс-**

кого пехотного мундира. К третьей пуговице пристегнута была бронзовая цепочка, на которой висел двойной лорнет; эполеты невероятной величины были загнуты кверху в виде крылышек амура; сапоги его скрытели; в левой руке держал он коричневые лайковые перчатки и фуражку, а правой взбивал ежеминутно в мелкие кудри завитой хохол.

*Он бросил фуражку с перчатками на стол и начал обтягивать фалды и поправляться перед зеркалом; **черный огромный платок, навернутый на высочайший подгалстушник, которого щетина поддерживала его подбородок, высовывался на полвершка из-за воротника; ему показалось мало: он вытаскивал его кверху до ушей; от этой трудной работы, – ибо воротник мундира был очень узок и беспокоен, – лицо его налилось кровью**». У Грушницкого отсутствует аристократический вкус и чувство меры.*

Анализ эпизодов в лермонтовском произведении позволяет сделать вывод о том, что костюм литературного персонажа является:

- важной художественной деталью и стилистическим приемом в создании образа;
- средством выражения социального и имущественного положения персонажей;
- средством выражения авторского отношения к персонажу и к действительности;
- средством выражения взаимоотношений героев;
- средством связи литературного произведения с внетекстовым миром, с проблемами культурной и литературной жизни того времени.

Список литературы

1. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка [Текст] / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. Толковый словарь русского языка. М., 1997.

2. *Лермонтов, М.Ю.* Герой нашего времени [Текст] / М.Ю. Лермонтов // Собр. соч. В 4 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1984.

3. *Кирсанова, Р.М.* Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе 19 века [Текст] / Р.М. Кирсанова. Розовая ксандрейка и драдедамовый платок. Костюм – вещь и образ в русской литературе 19 века. М.: Книга, 1989.

4. *Турбин, В.Н.* Ситуация двуязычия в «Герое нашего времени» [Текст] / В.Н. Турбин // Лермонтовский сборник. 1985.

5. *Лотман, Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (18 – нач. 19 вв.) [Текст] / Ю.М. Лотман // Избранные статьи. В 3 т. Таллин, 1992–1993.