

УДК 821.161.1:391

АТТРИБУТЫ ГАРДЕРОБА ГЛАВНОЙ ГЕРОИНИ В РОМАНЕ

Л.Н. ТОЛСТОГО «АННА КАРЕНИНА»

Дудукалова М.В., Сысоева О.А.

Статья посвящена анализу атрибутов костюма в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Полифункциональность костюма в литературном произведении основана на том, что он является одновременно и вещью, и знаком, выступая как художественная деталь, средство выражения авторского отношения к действительности, средство создания колорита исторической эпохи, средство построения сюжета. Авторами статьи показывается, что костюмные детали в образе главной героини, несмотря на лаконизм описания, являются важной частью психологического портрета Анны. Кроме того, через повторяющуюся костюмную деталь дается взаимная оценка персонажей.

Ключевые слова: деталь, костюм, атрибуты гардероба, мода, психологический анализ, символ.

CLOTHING ATTRIBUTES OF THE MAIN CHARACTER IN THE NOVEL “ANNA KARENINA” BY LEO TOLSTOY

Dudukalova M.V., Sysoeva O.A.

The article analyses the attributes of the costume in Leo Tolstoy's novel “Anna Karenina”. The polyfunctionality of the costume in the literary work is based on the fact that it is both a thing and a sign, acting as an artistic detail, a mean of expressing the author's attitude to reality, a mean of creating the colour of the historical era, a mean of plotting. The authors of this work prove that costume details in the image of the main character despite the laconism of the description are an important part of Anna's psychological portrait. In addition, through repeated costume detail the authors give mutual evaluation of the characters.

Keywords: detail, costume, clothing attributes, fashion, psychological analysis, symbol.

В настоящее время в гуманитарных науках наблюдается интерес к антропоцентрическому аспекту исследований. Такой подход находит отражение и в современном литературоведении. Интерес к человеку, к его изображению в художественном произведении и, в частности, отражению его особенностей в костюме, проблема поэтики вещного мира становятся темой многих научных изысканий. Такой интерес обусловлен полифункциональностью костюма, который, с одной стороны, является элементом художественного мира литературного произведения, с другой, представляет собой культурологический феномен. Костюм позволяет человеку реализовать его роли в определенной общественной среде, отражает социальную дифференциацию, этническую идентификацию, психологические особенности личности.

В поэтике художественной прозы Л.Н. Толстого исследователи отмечают особое внимание писателя к художественным деталям. В исследовании «истории души человеческой» важны способы изображения персонажей, среди которых и костюм, как средство создания пластического образа в художественно-образной ткани произведения. В романе «Анна Каренина» атрибуты гардероба играют важную роль как элементы основного творческого метода писателя – психологического анализа, способствуют раскрытию идейного замысла произведения.

Рассмотрим особенности описания атрибутов гардероба главной героини в романе. С разной частотностью и разной степенью описания в нем встречается 37 элементов костюма Анны. Некоторые из них, как например, башлык, накидка, зонтик, вуаль, шляпа, шубка, пелерина, платок, муфта, верхнее платье, ночной чепчик, ночной костюм, оборка платья, шитье (вид вышивки), кольца, браслеты, медальон упоминаются номинативно и не содержат никакой описательной характеристики. У других указан только цвет: белый пеньюар, черная лента пояса, черная амазонка, серый халат, черное/белое кружево. Такой предмет женского гардероба, как платье встречается в романе 26 раз, но только два наряда Анны – бальный туалет и

платье для выхода в театр имеют подробное описание, у одного платья назван материал – «простое батистовое», и еще у одного цвет – «темное разноцветно-синее».

Рассматривая костюмные детали в романе, достаточно сложно визуализировать образ главной героини, увидеть в ее одежде тенденции моды, в отличие, например, от Бетси Тверской, одетой *«по крайней последней моде, в шляпе где-то наверху парившей над ее головой, как колпачок над лампой, и в сизом платье с косыми резкими полосами на лифе с одной стороны и на юбке с другой стороны»* [11, с. 462], хотя контекстуально Анна как представительница высшего света, жена министерского чиновника должна иметь гардероб, отвечающий последней моде, которая во второй половине XIX века относилась к эпохе «позитивизма».

