



УДК 811.161.1

«ДРАДЕДАМОВЫЙ ПЛАТОК», «ПОСКОННЫЙ САРАФАН», «ЧЕСУЧОВЫЙ
КИТЕЛЬ»: ПРЕДМЕТНО-БЫТОВАЯ ЛЕКСИКА
КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Штукарева Е.Б.

кандидат филологических наук, доцент Центра русского языка

ФГАОУ ВО «Национальный исследовательский технологический университет

«МИСИС»

г. Москва

shtukareva@mail.ru

***Аннотация.** В статье находят отражение результаты анализа употребления наименований тканей в классической и современной художественной литературе, которые могут быть элементами бытописания, деталями, характеризующими историческую и культурную эпоху, социальными характеристиками персонажа, играть роль основы для создания стилистических приемов (антитезы, метафоры, эпитета, оксюморона и др.), приобретать символическое значение, становясь говорящей художественной деталью. Отсутствие знаний о характеристиках самих денотатов помешает читателю постичь глубину художественного образа. В свете вышесказанного проделанная автором статьи работа имеет практическую значимость, состоящую в возможности использования ее результатов в процессе комментирования художественных произведений, в ходе лингвостилистического анализа произведений отдельных авторов и их идеостилия, при изучении классической и современной литературы как в общеобразовательной, так и высшей школе.*

Ключевые слова: предметно-бытовая лексика, наименования тканей, художественная деталь, аксамитная юбка, драдедамовый платок, посконный сарафан, затрапезный вид, чесучовый китель, виссон, посконь, затрапез.

"DRADEDAM SHAL", "POSKONNY SARAFAN", "CHESUCHOVY KITEL":

EVERYDAY VOCABULARY AS A KEY TO UNDERSTANDING

THE ARTISTIC IMAGE

Shtukareva E.B.

Candidate of Philology, assistant professor,

Russian language center

National Research Technological University "MISIS"

Moscow

shtukareva@mail.ru

Abstract. *The article reflects the results of the analysis of the use of fabric names in classical and modern fiction, which can be elements of everyday life, details characterizing the historical and cultural era, the social characteristics of the character, play the role of the basis for creating stylistic devices (antitheses, metaphors, epithets, oxymorons and etc.), acquire a symbolic meaning, becoming a speaking artistic detail. Lack of knowledge about the characteristics of the denotations themselves will prevent the reader from comprehending the depth of the artistic image. In the light of the foregoing, the work done by the author of the article has practical significance, consisting in the possibility of using its results in the process of commenting on works of art, in the course of a linguo-stylistic analysis of the works of individual authors and their ideological style, in the study of classical and modern literature both in general education and in higher education.*

Key words: *everyday vocabulary, names of fabrics, artistic detail, axamite skirt, dreaded shawl, sackcloth sundress, shabby look, burlap tunic, fine linen, shabby, shabby.*

В художественном тексте, принадлежащем перу мастера, не бывает случайных слов, каждое из них продумано, является результатом поиска в ряду других, возможно, не раз перечеркнутых, пропущенных через сознание и сердце творца. В руках писателя упоминание предметно-бытовой лексики становится художественной деталью, характеризующей жизненный уклад персонажей, их материальное положение, культурный слой эпохи. Драдедамовый платок, аксамитная юбка, чесучовый китель, посконный сарафан также многое могут рассказать внимательному читателю, как и ставшие хрестоматийными примерами лучистые глаза княжны Марьи, белые плечи Элен Курагиной, завитки волос на шее Анны Карениной, халат Обломова и др.

Избрав объектом своего научного интереса тематическую группу наименований тканей, мы обнаружили, что она может выступать как обозначение не только мира предметного, но и социальной характеристики персонажа, становиться основой для создания стилистических приемов и более того – приобретать символическое значение (Штукарева, 2000, 2001).

