

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1-311.6

ПЕРЕОДЕВАНИЕ КАК КУЛЬТУРНАЯ ДОМИНАНТА ЭПОХИ В ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНАХ XX В.

Е. И. Абрамова

Тверской государственной университет
кафедра журналистики, рекламы и связей с общественностью

Статья посвящена анализу значимого в культуре мотива – переодевания. Обращаясь к двум историческим романам XX века – «Петр Первый» А. Н. Толстого и «Емельян Пугачев» В. Я. Шишкова, автор исследует ряд эпизодов, где возникает мотив переодевания как культурно-историческая доминанта. В статье выявляются особенности данного аспекта функционирования анализируемого мотива.

Ключевые слова: *мотив переодевания, костюм, костюмные детали, одежда, функции переодевания, исторический роман, культурная доминанта*

Появление мотива переодевания в исторических романах может быть обусловлено несколькими причинами: во-первых, особенностями изображаемой эпохи (например, XVIII век необычайно богат на переодевание – от социально-культурного в масштабах государства до игрового маскарадного, представленного и в эстетическом (бал-маскарад), и в этическом (любовная интрига) аспектах; или период XX века, характеризующийся сменой гендерных приоритетов, которая повлекла за собой кардинальные изменения в женской моде, и т. д.). Однако осмелимся предположить, что независимо от изображенного периода мотив переодевания, если он возникает в историческом романе, определяет некие общие культурно-исторические или социально-культурные доминанты.

Во-вторых, своеобразие авторской стилиевой манеры и индивидуального подхода писателя к историческому материалу также определяют наличие мотива переодевания в тексте романа. Например, при всей тщательности, детальности и достоверности изображения костюма в произведениях Д. М. Балашова переодевание в символическом или психологическом плане практически не представлено, хотя костюм дает читателю пластическое ощущение исторического периода и формирует особое национальное пространство романа, маркируя взаимовлияние наций друг на друга и взаимные контакты народов. Переодевание в романах Д. М. Балашова носит чисто утилитарный характер: перемена платья как бытовой элемент жизни человека независимо от его социального статуса. Однако у ряда исторических романистов в силу разных причин (от специфики самой эпохи до особенностей ее авторской интерпретации) исследуемый мотив не только широко представлен, но и может стать лейтмотивом.

Смена костюма как знаковый компонент эпохи диктует несколько аспектов исследования, однако в данной статье мы остановимся на наиболее

важном из них: рассмотрим переодевание как культурную доминанту эпохи в исторических романах XX века. Мы проиллюстрируем основные положения выдвигаемой нами концепции на примере романов А. Н. Толстого «Петр Первый» и В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев». Выбор произведений обусловлен, во-первых, масштабностью изображения исторических эпох писателями; во-вторых, детальностью в прорисовке культурно-исторического фона; в-третьих, спецификой самих исторических периодов (царствование Петра I и правление Екатерины II), наполненных переодеваниями разного уровня – от государственного (европейское платье на смену русскому) до интимно-личностного (альковного); в-четвертых, относительной однородностью творческих методов авторов. В рамках статьи мы не претендуем на полноту исследования по заявленной проблеме, но стремимся проиллюстрировать основные положения выдвигаемой нами концепции.

В истории государств наиболее привлекательными как для исследователей, так и для писателей становятся переломные, рубежные эпохи, задающие новый вектор политическому, экономическому и культурному развитию нации. Одним из таких периодов в русской истории является эпоха Петра I, нашедшая отклик во многих исторических романах, среди которых центральное место, без сомнения, принадлежит произведению А. Н. Толстого. Роман «Петр Первый» по праву считается одним из крупнейших явлений не только в исторической прозе, но и в русской литературе в целом. В произведении полно и многосторонне представлены различные слои русского общества к XVII – н. XVIII столетий. Специфика петровского времени обусловила изображение костюма в романе. Произведение охватывает большой период, начинающийся с детских лет Петра, связанных с правлением царевны Софьи и стрелецкими бунтами, и кончающийся взятием Нарвы. На костюмном уровне это нашло отражение в существовании двух костюмных пластов – допетровского и петровского. На определенной стадии эти пласты пересекаются и существуют совместно, иногда приходя в столкновение, но чем дальше продвигаются реформы молодого государя, тем большее пространство романа занимает введенное Петром немецкое платье, а костюм боярской Руси постепенно уходит из текста.