Главная идея этого направления, как отмечают исследователи, – демонстрация богатства и благополучия. «Для высшего света главным критерием оценки оставалась модная красота. Вещь выбиралась не как совокупность полезных свойств и качеств, но как образ, статус, набор виртуальных характеристик, определяющих социальное положение» [5, с. 17]. Стремление обозначить в одежде свой статус и финансовое положение требовало создания сложных костюмов, перегруженных обилием ткани, отделки и украшений. Женская одежда украшалась тяжелыми воланами, бархатом, вышивкой, тесьмой, искусственными цветами, пуговицами, различными драгоценностями. Как отмечается в искусствоведческих работах А. Блейз [4], Р.М. Кирсановой [6], костюм периода «позитивизма» часто сочетал в себе ткани, различные по фактуре и цвету: шелк, бархат, шерсть, кружева, газ. Основные тона женских нарядов – темные. На смену кринолину пришли нижняя юбка с оборками и подушка-турнюр. В выходных и светских туалетах юбка продолжена до длинного шлейфа, украшенного воланами, сборками и лентами. Головные уборы в XIX веке служили преимущественно целям украшения, почти утратив свои практические функции. Шляпы отделялись и изнутри, и по нижним краям тульи матерчатыми цветами, перьями, лентами,

кружевными оборками, а также густо соборенными ромбами из легких, воздушных тканей и тесьмы. Летние шляпки делались из соломки различного вида и плетения, из шелка, а зимние – из бархата, плюша, атласа, простроченных на тонком слое ваты, пуха.

Обязательным дополнением женского туалета были аксессуары. Маленький зонтик, перчатки, веер в виде опахала, боа из меха и перьев, сумочка на длинном шнуре дополняли туалет. Во второй половине XIX века ювелирные украшения снова вошли в моду, они не только дополняли костюм, но формировали определенный образ. Женщины носили броши, серьги, кулоны. Модный журнал советовал приобретать комплекты украшений парюры: «Полная парюра состоит из серег, броши, кольцо, медальона или креста на шею, браслета и подходящих запонок, иногда даже подбирают гребень или украшение куафюры, кольцо, цепочку и ручку зонта. Полупарюра включает серьги, брошь и запонки» [3, с. 192].

Подобные туалеты, соответствующие эпохе, стилю и нравам того времени, встречаются у Толстого-реалиста в описании второстепенных персонажей: Бетси, Лидии Ивановны – *«она обязательно была так несоответственно годам и фигуре разукрашена, что заботилась лишь о том, чтобы противоположность этих украшений с ее наружностью была не слишком ужасна»* [12, с. 94], Сафо Штольц – *«на голове ее из своих и чужих нежно-золотистого цвета волос был сделан такой эшафодаж прически, что голова ее равнялась по величине стройно выпуклому и очень открытому спереди бюсту. <...> и невольно представлялся вопрос о том, где действительно сзади, в этой подстроенной колеблющейся горе, кончается ее настоящее, маленькое и стройное, столь обнаженное сверху и столь спрятанное сзади и внизу тело»* [11, с. 329], картинах высшего света – *«тюлево-ленто-кружевно-цветная толпа дам»* [11, с. 89], *«море кисеи, тюля, лент, волос и зонтиков»* [11, с. 229], *«дамы в цветах с поднятыми шлейфами»* [12, с. 18].