Самой очевидной функцией художественной детали является функция наглядного, чувственно осязаемого подтверждения достоверности, жизненной полноты воссозданного в тексте художественного образа. И названия тканей в большинстве случаев выступают как характерный элемент бытописания той или иной эпохи. Например, в «Суламифи» А.И. Куприна можно найти упоминание *пурпура, багрянницы и виссона* как подаренных Тирским царем Соломону взамен двадцати городов. Сразу две исторические реалии переданы в названиях дорогостоящих тканей – сами ткани, используемые в обиходе древних времен, а также тот факт, что ткань выступала в качестве натуральной платежной единицы. Данное обстоятельство послужило основанием для утверждения рядом ученых этимологической связи между словом **ПОЛОТНО** и глаголом **ПЛАТИТЬ** (Штукарева, 2001, с. 65). А в современном повествовании Венедикта Ерофеева наименования царских тканей вступают в ироническую языковую игру, в которой в описание «низких» будней пассажира электрички вплетен «высокий» диалог интеллектуального алкоголика с Богом: *«Кто там, облаченный в пурпур*

и крученный **виссон**, смежил ресницы и обоняет лилии?..» («Москва – Петушки». Глава «Орехово-Зуево»). И в последующем контексте автор прибегает к этой лексике для создания своеобразного оксюморона: «Я увезу тебя в Лобню, я облеку тебя **в пурпур и крученный виссон**» («Москва – Петушки»).

Ткань как предмет быта может становиться и своеобразным социальным признаком, по ней можно узнать происхождение и сословные претензии персонажа. Часто в русской классической литературе можно встретить упоминания использовавшихся в крестьянской и небогатой городской среде тканей **затрапеза, александрийки, казинета, драдедама, коленкора, поскони, нанки, ряднины, пестрядины** и др., в то время как в быту состоятельных людей пользовались популярностью совершенно другие материалы: **алтабас, виссон, глазет; гроденапль, левантин, муар, парча, тармалама** и др.

Так, например, **посконь** как название домотканого холста, производившегося только в крестьянских хозяйствах, поскольку волокно конопли с трудом поддавалось машинной обработке, употребляется в литературе при описании быта и для характеристики персонажей-простолоудинов. К.А. Федин в романе «Первые радости», описывая, как Парабукин догонял Аночку, подмечает, как развевалась на ветру, словно флаги сигнальщика, синяя **посконь** его штанов. Начать одеваться в посконь было равносильно стать бедняком. А. Н. Островский использует наименование этой ткани уже в ироническом контексте, как своеобразный символ незavidного материального положения, нищеты. Отдававшей предпочтение самым модным нарядам Олимпиаде Самсоновне мать грозила: «**Посконный сарафан сошью, да вот на голову тебе и надену! С поросятами тебя, вместо родителей-то, посажу!**» («Свои люди сочтемся!»). Созвучие существительного **посконь** с французскими словами позволяет К. И. Чуковскому выстроить каламбур: «Самое французское слово на русском языке: **посконь дерюгá**. Помню у Некрасова, читая его, я всегда представлял себе *Posquogne de Ruguas*» (Чуковский, 1991). Однако, по мнению лингвистов, название это является общеславянским.

О бедности человека также свидетельствует его одежда, пошитая из дешевой ткани **затрапез**. Следует уточнить, что этот материал никаким образом не связан с трапезой, а получил свое название от фамилии купца Затрапезный, владевшего фабриками, на которых впервые начали производство такой ткани. То есть это своеобразный аналог современного понятия торговой марки. Упоминание этой ткани встречаем в романе «Господа Головлевы», в котором М. Е. Салтыков-Щедрин изобразил разрыв семейных уз, постепенную деградацию, распад и гибель дворянской семьи: «*Что говорить! огрызнулась она, мое житье нехудое! В **затрапезах** не хожу, и то слава-те господи!*» Как можно видеть из примеров, взятых из литературных источников, образованное от названия ткани имя прилагательное **затрапезный** стало использоваться в значении ‘заношенный, повседневный, будничной’. В частности, у М. Е. Салтыкова-Щедрина в «Пошехонской старине» оно становится говорящей фамилией дворянского рода Затрапезных, о несчастьях которых повествует герой Никанор Затрапезный.

Отметим, что в языке художественной прозы последних десятилетий прилагательное **затрапезный** расширяет свою семантику и сочетаемость, оно выступает синонимом к слову **захудалый** в значении ‘незначительный, плохой, бедный’: «*А вокруг – **затрапезный** привокзальный люд: толкаются, дышат в лицо чесноком, на ногу норовят наступить...*» (В. Громов «Компромат для олигарха»).

