

и настоящего обозначен лаконично, но в то же время ёмко. Дворянская усадьба формировала национальную духовность. Поэтому для Соколова-Микитова было принципиально важно подчеркнуть, что становление его как личности и писателя прошло в тех же краях, где жили и творили выдающиеся русские писатели, художники и музыканты: «Здесь, в наших краях, была усадьба русского композитора Глинки. <...> Здесь же неподалёку стояли вымышленные Львом Толстым Лысые Горы князей Болконских» (295). В цикле «Давние встречи» автор вспоминает, как он посещал Ясную Поляну. И здесь особое место отводится описанию старинной дворянской усадьбы: «Освежённый и бодрый направляюсь к толстовской усадьбе. Узнаю её по двум выбеленным столбикам, которые много раз видел на яснополянских фотографиях. Иду по дороге-прешпекту к дому, спящему и пустому. Узнаю много раз описанное “дерево бедных”, <...> деревянную террасу со знакомыми вырезанными петушками. В черёмуховых цветущих кустах поют соловьи»¹. Для Соколова-Микитова чрезвычайно важно было соприкоснуться с духом этих памятных мест.

В последние годы жизни писатель жил в Калининской (ныне Тверской) области. Путешествуя с А. Т. Твардовским на Петровские озера, Иван Сергеевич отмечал: «Мы подивились обилию старинных дворянских гнёзд в бывшей Тверской губернии»². Дворяне, по-видимому, селились здесь поближе к знаменитому тракту, соединявшему две столицы. Автор сожалеет о том времени, когда усадебный быт определял национальное самосознание: «Почти стёрлись с лица земли дворянские усадьбы, нарядным ожерельем украшавшие знаменитый тракт. Остатки фундаментов, окружённые живучей сиренью, попадались на нашем пути»³.

Таким образом, в творчестве И. С. Соколова-Микитова тема дворянской усадьбы занимает значительное место, что в принципе не характерно для литературы советского периода в целом. Обращение к ней свидетельствует о глубоком интересе писателя к духовной стороне жизни русской деревни, о его раздумьях над судьбой Родины.

Е. И. Абрамова

КОСТЮМНАЯ ДЕТАЛЬ И ИСТОРИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПИСАТЕЛЯ (РОМАН Д. М. БАЛАШОВА «ВЕТЕР ВРЕМЕНИ»)

The article is devoted to a study of costume in D. M. Balashov's novel «The wind of time». The purpose of the given work is to observe the way of

¹ Соколов-Микитов И.С. Давние встречи // Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 164.

² Там же. С. 231.

³ Там же.

reflecting the author's concept of history in the costume field of the given historical novel. The article shows the role of clothing and accessories in the formation of the national space of the novel and marking the mutual influence of the nations.

Key words: author's historical concept, detalization, costume, costume detail, national space of the novel, clothing.

Отличительной чертой произведений Д. М. Балашова на историческую тему стала отмеченная исследователями достоверность изображаемого: «Балашов не беллетризует, не пересказывает историю, он её воссоздаёт»¹. Кроме того, специфика исторических романов Д. М. Балашова определяется авторской концепцией развития русского государства, которая сложилась под влиянием трудов историка Л. Н. Гумилёва. Для писателя особое значение приобретают «поиски духовного стержня формирующейся русской нации»². Вслед за Л. Н. Гумилёвым Д. М. Балашов говорит об определяющей роли православной церкви в жизни Руси периода раздробленности, поэтому в его произведениях значительное место отведено образам священнослужителей. Исследователь его творчества Д. В. Польш отмечает: «...нравственно-философский идеал Д. М. Балашова неразрывно связан с Русской Православной Церковью и с трудом земледельца, ценностями крестьянского труда»³. Эта особенность находит отражение во всех произведениях писателя.