С полноправным воцарением Петра русское платье довольно долго сохраняло свои позиции, но, изображая период правления Софьи, писатель также уделяет внимание иноземным костюмам (не только на иностранцах, но и на Василии Голицыне, например). Однако именно петровская эпоха стала временем коренных перемен в различных сферах жизни общества, в том числе и в костюмной. Введя иноземное платье как норму одежды, Петр по сути осуществил переодевание не только внешнее, но внутреннее, привнеся с европейским костюмом новые социально-культурные ориентиры. В романе А. Н. Толстого «Петр Первый» этот аспект переодевания выходит на первый план: автор последовательно показывает, как происходит долгий и трудный процесс облачения старой Руси в костюмы новой России.

Мотив переодевания, связанный с образом Петра, возникает в сцене примерки молодым царем изготовленного для него иноземного платья. Эпизод представлен в несколько комическом ключе, и само облачение государя пока напоминает игру, в которую Петр, однако, играет со всей серьезностью: «За

парик он (Петр – Е. А.) схватился за первое, примерил, – тесно! – хотел ножницами резать свои темные кудри, – Волков едва умолил этого не делать, – все-таки добился – натянул парик и ухмыльнулся в зеркало. Руки он в этот раз вымыл мылом, вычистил грязь из-под ногтей, торопливо оделся в новое платье. Подвязал, как его учил Лефорт, шейный белый платок и на бедра, поверх растопыренного кафтана, шелковый белый же шарф. <...> Примеряя узкие башмаки, он заскрежетал зубами. Вызвали дворового, Степку Медведя, рослого парня, чтобы разбить башмаки, – Степка, вколотив в них ножищи, бегал по лестницам, как жеребец» [1, с. 89]. А. Н. Толстой уделяет в романе довольно много места этому моменту переодевания, тщательно изображая подробности, отмечая торопливость и настойчивость Петра, так как с этого события в жизни героя начинается долгий путь по «переодеванию» всего государства.

Мы можем проследить на примере многих персонажей, как костюм новой эпохи постепенно входил в жизнь людей. Остановимся на костюмных характеристиках Ивана Артемича: вся вымышленная автором семья Бровкиных в обобщенной форме представляет довольно типичную для петровского времени историю возвышения простого человека благодаря личным заслугам, а не богатству или происхождению.

Произведение начинается небольшой зарисовкой быта семьи Бровкиных. Используя костюм, автор обращает внимание читателя на бедность крестьянского сословия: дети «бось», на голове матери рваный плат, «Гаврилка и Артамошка в одних рубашках до пупка» [1, с. 7], и это притом, что двор Бровкиных считался «зажиточным» [1, с. 8]. На самом Иване Артемиче – обычная крестьянская одежда: «высокий колпак надвинут на сердитые брови. Рыжая борода не чесана с самого покровы. Рукавицы торчали за пазухой сермяжного кафтана, подпоясанного низко лыком, лапти зло визжали по навозному снегу» [1, с. 8]. По мере того как богатеет Бровкин, изменяется его костюм: достаток в первую очередь сказывается на одежде. Вот каким предстает перед читателем Иван Артемич, после того как случайная встреча с Алексеем принесла неожиданное богатство (три с полтиной серебром): «Подпоясывался не лыком по кострецу, а московским кушаком под груди, чтобы выпирал сытый живот. Шапку надвигал на самые брови, бороду задирал» [1, с. 144]. И тут же изображен Цыган, вернувшийся из крымского похода: «весь зарос железной бородой, глаз выбит, рубаха, портки сгнили на теле» [1, с. 145]. Этот контраст в одежде удивительно точно передает изменение социального статуса Бровкина. При первой встрече с героями автор приводил костюм только Ивана Артемича, а про Цыгана было сказано, что он тоже «волковский крестьянин» [1, с. 10], следовательно, можно предположить: одежда одинаковых по положению и примерно одинаковых по достатку мужиков не отличается, поэтому нет необходимости изображать, как одет Цыган. Теперь же все изменилось, и именно костюм помогает акцентировать ту наметившуюся пропасть между Бровкиным и остальными крестьянами, которая становится очевидной в эпизоде беседы Ивана Артемича с односельчанами, пришедшими с просьбой отпустить их скотину, потравившую покос Бровкиных: «Почтенная, с пегой проседью борода расчесана, волосы помазаны коровьим маслом, шелковый пояс о сорока