Валерий Володин обращается к этому прилагательному при создании развернутой метафоры, описывающей перипетию жизненного пути своего героя: «*... сколько ни бился Петя Редя над этой неразрешимостью якобы творческого выживания, ничего толкового не получалось, не сочеталось: то нужно было, чтобы он был знаменит и всенепременно мертв в одно и то же время, то широкая слава получалась, но в жизни почти ничего не получалось, так, какой-то **объедок, свиначий затрапезный хвостик...***» (В. Володин «Строптивая карьера»).

Наименование **аксамит** встречается в древнерусских памятниках письменности еще с XI века (в «Слове о Полку Игореве» как *оксамитъ*). В историко-легендарных сказаниях XVII в. «Сказании о киевских богатырях» и «Повести о Сухане» исследователи отмечают упоминания аксамита как дорогой награды, которую получают за свою службу русские богатыри (Кургузова, 2019). Как знак далеко ушедшей в прошлое эпохи оно весьма органично и в современной исторической литературе, так как называет ткань, при изготовлении которой использовались золотые нити, имеющую отношение к княжескому, царскому быту, к облачению священнослужителей высокого ранга: *«Не за княгинин венец, не за аксамитные платья-летники да собольи шубы, не за хоромы белокаменные – за счастье всегда быть рядом с ним»* (Л. Прозоров «Евпатий Коловрат. Легендарный воевода»); *«– Гляньте, какая красота, ну чистый аксамит! Царевич, ты ножку-то ставь... не, не так, вот как надобно»* (И. Оченков «Государево дело»).

Однако у Н.С. Лескова упоминание этой ткани относится к более близкой нам эпохе и уже не соответствует историческим реалиям описываемого времени. В своем романе-хронике «Соборяне», описывая наряд помещицы Плодомасовой, он указывает на наличие у нее под суконным светлым казакином **аксамитной** ярко-оранжевой юбки. Вероятнее всего, Н. С. Лесков упоминает в своем произведении юбку из аксамита – ткани, из которой шили праздничные церковные облачения, но в XIX в., когда происходит действие в романе, уже давно забытой, чтобы подчеркнуть высокородность Марфы Андреевны, с одной стороны, и ее сильный и властный характер – с другой.

В романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» неоднократно упоминается «фамильный» драдедамовый платок. Им укрывается Соня Мармеладова, когда кладет на стол заработанные деньги, что подчеркивает ее жертвенные мотивы: *«Ни словечка при этом не вымолвила, хоть бы взглянула, а взяла только наш большой драдедамовый зеленый платок (общий такой у нас платок есть, драдедамовый), накрыла им совсем голову и лицо и легла на кровать...»*.

Жена Мармеладова Катерина Ивановна в тот момент, когда бросилась искать правду, завернулась в тот же драдедамовый платок. Девятилетняя Поля предстает перед Раскольниковым в порванной тоненькой рубашке, в то время как ветхий **драдедамовый** бурнусик покрывал ее худенькие голые плечи.

Существует версия о возможности существования «прототипа» у мармеладовского драдедамового платка. С.В. Белов, ссылаясь на воспоминания второй жены Ф.М. Достоевского, упоминает об этом в следующем контексте. В 1866 году А.Г. Достоевская впервые побывала в квартире писателя. Далее С.В. Белов приводит ее слова: «Я позвонила, и мне тотчас отворила дверь пожилая служанка в накинутом на плечи зеленом в клетку платке. Я так недавно читала «Преступление», что невольно подумала, не является ли этот платок прототипом того драдедамового платка, который играл такую большую роль в семье Мармеладовых...» (Белов, 1984, 71).

Искусствовед Р.М. Кирсанова справедливо отмечает важность для писателя определенных деталей одежды, в числе которых был и драдедамовый платок, чтобы придать действию эмоциональную окраску. По ее мнению, этот образ во всех кульминационных эпизодах «Преступления и наказания» превращается в «символ трагической судьбы Мармеладовых» (Кирсанова, 1995, 79–80).

Подобная трактовка определения «драдедамовый» кажется вполне обоснованной, если обратиться к значению слова «платок» – это элемент одежды, покрывающий голову или целиком всю фигуру человека, служащий для защиты от непогоды или от палящих лучей солнца. На Руси его по праву считали большой семейной ценностью. Именно эту роль единственной реликвии беднейшей семьи играл драдедамовый платок у Мармеладовых.