Обратимся к костюмному воплощению исторической концепции Д. М. Балашова и рассмотрим особенности функционирования костюмной детали в его романе «Ветер времени» (1987), пятого по счёту из цикла «Государи московские». Замысел этого цикла – показать разные этапы формирования единого Русского государства, исследовать «начальный период становления Московского государства»⁴. В центре внимания писателя – борьба за власть в условиях татаро-монгольского ига, военной угрозы с Запада, в обстановке обострившихся религиозных споров. О. С. Октябрьская акцентирует важную особенность романов Д. М. Балашова: «Писатель сопоставляет образы жизни русичей, литовцев и ордынцев на самых разных уровнях: от внешних атрибутов (облик городов, внешний вид жилища, интерьер, одежда людей) до внутренней сущности народа (мировосприятие, нравы, поведение, обычаи,

¹ Шуртаков С. Воссоздание истории // Москва. 1980. № 3. С. 204.

² Польш Д. В. Историческая романистика Д. М. Балашова (конфликты и характеры). Дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. С. 71.

³ Там же. С. 205.

⁴ Юдин В. А. Современный русский исторический роман: Учебное пособие. Калинин: Изд-во КГУ, 1990. С. 45.

обряды)»¹. В романе «Ветер времени» Д. М. Балашов рисует события бурного XIV века, времени подъёма Московской Руси, её борьбы с татарами-монголами. Перед читателем возникает образ юного князя Дмитрия Ивановича, будущего победителя на Куликовом поле.

Прежде всего, следует отметить, что Д. М. Балашов часто обращается к описанию одежды персонажей. Он тщательно изображает внешний вид героев, даже если это появляющиеся на мгновение, «фоновые» персонажи. Например: «Посадские бабы, сбежавшиеся в Кремник, тоже *разряженные, в красиво отороченных мехом, вышитых разноцветными шелками и шерстью шубейках, в узорных валенках, в праздничных повойниках, самиурах и рогатых киках, вышитых золотом и серебром, замотанные кто в пуховые, кто в узорные, из рисунчатой тафты, платы*, концы которых за спиною свисали почти до земли...»²

На первый взгляд, столь пристальное внимание к костюму толпы кажется лишним, но подобное изображение превосходно демонстрирует специфику авторского стиля. Д. М. Балашову важно создать достоверное историческое полотно, на котором зримо проступают образы минувших эпох. Именно костюм даёт читателю пластическое ощущение исторического периода, поэтому даже небольшая зарисовка общего плана представляет одежду персонажей. Подкупает трепетное внимание к особенностям национального костюма в произведении.

В романе «Ветер времени» можно выделить следующие тематические группы костюмных деталей:

I. По национальной принадлежности: костюм русских, византийцев, татар, турок, литовцев, поляков.

II. По социальному положению:

– среди русских: костюм князей и их жён, духовенства, бояр, народа.

– среди византийцев: костюм правителей Византии (василевса и василисы), византийской знати и духовенства, простых византийцев.

Характерно, что много внимания в произведении уделено костюму русского духовенства, и хотя он не отличается разнообразием, значительна частота упоминания тех или иных деталей, например, монашеского костюма, что обусловлено концепцией автора, который подчёркивал положительную роль Русской Православной церкви в период становления нашей государственности.

Д. М. Балашов стремится исторически точно описать одежду людей разных социальных кругов, разных наций. Но в энциклопедии «Рус-

¹ Октябрьская О. С. Историческая деталь в художественной системе Д. М. Балашова // Филологические науки. 1996. № 3. С. 46.

² Балашов Д. М. Ветер времени // Балашов Д. М. Собр. соч.: В 6 т. М.: Художественная литература, 1993. Т. 5. С. 292–293. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номеров страниц в скобках. Здесь и далее курсив в цитатах мой. – Е. А.