именах святителей повязан под соски по розовой рубахе... И даже не на это, а на круглый, досыта сытый живот Ивана Артемича Бровкина глядели мужики – бывшие кумовья, сватья, шабры... То-то и дело, что – бывшие... Иван Артемич сидел на лавке, руки засунул под зад. Очи – строгие, без мигания, портки тонкого сукна, сапоги пестрые, казанской работы, с носами – крючком. А мужики стояли у двери на новой рогоже, чтоб не наследили лаптями в чистой горнице» [1, с. 276].

А. Н. Толстой дает подробное описание костюма Бровкина, указывая ткань, цвет одежды, особенности покроя обуви, чтобы подчеркнуть то, как далек теперь бывший Ивашка от своих односельчан. И хотя автор отмечает, что не столько на одежду, сколько на «сытый живот» [1, с. 276] смотрели крестьяне-просители, но читатель невольно обращает внимание на огромную разницу в описании костюма. Набирающий силу, богато одетый Бровкин противопоставлен крестьянам, из костюма которых автор не называет ничего, кроме грязных лаптей. Таким образом, здесь костюмная деталь способствует созданию определенного психологического фона последующего разговора: подробное описание одежды Бровкина и более чем скромное упоминание о лаптях крестьян формирует антитезу *богатый – бедный; полновластный хозяин – жалкие просители*.

Этому эпизоду в обрисовке жизненного пути Бровкина предшествует еще одна сцена, в которой писатель изумительно использует возможности костюмной детали, показывая переход Ивана Артемича к новому образу жизни: «Бровкин Иван Артемич (Ивашкой-то люди забыли, когда и звали) стоял на паперти стародавней церквенки, на Мясницкой. Новый бараний полушубок, крытый синим сукном, топорщился на нем, новые валенки – прямо с колодки, новый шерстяной шарф обмотан так, что голова задиралась. <...> Иван Артемич обеими руками в новых кожаных рукавицах снял шапку, степенно поклонился. <...> Иван Артемич так и сел на новые валенки. <...> Душа ушла в валенки у Ивана Артемича» [1, с. 238–239]. Автор настойчиво обращает внимание читателя на то, что вся одежда у Бровкина новая, еще непривычная (пока плохо сидит на нем). Так костюмные детали становятся неким символом новой жизни Ивана Артемича, к которой герою еще предстоит привыкнуть. При этом в двух представленных выше сценах наблюдается некоторое «выпячивание» героем его нового платья.