Однако костюм Анны в романе представлен весьма лаконично, без подробностей. Это позволяет сделать следующий вывод: атрибуты гардероба в образе главной героини для автора не дань моде, не часть вещного женского мира, а выразительная деталь, помогающая раскрыть внутренний мир героини, один из элементов сложного рисунка психологического портрета Анны, лежащего в основе творческого метода Л.Н. Толстого. Подтверждение этой мысли находим у В.А. Ковалева, который приводит запись из дневника С.А. Толстой, сделанную в период создания романа: «Сейчас Л.Н. мне рассказал, как ему приходят мысли к рассказу: "Сижу я внизу в кабинете, и разглядываю на рукаве халата белую шелковую строчку, которая очень красива. И думаю о том, как приходят в голову людям выдумывать все узоры, отделки, вышивания; и что существует целый мир женских работ, мод, соображений, которыми живут женщины. Что это должно быть очень весело, и я понимаю, что женщины могут это очень любить и этим заниматься. И, конечно, сейчас же мои мысли... И вдруг мне эта строчка дала целую главу. Анна лишена радостей заниматься этой стороной женской жизни, потому что она одна..."» [7, с. 42].

Каким образом выразительная костюмная деталь, отражая суть изображаемого, формирует ассоциативное поле, выражает идейный замысел автора, рассмотрим на примере такой детали, как кружево, которое упоминается в романе 9 раз и является повторяющейся деталью. Кружево в описании портрета главной героини появляется уже в начале романа: *«И черное платье с пышными кружевами не было видно на ней; это была только рамка, и была видна только она, простая, естественная, изящная и вместе веселая и оживленная»* [11, с. 91].

Во второй половине XIX века, времени, описываемом в романе, кружево было предметом роскоши, как правило, изготовлялось в Европе ручным способом, поэтому шитые тонкой льняной нитью или плетеные из золотых и серебряных нитей гипюры ценились очень высоко. Ажурный рельефный орнамент, созданный переплетением нитей, представлял собой сложный узор, которым украшались женские наряды. Так с помощью одной выразительной

детали Л.Н. Толстой превращает бальный туалет Анны в сложный, насыщенный, информативный на уровне подтекста наряд.

В сложном узоре пышного кружева на простом черном платье Анны будто завязываются основные нити намечающегося конфликта, трагичных коллизий, путанного жизненного пути главной героини и сюжетных переплетений романа. Антитеза простого платья и сложного орнамента кружева – это и многогранный характер Анны, противоречивость ее чувств, и сложность взаимоотношений с Вронским, Карениным, сыном, высшим светом, и создание рецептивной читательской установки о неизбежном назревании внутреннего конфликта главной героини, которая пышностью кружев подавляет тот «мир высших интересов», который заметила в ней Кити. Значение этой костюмной детали в образе главной героини акцентируется автором повторением в описании пояса – *«черная лента пояса между белыми кружевами»* – бального платья и дублируется упоминанием венецианского гипюра: *«Все платье было обшито венецианским гипюром»* [11, с. 91].

Кружево как костюмная деталь появляется затем в ключевых сценах романа, продолжая наметившееся в первых главах сюжетное сцепление и развитие конфликта. Анна отцепляет кружева, когда Вронский объясняется ей в любви – *«Анна Аркадьевна отцепляла маленькою быстрою рукой кружева рукава от крючка шубки и, нагнувши голову, слушала с восхищением, что говорил, провозжая ее, Вронский»* [11, с. 158]. У Каренина после признания Анны кружево вызывает отвращение – *«Невыносимо нагло и вызывающе подействовал на Алексея Александровича вид отлично сделанного художником черного кружева на голове...»* [11, с. 314]. Противопоставление частного общественному, на которое указывает Э.Г. Бабаев как на основу конфликта в романе, проявляется в кружевном уборе, в котором Анна появляется на публике в театре – *«...она позволила себе показаться в свете и показаться так заметно в своем кружевном уборе и со своей красотой...»* [12, с. 127]. В развязке внутреннего конфликта кружево становится субституцией героини – *«Две горничные, ходившие по платформе, загнули назад головы, глядя на нее, что-то*

соображая вслух о ее туалете: "Настоящие», – сказали они о кружеве, которое было на ней"» [12, с. 363]. В последние минуты жизни Анны одежда опять стала рамкой, но если в начале романа «туалет никогда не мог быть виден на ней», то теперь горничные не видят Анну, будто ее не существует. Как человек, потерявший душу, не отражается в зеркале, так и Анна больше не видна в рамке своего костюма, рамке, из которой она вышла навстречу трагическому финалу.