ский традиционный костюм» мы находим замечания относительно времени появления того или иного термина. Например, термин «малахай» вошёл в обиход в середине XVIII века. В романе, где действие происходит в XIV веке, автор использует это слово. Интересно, что «очелье» в энциклопедии значит как часть костюма девушки, а в романе очелье на замужней женщине. Однако подобные вопросы об исторической недостоверности являются спорными, ибо часто в истории костюма сохраняется название, а вид одежды меняется. Например, существует мнение, что сарафаном сначала называлась мужская одежда, а позже женская (в романе Балашова князь Симеон – в шёлковом сарафане). Действительно, в «Словаре моды» мы находим другое определение очелья – «часть кокошника, приподнятая над лицом»¹. Причём и в энциклопедии, и в словаре даётся единственное толкование. Вероятно, автор, говоря о замужней женщине, имел в виду часть кокошника.

Для Д. М. Балашова, который в большей степени историк, чем другие исторические романисты, характерно использование костюма как средства создания колорита эпохи. Одежда героев романа чаще помогает точно определить социальное положение или национальность человека, а не его внутренний мир. Лишь иногда по одежде читатель может понять душевное состояние героя. Например, в сцене смерти В. П. Вельяминова Наталья Никитишна (его племянница) предстаёт «рыдающая, в сбившемся *убрусе и оплечье*» (15). Беспорядок в одежде указывает на душевные переживания героини: горе столь велико, что её внешний вид не играет никакой роли, хотя в допетровскую эпоху придавалось большое значение головному убору девушки или женщины.

Князя, их жёны, дочери предстают в разных ситуациях. Например, описание Олега (князя рязанского) после похода сопровождается костюмной деталью, подчёркивающей обстановку: «Ворот у князя распахнут, *боевая кольчуга*, в которой он мыслит победителем въехать в Рязань, сейчас приторочена к седлу» (29).

В эпизоде купания Олега после ратных трудов Д. М. Балашов использует характерную для подобной ситуации перемену одежды: «Один держит стремя, другой почтительно принимает из рук княжескую пропылённую и влажную от пота *ферязь*. <...> На берегу ему подают свежую *рубашу*. <...> Холоп, присев на одно колено, быстро заматывает ему ноги в сухие *онучи*, заботливо подвязывает ремешками *узорчатые княжеские кожаные поршни*» (29). Боевая кольчуга, ферязь, рубаша, поршни и онучи – типичная одежда воина. Примечательно, что одет князь достаточно просто, что обусловлено походной обстановкой, и только узорчатые поршни выделяют его. Традиционно обувь знати украшалась вышивками, драгоценными камнями: «– Я двину московские

¹ Терешкович Т. А. Словарь моды: терминология, история, аксессуары. Минск: Хэлтон, 2000. С. 227.

полки! – топает ножкой в *красном, шитом жемчугом сапожке* новоявленный владимирский властитель» (219).

В обычной обстановке одежда князей более тяжёлая, увеличивается и число надеваемого поверх рубахи: «...и тут же юный Фёдор Кошка с Даниилом Феофанычем в четыре руки наматывают ему [Ивану Ивановичу. – Е. А.] *портянки*, суют его, словно куклу, ногами в *красные сапоги*, ставят на пол. Сыны Дмитрия Зернова, Иван с Митей, подают *ферязь, шапку, охабень*, холоп расчёсывает кудри» (192). Д. М. Балашов точно передаёт специфику времени: на костюме русской знати огромное влияние оказало своеобразие татарской культуры («русские в монгольский период носили несколько одежд, одну на другой»¹).

Женская княжеская одежда отличается от нарядов женщин других сословий богатством тканей, вышивками: «Шла [Александра Вельяминова. – Е. А.] властно и слепо, откинув *бухарский плат* на плечи, и перед ней расступались...» (17); «Шла с глазами, полными невылитых слёз; просвечивали *розовые жемчуга дорогой кики*» (17); «Рассерженная Александра в *распашином сарафане* из *пёстрой зендяни* появляется в саду» (243).

На Руси невесту всегда нарядно и богато одевали, особенно княжескую невесту: «Невесту под колокольный звон выводили с красного крыльца *разнаряженную, в собольей шубке и жемчугах*, к расписному княжескому возку...» (292).