Необходимо отметить, что изменения социального положения детей Ивана Артемича также маркируются костюмными деталями. Например, когда сбежавший Алешка знакомится с Алексашкой Меньшиковым и начинает с ним торговать пирогами, костюм мальчиков дополняется деталью, соотнесенной с этой переменной в их жизни: «Алексашка с Алешкой подвязали фартуки, заткнули рукавицы за пояс и, взяв лотки, пошли со двора» [1, с. 37]. Следующий знаковый этап жизненного пути Алеши Бровкина помечен костюмными деталями, органично дополняющими облик «степенного юноши» и одновременно подчеркивающими некоторую символичность, ритуальность момента, когда судьбу героя решает молодой государь: «Однажды он (Меньшиков – Е. А.) привел к Петру степенного юношу, одетого в чистую рубашку, новые лапти, холщовые портяночки» [1, с. 107]. Благодаря покровительству Меньшикова Алешка становится барабанщиком

Преображенской роты, и читатель впервые видит его в новом качестве глазами его отца – Ивана Артемича: «Совсем заробел Ивашка. Покосился. Стоит чистый юноша, в дорогом сукне, ясных пуговицах, накладные волосы до плеч, на боку – палаш» [1, с. 127–128].

В связи с приведенным выше примером необходимо сказать, что отличительной особенностью многих портретных характеристик в романе А. Н. Толстого является то, что внешний облик одного героя часто передается глазами другого, это касается и костюма. Одежда и аксессуары, показанные с точки зрения наблюдающего со стороны человека, характеризуют не только хозяина платья, но того, в чьем восприятии представлен костюм. На протяжении произведения автором постоянно выделяется странность и непривычность иноземного платья, вводимого Петром. Однако многое зависит от того, чьими глазами увиден наряд: «По открытой лестнице всходили и сбегали золотокафтаные стольники и офицеры в иноземных кафтанах с красными отворотами, с бабьими кудрявыми волосами» [1, с. 125]. Эта сцена дана в восприятии Ивана Артемича Бровкина. Постепенное вхождение нового показано через костюмную деталь: при дворе Петра наблюдается смесь русского и иноземного. Автором точно передана необычность парика в глазах крестьянина Бровкина, но здесь нет неприязни, а скорее удивление героя, тогда как при восприятии того же иноземного платья боярами (например, сцена царских забав) у них рождаются возмущение, гнев и отторжение атрибута чужой культуры.

Вернемся к одежде Алексея Бровкина. Наконец, он предстает перед читателем уже в костюме поручика Преображенского полка: «В духоту с мороза вскочил круглолицый, с приподнятым носом, румяный офицер, в растрепанном парике и надвинутой на уши небольшой треугольной шляпе. Тяжелые сапоги – ботфорты – и зеленый кафтан с широкими красными обшлагами закиданы снегом» [1, с. 389]. Выполненная как бы несколькими штрихами, но в то же время полная картина костюма выделяет знаковые детали, способствующие формированию пластически-зримого облика петровской эпохи – парик, треуголка, ботфорты и мундирный кафтан Преображенского полка. Символическое значение в костюме Алексея приобретает офицерский шарф: «Во сне не забывал, как пришел когда-то в Москву с денежкой за щекой, – белый офицерский шарф выдрал у судьбы зубами» [1, с. 491]. Шарф становится не только знаком новой судьбы героя, но и социально-культурным ориентиром эпохи, когда возможно достичь многого благодаря личным заслугам.

Подобным образом последовательно на страницах романа отмечено костюмными деталями и превращение Саньки Бровкиной, босой девочки из бедной крестьянской семьи, в боярыню Александру Ивановну Волкову, приводившую в восхищение европейские дворы. Первое ее появление сопровождается только двумя деталями: босые ноги и платок на голове [1: 7]. Далее читатель видит Саньку – девушку на выданье, дочь богатеющего Бровкина: «Вошла Санька в зеленом, как трава, шелковом летнике с пуговицами» [1, с. 278]. Знаковыми становятся два костюма в обрисовке героини, представленные по контрасту в сцене визита Александры в дом Буйносовых. Первый – переданный в словах боярина Романа Борисовича –