Таким образом, кружево как костюмная деталь стягивает, отмечает этапы отношений персонажей, формирует ассоциативное поле и межтекстовые связи, обрамляет сюжет, проходя через всю ткань произведения. Кружево становится символом, элементом сцепления архитектоники романа, которой гордился автор, являясь средством создания пластического облика героини, структурным элементом пластической композиции [8, с. 20].

К особенностям изображения костюма главной героини следуют отнести тот факт, что одежда Анны в романе не наделена сенсорной, одорической, тактильной характеристикой, она не издает звуков, запахов (за исключением двух эпизодов, когда Долли слышит шум платья и Вронский видит, как Анна заворачивает душистую перчатку, собираясь в театр), в отличие, например от одежды в произведениях И.А. Бунина, которая, по мнению исследователей, «подчеркивает столь значимое для И.А. Бунина эротическое начало – стихию пола» и способствует усилению символического начала образа [10, с. 7]. Л.Н. Толстой не акцентирует внимания на гендерной характеристике костюмных деталей, но обращает внимание читателей на такую функцию атрибутов гардероба, как создание рамочности образа главной героини: ее бальное платье – только рамка, дорогое кружево на голове обрамляет ее лицо, ее портрет выступает из рамы, муфта, оборка платья создают контуры фигуры.

В романе не упоминаются детали костюма Анны, относящиеся к нижней части фигуры (юбка, обувь, чулки), как например, в образе Кити: «...*статные ножки ее в туго натянутых красных чулках были на всем виду...*» [11, с. 30], «*Она была на угле и, тупо поставив узкие ножки в высоких ботинках, видимо*

робея, катилась к нему» [11, с. 37], *«...розовые туфли на высоких выгнутых каблуках не жали, а веселили ножку»* [11, с. 89], *«...открылись ее тонкие ножки в ажурных чулках...»* [11, с. 91], *«Воздушная юбка платья поднялась облаком вокруг ее тонкого стана...»* [11, с. 94]. Такая рамочность вкупе с отсутствием деталей нижней части костюма и сенсорной семантики в костюме Анны создают ощущение бестелесного образа, которое дополняется описанием легкой быстрой походки Анны: *«Она вышла быстрою походкой, так странно легко носившую ее довольно полное тело»* [11, с. 74]. Анна отождествляется с воплощенной летящей душой, той самой, которую сумел выразить на портрете художник Михайлов – «найти это самое милое ее душевное выражение», понял Левин «на той самой высоте красоты», и которую не сумел узнать в Анне Вронский, разрушив цельность ее натуры.

Трагедия главной героини, рассматриваемая в аспекте оппозиции душа-тело, дает основания предположить, что ее причина в заблуждении Анны. Свое влечение к Вронскому она объясняет чувством, отстаивая право на любовь – *«Это страшно, но я люблю видеть его лицо и люблю этот фантастический свет...»* [11, с. 236], в то время как порочная страсть, которой отдается Анна, является ее осознанным выбором, то есть проявлением разума. На это роковое заблуждение указывают и настойчиво повторяемые детали костюма, которые привлекают внимание к голове – разуму Анны: головные уборы, декоративные цветы в прическе, непокорные колечки волос – *«она сняла платок, шляпу и, зацепив его за прядь своих черных, везде вьющихся волос, мотая головой, отцепляла волоса»* [11, с. 78], *«на голове у нее в черных волосах <...> была маленькая гирлянда анютиных глазок»*, *«заметны были только, украшая ее, эти своевольные короткие колечки курчавых волос»* [11, с. 91], *«черное кружево на голове»* [11, с. 314], *«он <...> пошел ей навстречу, глядя не в глаза ей, а выше, на ее лоб и прическу»* [11, с. 351], *«Анна вышла в шляпе и накидке»* [12, с. 34], *«с белым дорогим кружевом на голове»* [12, с. 122].