В одежде вдов преобладает тёмный цвет, что соответствует русской традиции: «И стояла перед ним невысокая огрузневшая женщина во *вдовьем тёмном наряде*, с раздавшимся вширь лицом, в неярком *повойнике*...» (213); «Мария, взявшаяся руками за концы *тёмного вдовьего плата*, повязанного *сверх повойника*...» (268).

Итак, рисуя жизнь князей, писатель использует костюмные детали для создания колоритного образа всех сфер жизни – военных походов и будней, свадьбы и вдовства.

Как уже говорилось выше, в романе «Ветер времени» широко представлен костюм духовенства. Исследуя эту тематическую группу, мы на уровне костюмной детали находим подтверждение замечанию Н. М. Щедриной о том, что Балашов «пришёл к выводу, что в период феодальной раздробленности церковь оставалась единственной носителем идеи национального и государственного единства»². Монахи одеты скромно, их костюм мало отличается от крестьянского: «Брали, опричь церковных надобностей, короткие лыжи, топор, кресало и трут, мешок с сухарями да сменные *лапти*» (74); «Впереди шёл Якута, туго за пояса, подобранный, подобранный долгие полы *подрысника* под *ремень*, в круглом своём *малахае*, с топором за поясом, почти не отличимый от обыч-

¹ История костюма, составленная Наталией Будур. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 359.

² Щедрина Н. М. Русская историческая проза в литературе последней трети XX века: Учебное пособие. Уфа: Издательство Башкирского ун-та, 1997. С. 27.

ного охотника-лесовика» (75); «Сергий, одетый с подчёркнутой своею и обычной для него простотой, был в *сероваленом зипуне и лаптях*» (422).

Иначе одеты представители высшего духовенства – митрополит, епископы. Их костюм отличается роскошной отделкой, разнообразием расцветок (но в соответствии с саном). Жемчуг, рубины, драгоценная перегородчатая эмаль, золотые кресты – всё это, на первый взгляд, свидетельствует лишь о невероятном богатстве церкви: «Епископ Афанасий в *праздничных ризах*, повелел клирикам войти в алтарь и приготовить всё потребное...» (79); «Владыко Моисей в *фиолетовой мантии*, на которой горят *украшенный рубинами золотой крест и обложенная жемчугами панагия*, в *клубуке с воскрылиями*, тоже украшенном надобом *византийской драгоценной перегородчатой эмалью*» (175); «...перед аналоем, спиной к ней, в *палево-зелёном облачении и клубуке с воскрылиями* стоял на молитве тот, с кем она намеривалась было вести гневную молвь [Алексий. – Е. А.]»; (267–268). Одежда высшего духовенства торжественна и роскошна, что соответствует роли церкви в XIV веке на Руси. Рассматриваемые в контексте авторской концепции, костюмы священнослужителей демонстрируют преемственность традиций византийской культуры.

Особо следует отметить одежду Стефана, брата Сергия. Именно здесь костюмная деталь используется не только для создания исторического колорита, но и как один из способов характеристики героя. По костюму Стефан как бы находится на переходной ступени от монахов к высшему духовенству. Пожалуй, он единственный из духовных лиц, кто меняет одежду простую на более богатую. Это характеризует его как человека тщеславного, и подтверждение этому находим в тех эпизодах, где автор делает замечания о характере или поступках Стефана (например, сцена выбора игуменом Сергия). Когда писатель изображает Стефана, в романе всегда присутствуют два периода – сейчас и раньше, и границей между ними является как раз смена одежды (переодевание):

«Афанасий сам неоднократно встречал княжеского духовника, знаменитого игумена, но именно потому и не сумел признать Стефана в худом высоком и мрачном иноке, обутом, как и двое прочих, в *лапти с онучами* и в грубом дорожном *вотол* вместо прежней *хорьковой шубы, отороченной соболями*» (77); «Стефан, тот, явившись из обители так же, как и Сергий, в *лаптях* и на лыжах, тут переобулся в захваченные с собой *тонкие кожаные поршни и зипун* имел на плечах *из дорогого иноземного сукна*» (422).