становится колоритной деталью, символизирующей прежний социальный статус Бровкиной: «Эту боярыню Волкову семь лет назад Санькой звали, сопли рваным подолом вытирала» [1, с. 381]. Второй демонстрирует нынешний социальное положение героини и одновременно выступает как знак нового времени: «Мажордом раскрыл дверь..., зашуршало розово-желтое платье. Нырря голыми плечами, закинув равнодушное красивое лицо, опустив ресницы, вошла боярыня Волкова. Стала посреди палаты. Блеснув перстнями, взялась за пышные юбки, с кружевами, нашитыми розами, выставила ножку, – атласный башмачок с каблуком вершки в два, – присела по всей статье французской, не согнув передней коленки. Направо-налево качнула напудренной головой, страусовыми перьями» [1, с. 381–382]. Роскошный наряд, описанный в деталях, прическа подчеркивают, насколько значимые перемены произошли в ее жизни, какой путь проделала героиня, сумев стать эталоном вкуса, красоты и изящества. Безусловно, здесь приведены лишь некоторые примеры, подтверждающие общность тенденции в изображении костюма как Бровкина, так и его детей.

Одно из последних появлений Ивана Артемича на страницах романа также дополнено интересными костюмными деталями. Герой достиг вершин благополучия: у него кирпичный дом «заведен по иноземному образцу» [1, с. 463], Бровкин – «главный провиантор» [1, с. 462]. И одет герой уже в иноземное платье, по последней моде: «Иван Артемич заложил короткие руки за спину и заходил, переваливаясь, – в белых чулках, в тупоносых башмаках с большими бантами, красными каблуками. <...> Глядя по гостю, Иван Артемич или встречал его наверху, в дверях, выпята живот в шелковом камзоле, то спускался на самое крыльцо» [1, с. 466]. Однако этот костюм непривычен Бровкину, это принадлежность новых порядков, мира молодых: ведь именно Александра следила за тем, чтобы отец «одевался прилично, брился часто и менял парики» [1, с. 463]. Костюм необходим как определенный показатель достатка, занимаемого положения. Однако если дети легко приспособились к введенным порядкам (наряды дочери всегда превосходно смотрятся на ней, да и офицерское платье Алеши очень органично на нем), то Бровкина иногда тяготят эти атрибуты новой жизни. Постепенно Иван Артемич отходит от необходимости подтверждать свое социальное (и материальное) положение костюмом перед мужиками. Он не лукавит перед самим собой, поэтому ему уже не нужен «вещный» атрибут богатства при беседе с приказчиками и бывшими односельчанами: «Вечером – когда Саньки дома не было – Иван Артемич снимал парик и кафтан гишпанского бархата, спускался в подклеть, на поварню, – ужинать с приказчиками, с мужиками» [1, с. 464]. Можно предположить, что снятие костюма здесь обусловлено и определенной долей тоски по той жизни, которой много лет жил крестьянин Ивашка, и тщетной попыткой казаться ближе к простому люду, чтобы по душам поговорить и забыть про одиночество. Уже немолодой человек, Иван Артемич не может полностью перестроиться, под новомодным костюмом все тот же простой мужик, и автор подмечает это: «Иван Артемич полез было в затылок, парик помешал» [1, с. 466]. Однако новая жизнь диктует свои правила, и им приходится подчиняться, если желаешь выглядеть достойно. Когда Петр застаёт Бровкина в поварне с мужиками, то писатель подмечает, что он «мало

почтенен – в заячьей поношенной кацавейке...» [1, с. 484]. И Бровкин, понимая это, спешит переодеться: «Наспех, за печкой, наложил парик, натянул камзол» [1, с. 484]. Продемонстрированная в данном эпизоде необходимость переодевания свидетельствует об окончательном утверждении петровских нововведений.

Итак, на примере семьи Бровкиных мы проследили динамику постепенного переодевания, в полной мере отвечающего тенденциям петровской эпохи. Выгесняя атрибуты сословной иерархии (например горлатную шапку бояр), иноземное платье словно нивелирует социальные различия на какое-то время (костюм одинаково непривычен и для боярина Буйносова, и для крестьянина Бровкина) и открывает широкие возможности для «продвижения» талантливых людей, невзирая на их социальный статус. Маркируя изменения в социальном положении героя, костюм одновременно демонстрирует основные тенденции петровской эпохи, создавая у читателя материальный облик данного исторического периода.