Существует мнение, нашедшее отражение и в педагогической практике, что платок этот символизирует бесконечную любовь Богородицы (по созвучию с Notre Dame и символическому изображению Богородицы в зеленом платке у европейских художников) (Касаткина, 2004).

Однако лингвисты объясняют происхождение слова **драдедам** заимствованием из французского *drap de dames* – «дамское сукно», этот сорт сукна отличался более тонкой и мягкой структурой. Появившись в русском языке в XVIII веке, оно встречалось в словарях в форме **драпдедам**. Упоминание такого платка мы найдем во многих произведениях XIX столетия: *«На плечах у нее был черный драдедамовый платок, а на голове белый чепчик, подвязанный у подбородка»* (М. Е. Салтыков-Щедрин «Губернские очерки»); *«Это были три чиновника из приказных и два бедные дворянина с загорелыми лицами и с женами в драдедамовых платках»* (А. Ф. Писемский «Тысяча душ»).

Этнографы сообщают, что драдедамовые платки были весьма популярны в России в XIX веке и в это время отличались невероятной дешевизной, так как сукно часто производилось деревенскими кустарями (Трифонова, 2003). Исследование историка моды В. В. Пономаревой подтверждает, что драдедам использовался в повседневном быту: воспитанницам одной из женских школ платья из драдедама надлежало носить только в будни (Пономарева, 2017).

Поэтому нам ближе мнение исследовательницы русского костюма Р. М. Кирсановой: выражение **драдедамовый платок**, платок из сукна низкого качества, символизирует жизненную драму семьи Мармеладовых (Кирсанова, 1995). Благодаря многочисленным повторениям этой художественной детали слово **драдедамовый** наполняется новым смыслом, это уже не просто логическое, предметное определение, но определение социальное, художественный эпитет, подчеркивающий жертвенные мотивы Сони Мармеладовой, знак беды и несправедливости.

Обращает на себя внимание частотность употребления в русской классической и современной литературе одежды из чесучи: *«Отец одевался по-простому: тонкий, мышиного цвета свитер, старый чесучовый пиджак, хромовые сапоги и бежевая фуражка»* (В. Сорокин «Норма»); *«На балконе показался Завалишин в фантастическом русском костюме: в чесучовой поддевке поверх шелковой голубой косоворотки и в высоких лакированных сапогах»* (И. А. Куприн «Корь»); *«старик остался верен своей поношенной*

чесучовой куртке и голубому платку вокруг шеи» (А. Грин «Бегущая по волнам»); *«чесучовые серебристо-желтые брюки, чесучовый балахончик с рукавами до локтей»* (В. Дудинцев «Белые одежды»); *«одутловатый господин в чесучовой визитке»* (Б. Акунин «Любовница смерти»); *«Перед ним стоял высокий господин в светлом чесучовом костюме, парусиновых туфлях и соломенной шляпе»* (Н. Орбенина «Адвокат чародейки»).

Чесучой, или чичунчой, чечунчой, чесунчой, полушелковницей называли ткань, изначально привозимую из Китая, натуральных песочно-чайных оттенков, изготавливаемую из необработанного шелка-сырца, технология производства ее была более простой, а оттого и ткань считалась более дешевой, чем шелк. Поэтому во всех вышеприведенных примерах упоминание чесучи подчеркивает простой, повседневный вид персонажа или небогатое материальное положение.

Позже ткань стали производить и в России уже из хлопка и использовать для пошива форменной одежды. В связи с этим, помимо прямого значения, наименование этой ткани в литературе подвергается метонимическому переносу с отрицательной коннотацией и употребляется как характеристика героя, наделенного государственной властью: *«К тому времени прошло два года, как серый, чесучовый, безликий в окошке сообщил, что отца перевели в другой лагерь без права переписки»* (Д. Рубина «Любка»).

В построении образа «разномастного» народа Ф. Искандер использует выражение *чесучовый китель*: *«Когда я собираю лица, // Как бы в одно лицо - народ, // В глазах мучительно двоится. // Встают - святая и урод. // Я вижу чесучовый китель // Уполномоченного лжи»* (Ф. Искандер «Народ»).