Лапти с онучами, дорожный вотол – непривычная одежда для Стефана; его даже трудно узнать в подобном наряде. Зипун из дорогого иноземного сукна, хорьковая шуба свидетельствуют о тяге к роскоши, что не должно быть свойственно монаху. Стефан больше заботится о телесном, чем о духовном: он даже захватил в дорогу тонкие кожаные поршни, чтобы не появиться перед митрополитом в лаптях. Стремление

к богатым нарядам в данном контексте определено жаждой власти (власть и богатство в эпоху XIV века часто взаимосвязаны), а для Д. М. Балашова истинная святость и власть несовместимы. В этом случае властолюбивый Стефан противопоставлен Сергию – Святому Русской земли, который предстаёт перед Алексием в простом зипуне и лаптях.

Боярская одежда в романе представлена достаточно широко. Автор всегда отмечает дорогие ткани и меха, из которых она изготовлена. В общем, детали костюма бояр те же, что и у князей, но чувствуется пристальное внимание Д. М. Балашова именно к богатству боярства и желание подчеркнуть через одежду достаток этого социального слоя: «Бояре сидят в соболях и сукне иноземном, в бархате-скарлате, рукава в тончайшем полотне и хрустком шёлке выглядывают в прорези феризей, стянутые парчовыми и жемчужными наручами» (175); «Ласковый ветерок порою залетал в окна, овеивал разгорячённые лбы одетых в дорогие шубы и бобровые или соболиные шапки бояр» (223). Дорогие шубы и шапки – знаковые детали костюма боярства, это неизменные атрибуты высокого положения, достоинства, чести, показатели богатства. Д. М. Балашов отмечает и украшения, которые носили бояре (тоже знак родовитости и богатства): «У иных золотые цепи на плечах – изделия лучшее ради великого дня. В свете свечей сверкают перстни – яхонты и лалы мечут огнистые лучи» (175).

К костюму простого народа можно отнести одежду крестьян, посадских, ратников, слуг. В массовых сценах, как правило, не даётся описание костюма людей этой группы. Необходимо отметить, что одежда простого народа не отличается разнообразием. Например, в костюме Никиты выделяются рубаха, порты, сапоги или лапти, пояс, шапка, кольчуга. Все эти детали, создающие исторический колорит произведения, повторяются на протяжении романа. Практически таким набором и ограничивается костюм этой группы. Выше уже приводился пример описания костюма посадских баб, и отмечалась его особенность – детализация.

Итак, одежда русских в романе Д. М. Балашова – достаточно обширная и весьма разнообразная тематическая группа, обусловленная авторским видением эпохи и стремлением писателя точно и полно создать колоритные картины прошлого, используя такую пластическую доминанту, как костюм.

Татарский, турецкий, литовско-польский костюмы в романе «Ветер времени» занимают незначительное место. В его «литовских» главах мы не найдём большого количества примеров, да и те описания, которые встречаются, не всегда помогут выделить литовца по одежде. С использованием костюмной детали связан только образ Ольгерда, его высокое положение подчёркнуто рядом аксессуаров: «Человек с высоким, слегка уже облысевшим лбом и большой серою бородою, в домашней холщовой сряде, но с узорным серебряным поясом на чреслах, сидел за тёмным дубовым столом...» (296); «...Ольгерд уже понял, вешая на

грудь *серебряное княжеское украшение*, что конницу надо двинуть отсюда сразу же после пира...» (301).