Особенностью мотива переодевания в данном случае становится его растянутость. Каждый этап появления героев по отношению к предыдущему имплицитно содержит переодевание, которое последовательно формирует стадии данного процесса как на личностном, так и на социальном уровне. Представленный таким образом мотив получает дополнительную смысловую нагрузку, выступая в роли определенной композиционной скрепы для судьбы отдельных героев, следовательно, в данной ситуации мы наблюдаем взаимодействие двух функций: традиционной – композиционной – и исследуемой нами – культурно-исторической.

Мотив переодевания в его социально-культурном аспекте возникает и в романе В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев», когда Петр III начинает понимать, что скоро станет императором. В сферу переодевания, сначала реального, а позже маскарадного, читателя вводит фраза Орлова, неодобрительно отзывающегося о нововведениях наследника, который «день ото дня становится наглей» [2, с. 57]: «А вместо гвардейской формы нашей, установленной великим Петром, вводятся ... прусские разноцветные мундирчики в обтяжку с бранденбургскими петлицами» [2, с. 57]. Граф не принимает нового костюма: уничижительное «разноцветные мундирчики» по сравнению с прежней «гвардейской формой». Важно, что удобное платье (Петровские мундиры относительно просторны) сменяется неудобным («в обтяжку»). Кроме того, прусская форма несет печать позорного мира с Пруссией, заключенного взойшедшим на престол Петром III после стольких лет кровопролитной войны. Зеленые мундиры времен Петра Великого – это знак славного прошлого могучей России. Таким образом, новый костюм не только унижает достоинство солдат и офицеров, но и как бы перечеркивает величие державы, ставит ее в жалкое положение побежденной. Перемена формы может рассматриваться в качестве одной из культурных доминант, так как в данной ситуации не просто сопровождает смену правителя, а выступает знаком принципиально нового этапа в истории государства, демонстрирует приоритеты не только внутренней, но и внешней политики Петра III.

Умирает Елизавета, и Петр, потрясенный счастьем, выкрикивает угрозы своим врагам: «Я им покажу, я им всем покажу! Я не тетушка

Елизавета в сарафане» [2, с. 133]. Костюм подсказывает тайные мысли нового императора: не бабье дело – царствовать. Во-первых, сарафан отчасти (так как в костюме простого народа сохранился) символизирует допетровскую эпоху, когда женщина сидела в «тереме», а не управляла государством. Во-вторых, здесь же есть скрытое сравнение: император сопоставляет себя с Петром Великим. Петр I провел реформы (в том числе и области костюма) и искоренил прежние порядки, и Петр III, говоря о «тетушке Елизавете в сарафане», намекает на то, что «старый век» императрицы сменится «новым веком» императора, такого же великого, как Петр Алексеевич. В дальнейшем эта тема получает развитие: государь равняет себя с первым российским императором: «Повалился на кушетку, не лежалось, взгляд скользнул по портрету Петра I: "Дедушка, преобразователь! Все по-новому. Я тоже"» [2, с. 235]. И даже желает провести реформы в области костюма священников, доводя до крайности и нелепости стремление своего предка ввести немецкое платье: «Император Петр Великий, мой дед, стриг бороды боярам. Я иду по его стопам. Повелеваю: извольте, сударь мой, распорядиться, чтобы все попы были бритые и вместо хламид носили платье, как иностранные пасторы!» [2, с. 236]. Таким образом, переодевание не только устойчиво предстает в романе как культурная доминанта конкретной эпохи, но и играет роль культурного маркера взаимосвязи двух периодов. Важно отметить, что в данном случае мотив переодевания отчетливо выступает именно как доминанта, так как вся петровская эпоха с ее многообразными преобразованиями в словах нового императора сведена именно к смене костюма.