Интересно упоминание чесучи в рассказе Ф. Искандера «Летним днем», поскольку представляет собою намек на работу одного из персонажей в известном государственном учреждении. В центре сюжета непринужденная, на первый взгляд, беседа о литературе в летнем кафе на морском побережье между рассказчиком и приезжим немцем-ученым, в ходе которой ученый вспоминает о попытке заставить его работать на гестапо во время войны. Российский и американский литературовед А. Жолковский видит в этой беседе по-эзоповски

замаскированную советскую ситуацию: «написано „гестапо“ – читай „КГБ“», а ученого он сравнивает с самим автором Ф. Искандером (Жолковский, 2016).

За соседним столиком расположился еще один персонаж – местный пенсионер, это был невысокий старичок, одетый в чистый **чесучовый китель**. Неслучайно автор еще дважды обращается к этой детали: «– *Но почему же... – запротестовала было женщина, но **чесучовый поднял палец**, и она замолкла; пенсионер ... поставил локти на столик – сквозь широкие **чесучовые рукава** два острых независимых локотка» (Ф. Искандер «Летним днем»). Наставительная манера речи старика, полной газетных штампов, характеризует его как человека, не признающего возражений, уверенного в своем интеллектуальном превосходстве над собеседницей, что в целом также выдает в нем бывшего работника госорганов.*

Ту же художественную деталь при описании провинциального чиновника - председателя Одесской бубличной артели, члена «Союза меча и орала» используют И. Ильф и Е. Петров: «*молочно-голубой от страха Кислярский в **чесучовом** костюме*» («Двенадцать стульев»).

Если не придавать значения причинам, по которым автор считает необходимым при описании своего героя упомянуть название ткани, эти говорящие художественные детали могут ускользнуть от внимания читателя. Изображение тех или иных предметов гардероба персонажей, с одной стороны, довольно часто использовалось в классической литературе в качестве важного стилистического приема и художественной детали, с другой, служило способом передачи отношения автора к действительности, наконец, демонстрировало связь литературного образца с окружающим внетекстовым миром, с насущными вопросами культурной и общественной жизни того времени.

Таким образом, наименования тканей в художественном произведении могут выполнять весьма значимую функцию. Как элемент бытописания они позволяют передать приметы времени и культуры, принадлежность героя к определенной социальной группе. Именно эти «знаковые», а не материальные признаки тканей позволяют использовать их наименования как средства создания

выразительности, глубинный смысл которых невозможно постичь, не зная истории их появления и особенностей бытования.

Литература

1. Белов, С. В. (1984) Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий. М.: Просвещение.
2. Жолковский, А.К. (2016) «Летним днем»: Эзоповский шедевр Фазиля Искандера. *Блуждающие сны*. СПб.: Азбука-Аттикус, 181-202.
3. Касаткина, Т. А. (2004) Онтологичность слова в творчестве Ф. М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН.
4. Кирсанова, Р. М. (1995) Костюм в русской художественной культуре 17 - первой половины 19 вв. (Опыт энциклопедии). М.: Большая российская энциклопедия.
5. Кургузова, Н. В. (2019) Традиции русского эпоса в историко-легендарных повестях XVII века (на материале «Сказания о киевских богатырях» и «Повести о Сухане»). *Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки*, 2019, 2 (83), 122-125.
6. Пономарева, В. В. (2017) Быть в форме: костюм институтки как предмет одежды и идеологема. Часть II. *Вестник Московского университета. Серия 23. Антропология*, 2017, 2, 133-142.
7. Трифонова, Л. В. (2003) Одежда русских Повенецкого и Петрозаводского уездов Олонецкой губернии по материалам «Этнографической экскурсии М.А. Круковского». *Кижский вестник. Сборник статей*. Петрозаводск, 126-140.
8. Чуковский, К. И. (1991) Дневник. 1901-1929. М.: Советский писатель.
9. Штукарева, Е. Б. (2000) Об особенностях наименований тканей в современном русском языке второй половины XX в. *Актуальные проблемы социогуманитарного знания. Сборник научных трудов кафедры философии МПГУ*. М., 323-326.

10. Штукарева, Е. Б. (2001) Наименования тканей в произведениях художественной литературы. *Человек. Язык. Искусство. Материалы Международной научно-практической конференции*. М., 271-272.

11. Штукарева, Е. Б. (2001) Тематическая группа наименований тканей в современном русском языке. Дис. ... канд. фил. наук, М., 259 с.