Повторяющиеся детали женского татарского костюма – шальвары, передники. Автор отмечает цвет и «родину» «экзотической» ткани – муслина. Особенностью является то, что показан только костюм рабынь: «В Тебризе всё было сладким, приторно-сладким: музыка, танцы едва одетых в *прозрачный индийский муслин* девушек, розовое сладкое вино» (348); «...привели чёрную негритянку с огромными выпяченными губами в *переднике из серебра*» (349); «Рабыни с завешанными *чёрным муслином* ртами суетились, позвякивая *браслетами*» (359); «Женщина, икая и вздрагивая, уползла на коленях, забыв подобрать снятые *шальвары*» (366).

Скупое представлено костюм мужчин-татар: из головных уборов – баранья шапка и золотая тюбетейка, из верхнего платья – тулуп.

Описание костюма турка встречается один раз, и только слово «шаровары» намекает на национальную принадлежность одежды: «Так, догоняя дьякона, Станята вылетел вслед за турками на площадь и чуть не врезался в высокого всадника в *простых холщовых шароварах и рубахе*, но в *красных сапогах* и на дорогом коне... В ухе всадника сверкала *украшенная бирюзой серьга*. На лихо заломленной *шапке перо было укреплено золотою пряжкой с крупным алмазом*» (152).

Отметим, что в костюме русском и татарско-турецком есть рубаха, шапка и сапоги. Д. М. Балашов всегда использует названия этих деталей костюма, не отмечая особенностей кроя и формы, хотя шапка боярина отличается от крестьянской, а тем более от татарской. Так на лексическом уровне подчёркивается взаимодействие двух наций, которые в условиях ига неизбежно влияли друг на друга. В данном случае костюмная деталь чётко выражает специфику исторической концепции автора. В описании костюма не только воплощается явная национальная ориентация Д. М. Балашова, но и поддерживается точка зрения Л. Н. Гумилёва о тесном этническом взаимодействии и взаимообогащении русских и татар.

Византийский костюм – группа почти такая же обширная и разнообразная, как и группа, в которой представлен русский костюм. В романе отведено много места одежде византийцев: правителей, духовенства и народа. Одежда крестьян проста и сразу выдаёт социальную принадлежность своего хозяина: «Прежняя горбатая старуха в *сером шерстяном хитоне* шла через двор и молча покосилась на Станяту» (148); «...крестьяне в *одеждах из козлиных шкур* привозили на рынок сыры, битую птицу, овощи и оливки...» (149).

Одежда византийских священнослужителей почти не отличается от той, которую носило духовенство на Руси (христианство пришло на Русь из Византии): «Вот Филофей – сам в *золотых ризах и патриаршей митре* – перекрестил склонившего голову Матвея» (159); «Матвей вступил в алтарь, где на него надели священный *фелонец, тоже багряный...*» (159). Таким образом, в данном случае духовное влияние одной

нации на другую находит своё выражение в одежде. Эта особенность специально не выделяется автором, она скрыта в подтексте, и только весь строй романа позволяет почувствовать её.

Знакомясь с событиями, действие которых происходит в Византии, читатель при изображении костюмов героев сталкивается с большим количеством слов с греческими корнями, что затрудняет восприятие. В некоторых случаях автор строит описание так, чтобы читатель мог составить хотя бы приблизительное представление о том, как выглядит наряд: «Кантакузин вышел к столу *в шёлковом алом дивитисии с широкими рукавами и разрезом спереди, расшитом пурпуром и золотыми цветами, в золотом парчовом оплечье, но без хламиды и лора...*» (131);

«Василисса Ирина, супруга императора, была зато в полном облачении: *в голубой, сплошь затканной далматике с широченными рукавами, концы которых спускались едва не до полу, в драгоценном оплечье, с перевязью-диадимом и в царском головном уборе*» (131);

«Матвей Кантакузин, крупный, в отца, с тяжёлым и сумрачным взглядом, тоже *в парче, но с простою нашивкою патрикия на хламиде, опустил в складное кресло рядом с матерью*» (131).