Определенной приметой эпохи «дворцовых переворотов» становится своеобразный «политический маскарад», то есть разного рода переодевания заговорщиков, участников переворота. Когда назревает заговор, вполне закономерно обостряется стихия маскарадного переодевания, которая достигает своего пика во время переворота. С одной стороны, костюм заговорщиков условен и типичен: черные маски, кружева которых закрывают лица. С другой стороны, в тексте появляется знаковая деталь – преображенский мундир. Это тот просторный зеленый мундир, на смену которому пришла узкая прусская форма. Благодаря костюмной детали, демонстрирующей отказ от одежды, навязанной «карикатурным» царем, и возврат к прежнему, связанному с великими временами российской истории, читатель понимает, что люди в масках готовят переворот. И наконец, автор прямо называет все совершающееся маскарадом с переодеваниями: «В этот час у Зимнего дворца начался маскарад с переодеванием: каптенармусы привезли в особых фурах старые елизаветинские мундиры; солдаты срывали с себя ненавистную прусскую форму, бросали каски, облачались в прежнее обмундирование» [2, с. 270]. Безусловно, можно рассмотреть данные проявления мотива как реализацию политической функции, однако нельзя исключать и культурно-историческую, так как «старые елизаветинские мундиры» [2, с. 270] становятся символом, который аккумулирует ряд значений: во-первых, это отсылка к определенному историческому периоду – правлению Елизаветы, который мыслится как антагонистичный нынешнему; во-вторых, это знак еще одного дворцового переворота, в результате которого Елизавета пришла к власти; в-третьих,

гвардейские «елизаветинские мундиры» есть не что иное, как форма Преображенского и Семеновского полков Петра I, о чем уже упоминалось. Таким образом, значимость культурно-исторической функции исследуемого мотива представляется несомненной, потому что переодевание актуализирует доминантные черты даже не одной, а трех исторических эпох – петровской, елизаветинской и екатерининской (которая и началась с переодевания).

В данной статье мы обратились к отдельным эпизодам романов А. Н. Толстого «Петр Первый» и В. Я. Шишкова «Емельян Пугачев» с целью рассмотреть мотив переодевания в его культурно-историческом аспекте. Полагаем, что приведенные нами примеры позволяют сделать вывод о значимости исследуемого мотива в текстах. Можно отметить, что, выступая как культурная доминанта эпохи, переодевание в исторических произведениях А. Н. Толстого и В. Я. Шишкова оказывается осложненным политической и композиционной функциями.

Список литературы

1. Толстой, А. Н. Петр Первый [Текст] / А. Н. Толстой // Собрание сочинений : в 10 т. / А. Н. Толстой. – М. : Гос. изд-во худож. лит, 1959. – Т. 7. – 861 с.
2. Шишков, В. Я. Емельян Пугачев [Текст] / В. Я. Шишков. Собрание сочинений : в 8 т. / В. Я. Шишков. – М. : ГИХЛ, 1962. – Т. 6. – 767 с.

REDRESSING AS AN EPOCH CULTURAL PREDOMINANT IN THE HISTORICAL NOVELS OF XX CENTURY

E. I. Abramova

Tver State University

The department of Journalism, Advertising and Public Relations

The article is dedicated to the analysis of the redressing as one of the significant culture motive. Talking about two historical novels – “Peter The Great” by Alexey Tolstoy and “Emelyan Pugachev by Vyacheslav Shishkov – the author explores the series of episodes where we can see redressing motive as a cultural historical predominant. Here it is identified how the features of such aspects keep function.

Key words: *redressing, costume, costume detail, clothes, redressing function, historical novel, cultural predominant*

Об авторах:

АБРАМОВА Екатерина Игоревна – кандидат филологических наук, доцент кафедры журналистики, рекламы и связей с общественностью Тверского государственного университета (170100, Тверь, ул. Желябова, 33), e-mail: katerinaabramova@mail.ru