Детали, относящиеся к семантической группе «прическа», принадлежащей к костюмному комплексу, автор использует и в момент

кульминации внутреннего конфликта героини, передавая бессилие разума сопротивляться душевному прозрению Анны в безвыходности и безнравственности своего положения: «"Да, да, чесалась я, или нет?" – спросила она себя. И не могла вспомнить. Она ощупала голову рукой. "Да, я причесана, но когда, решительно не помню". Она даже не верила своей руке и подошла к трюмо, чтоб увидеть, причесана ли она в самом деле, или нет? Она была причесана и не могла вспомнить, когда она это делала» [12, с. 349]. Это роковое заблуждение Анны, на которое указывают повторяющиеся детали костюма, позволяет Л.Н. Толстому, несмотря на осуждение ее безнравственного поступка, как к заблудшей душе, с сочувствием относиться к своей героине. Подобная мысль высказывается Г.А. Ахметовой в работе «Житийный сюжет в романе Л. Толстого "Анна Каренина"»: «Житие Марии Египетской можно рассматривать как своеобразный скрытый миф, на который спроецирован жизненный путь Анны Карениной. По контрасту с житийным сюжетом романский сюжет воспринимается как древняя история о человеке, ведомом дьяволом, история об утрате души и сошествии во "тьму"» [1, с. 1018].

Однако сочувствие автора не означает оправдания героини, раскрывая «мысль семейную» в своем романе, Л.Н. Толстой противопоставляет любовь духовную Кити и Левина любви-страсти Анны и Вронского. Идеальный замысел автора выражается и с помощью повторяющихся костюмных деталей в образе Анны и Кити, контрастирующих при построении на сюжетно-композиционном уровне сопоставительных параллелей зеркальных ситуаций. «Сопоставления, основанные на морально-практических сближениях, наиболее характерны для стилизованного рисунка Толстого» [9, с. 53]. К таким параллелям, выражающим авторскую точку зрения, относятся бальные наряды Кити и Анны, описание их костюмов во время пребывания Кити на немецких водах и Анны в Италии, жизни в имениях – Кити в Покровском и Анны в Воздвиженском, костюмные детали в образе героинь во время проведения досуга и во время родов. К повторяющимся у Анны и у Кити атрибутам гардероба относятся платье, вуаль, перчатки, шлейф, медальон, кольца, кружево, нагота как крайняя оппозиция

одежды, при этом большое значение имеет романная ситуация, при которой появляется костюмная деталь героини и эпитеты, которыми она сопровождается.

Так, платья, которые разбирает Кити перед свадьбой с Левиным, символизируют начало нового этапа жизни героини, перемену социального статуса и своего предназначения: *«Она сидела на сундуке и о чем-то распорядилась с девушкой, разбирая кучи разноцветных платьев, разложенных на спинках стульев и на полу»* [12, с. 15]. Анна, вернувшись из Москвы, тоже занимается своим туалетом – дьявольский дух обольщения заставляет ее, «мастерицу одеваться не очень дорого», более пристально относиться к своим нарядам, задумываться о том, какое впечатление она произведет в свете: *«Анна не поехала в этот раз ни к княгине Бетси Тверской, которая, узнав о ее приезде, звала ее вечером, ни в театр, где нынче была у нее ложа. Она не поехала преимущественно потому, что платье, на которое она рассчитывала, было не готово»* [11, с. 125].

Вуаль, за которой постоянно прячется Анна от посторонних взглядов, спеша на свидание с Вронским, пытаясь неузнанной проникнуть к сыну, содержит мотив тайны, масочности образа Анны. Вуаль Кити – часть подвенечного наряда, обрядовой, сакральной одежды, символ чистоты и непорочности. Используя точную укрупненную деталь – высокая перчатка Кити и длинная перчатка Анны, – Л.Н. Толстой дает авторскую оценку, выражает концепцию женского предназначения, противопоставляя две полярные позиции в выборе жизненного пути и последствий этого выбора.