В основном подобные описания относятся к одежде правителей Византии. Детализация костюма, вероятно, вызвана стремлением подчеркнуть пышность и богатство византийского двора. В использовании автором византийского костюма есть некоторые интересные моменты. Резкий контраст, который создают роскошь и нищета Царьграда, демонстрируется именно при помощи костюмной детали: «В городе, где роскошь, подчёркнутая жалкою бедностью окраин и нищетою сбежавших в Царьград разорённых селян, подчас свирепо била по глазам, изливаясь на улицы *блеском парчи и шелков, узорными нарядами знати, праздничными хитонами и далматиками, являющими собой чудо ткацкого искусства, среди этой непростой пестроты вдруг поразит глаз благородная бедность льняного хитона и серой, из некрашеной шерстяной деревенской ткани хламиды, наброшенной на плечи учёного мужа или придворного...*» (106).

Здесь внешнее противопоставление (на уровне костюма) подчёркивает противостояние внутреннее (во взглядах). Авторская позиция представлена в данном отрывке достаточно отчётливо: симпатии писателя на стороне второй группы людей, что без труда определяется благодаря костюмной оппозиции: блеск парчи и шелков свирепо бьёт по глазам, а благородная бедность хитона «поражает глаз». Особенно интересен в этом смысле образ Николая Кавасилы. Д. М. Балашов неоднократно подчёркивает простоту одежды, которую носит Кавасила, несмотря на занимаемое им высокое положение. «Николай Кавасила, приближённый двора, друг самого Кантакузина, был *в подчёркнуто простой полумонашеской хламиде...*» (106); «...он [Кавасила] только плотнее закутался *в свою серую хламиду, отороченную по краю неширокой*

синей каймой (один этот синий цвет и был намёком на его высокое положение)...» (107). Вероятно, можно сделать следующий вывод об особенностях этого человека: нетщеславный, скромный, не любит излишней роскоши. Таким образом, и в данном случае костюмная деталь выполняет функции создания колорита эпохи и характеристики образа.

Одежда на иконах стоит особняком, потому что в иконописи существуют свои каноны. Так как появление христианства связано в истории с периодом могущества Римской империи, то формируется традиция изображать Христа, Богородицу, апостолов и т.д. в греко-римской одежде. По одежде на иконе мы не можем определить, какому народу, исповедующему православие, она принадлежит, если изображены не местночтимые святые: «Свет струила только одна лампада, и потому *фиолетово-вишнёвый мафорий* Богоматери и даже *сапфино-синий её хитон*, как и *фиолетовая риза и красный омофорий* Николы, казались почти чёрными. Просвечивала только *золотая разделка на хитоне и гиматии* младенца-Спасителя» (65).

Рассмотренные нами тематические группы позволяют сделать вывод о том, что в романе Д. М. Балашова преобладает функция костюма как средства создания колорита эпохи; лишь иногда костюм служит для индивидуальной характеристики. Л. В. Шаляпина отметила, что в произведении Д. М. Балашова «Святая Русь» «первенствует пространство национально-религиозное»¹. Анализ функционирования костюма в романе «Ветер времени» подтверждает справедливость данного положения и по отношению к исследованному нами произведению. Костюмная деталь в полной мере отражает авторскую концепцию, формируя особое национальное пространство романа, одновременно маркируя взаимовлияние наций друг на друга и взаимные контакты народов.

А. Ю. Большакова

ПОЭТИКА В. Г. РАСПУТИНА: ПЕРЕЖИВАЕМОЕ ВРЕМЯ

*Статья вторая*²

The author of this article continues the discourse on temporality and symbolism in V. G. Rasputin's works and explores the links of his creative work with modernism and postmodernism touched upon in the previous article.

Key words: realism, modernism, postmodernism, symbol, temporality.

¹ Шаляпина Л. В. Эволюция художественной концепции истории в современном историческом романе. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2000. С. 14.

² Первая статья опубликована: Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». Тверь: Твер. гос. ун-т, 2009. Вып. 2 (23). С. 90–101 (Ред.).