Жизненный путь Кити – движение к подъему по духовной вертикали, союз с Левиным, семейная жизнь «в законе», которая, по нравственной оценке автора, представляется единственно возможной: *«Он (Левин) видел, что вздох остановился в ее груди и задрожала маленькая рука в высокой перчатке, державшая свечу»* [12, с. 23]. Трагичный путь Анны, по мнению автора, лежит в горизонтальной плоскости ее личных интересов и желаний, эгоистичных удовольствий, невозможности подняться над затягивающей пучиной порочной

страсти. «Спокойно заворачивая длинную душистую перчатку» [12, с. 122], Анна тем самым разворачивает перед собой бесконечный путь страданий.

Таким образом, костюмные детали в образе главной героини, несмотря на лаконизм описания, являются важной частью психологического портрета Анны. Через повторяющуюся как выразительное средство костюмную деталь дается взаимная оценка персонажей, в отражении зеркальных ситуаций выражаются этически-нравственные воззрения автора. Отсутствие в одежде Анны характерных признаков, атрибутирующих костюм к моде своего времени, с одной стороны, позволяет Л.Н. Толстому перенести внимание с внешнего облика героини к ее внутреннему миру, тем самым превращая костюмную деталь в элемент психологического анализа, с другой – наполнить роман вневременным значением, добавив главную героиню в галерею вечных образов мировой литературы, «для Толстого в Анне Карениной было важным вовсе не то, что она принадлежит к высшему свету, а то, что она принадлежит к роду человеческому» [2, с. 89].

Список литературы:

1. Ахметова Г.А. Житийный сюжет в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» // Вестник Башкирского университета. 2012. № 2. С. 1018-1021.
2. Бабаев Э.Г. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. М.: Художественная литература, 1978. 158 с.
3. Балахнина Л.В. Причудливые формы от кутюр через призму художественного слова // Вестник ЧГПУ. 2011. № 4. С. 189-200.
4. Блейз А. История в костюмах. М.: Олма-Пресс Экслибрис, 2002. 176 с.
5. Ермакова К.В. Костюм в повседневной жизни москвичей второй половины XIX в.: автореф. дис. ... канд. ист. наук: спец. 07.00.07 – этнография, этнология и антропология. М., 2008. 30 с.
6. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре 18 – первой половины 20 вв. (опыт энциклопедии). М.: Большая Российская энциклопедия, 1995. 383 с.

7. Ковалев В. А. Поэтика Льва Толстого: Истоки. Традиции. М.: Изд-во Московского ун-та, 1983. 176 с.
8. Лебедева А.В. Невербально-пластический аспект в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература. Иваново, 2011. 23 с.
9. Лученецкая-Бурдина И.Ю. Парадоксы художника: особенности индивидуального стиля Л.Н. Толстого в 1870-1890 годы: Монография. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2001. 156 с.
10. Попова Ю.С. «Язык одежды» в творчестве И.А. Бунина: характерологические и сюжетообразующие функции: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 – русская литература. Воронеж, 2012. 23 с.
11. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 т. М.: Художественная литература, 1981. Т. 8. 495 с.
12. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 9. 462 с.

Сведения об авторах:

Дудукалова Марина Вильевна – студентка Педагогического института Тихоокеанского государственного университета (Хабаровск, Россия).

Сысоева Ольга Алексеевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы и журналистики Педагогического института Тихоокеанского государственного университета (Хабаровск, Россия).

Data about the authors:

Dudukalova Marina Vilievna – student of Pedagogical Institute, Pacific National University (Khabarovsk, Russia).

Sysoeva Olga Alekseevna – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of Literature and Journalism Department of Pedagogical Institute, Pacific National University (Khabarovsk, Russia).

E-mail: maryvil@rambler.ru.

E-mail: helgats@yandex.ru.