

литературных, библейских аллюзий и реминисценций; игре, разрешающейся «неожиданными превращениями, крутыми поворотами человеческих судеб, воскресением мертвых душ, преображением жестоких сердец» [Пульхритудова, 1983: 177].

Библиографический список

1. Анисимова, М.С. Мифологема «дом» и ее художественное воплощение в автобиографической прозе первой волны русской эмиграции: на примере романов И.С. Шмелева «Лето Господне» и М.А. Осоргина «Времена»: дис. канд. филол. наук: 10.01.01 / М.С. Анисимова. – Нижний Новгород, 2007. – 185 с. – URL: <http://www.dissercat.com> (19.09.2014).
2. Пульхритудова, Е. Творчество Н.С. Лескова и русская массовая беллетристика / Е. Пульхритудова // В мире Лескова. – М., 1983. – С. 149-185.
3. Лесков, Н.С. Собр. соч. : в 12 т. / Н.С. Лесков. – М. : Правда, 1989. – Т. 7. – 464 с.

Н. М. Абиева

ПОЭТИКА КОСТЮМА В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ТРИ ГОДА»

В статье, посвященной поэтике костюма, на материале повести А. П. Чехова «Три года» раскрыта сюжетообразующая функция архетипических мотивов, скрытых в деталях. Выявлена роль костюма в формировании подтекста, а также его знаковая роль в динамике характера персонажа.

Ключевые слова: костюм, архетип, интертекст, мотив, символ.

N. M. Abieva

THE POETICS OF THE COSTUME IN CHEKHOV'S NOVEL "THREE YEARS"

The article is devoted to the poetics of the costume of Chekhov's novel "Three Years".

The author proves on the material of novel that the costume forms the subtext and the hidden archetypal motives forms the plot of a novel. Besides it becomes the sign of evolution of the characters.

Key words: costume, archetype, intertextuality, motive, symbol.

Повесть «Три года» (1895) изначально задумывалась автором как роман, с этим связана многосложность персонажей. «Костюмный текст» в повести присутствует как в виде настойчиво повторяющейся детали, так и в ненавязчивых упоминаниях, а также косвенно, например, в фамилии главного персонажа.

Семантика фамилии Лаптев

Фамилия Лаптев от слова «лапоть» [1]. Лапти в русской культуре – важнейший символ традиционного национального быта, отсюда в языке существует ряд устойчивых выражений, например, «лапоть» как троп обозначает простака, необразованного человека; производное прилагательное «лапотный» в том же значении. Семантика фамилии оживает в чеховском персонаже.

В фамилии – намек на внешность: «Лаптев знал, что он некрасив, и теперь ему казалось, что он даже ощущает на теле эту свою некрасоту. Он был невысок ростом, худ, с румянцем на щеках, и волосы у него уже сильно поредели, так что зябла голова» [Чехов, 1977: 9]. Нескладность его внешности дополняется и манерой вести себя: «В выражении его вовсе не было той изящной простоты, которая даже грубые, некрасивые лица делает симпатичными; в обществе женщин был неловок, излишне разговорчив, манерен» [Чехов, 1977: 9].

Лаптев по своей сути человек недалекий, поверхностный (например, его увлечения живописью, искусством носят дилетантский характер). Он стремится вести столичный образ жизни: «Лаптев знал фамилии всех известных художников и не пропускал ни одной выставки. Иногда летом на даче он сам писал красками пейзажи, и ему казалось, что у него много вкуса и что если б он учился, то из него, пожалуй, вышел бы хороший художник»

[Чехов, 1977: 65]. Чехов противопоставит взгляд на искусство Лаптева и Юлии. Она пыталась в картинах увидеть жизнь: «Юлия Сергеевна смотрела на картины, как муж, в кулак или бинокль и удивлялась, что люди на картинах как живые, а деревья как настоящие», в отличие от Лаптева, который отмечал только статичные детали («Это лес Шишкина, – объяснял ей муж. – Всегда он пишет одно и то же ... А вот обрати внимание: такого лилового снега никогда не бывает ... А у этого мальчика левая рука короче правой...» [Чехов, 1977: 65]). Этот эпизод символичен и подсказывает косвенно потенциал развития героини. Лаптев при этом оставался ограничен в своей односторонности.

При всей ограниченности Лаптев сам по себе человек неплохой, это отмечает его больная сестра: «Какой ты, Алеша, добрый ... Какой ты умный ... Какой из тебя хороший человек вышел!» [Чехов, 1977: 12]. Он способен испытывать чувства – влюбленность в Юлию Сергеевну облагораживает его, хоть и ненадолго. В эпизоде откровенного разговора с Юлией Лаптев показывает себя человеком, способным к пониманию: «Она горько зарыдала, и он понял, как ей больно, и, не зная, что сказать, он опустил перед ней на ковер» [Чехов, 1977: 60].

Семантика фамилии скрывает причину его беды. С детства испытывая на себе власть отца, он привык к «амбарной жизни» («Детство было у меня каторжное, и деньги не спасли меня от розог» [Чехов, 1977: 57]). Комплекс маленького человека заставляет его испытывать к себе презрение, что в итоге губит его душу и отнимает способность любить.

«Лапотность» героя не дает воспользоваться шансами, предоставленными ему жизнью. Способный к рефлексии, он только констатирует, что счастье с Полиной Рассудиной могло быть возможно, но он не воспользовался и не оценил женщину, которая его любила, возможно, по-настоящему. Постепенное омертвление души усыпляет былую страстную любовь к Юлии. Увидев ее изменившуюся, услышав слова, о которых так долго мечтал, он смог только подумать: «Она объяснялась ему в любви, а у него было такое чувство, как будто он был женат на ней уже лет десять, и хотелось ему завтракать» [Чехов, 1977: 91].

Семантика фамилии, связанная с костюмом приводит в действие программу жизни для персонажа – «лапотность», ограниченность в простоте не дает возможности проявиться потенциалу личности. Так имя выступает в функции рока.

Сакральная функция зонта [2]

Особо значимым предметом в тексте оказывается зонтик [3], забытый Юлией Сергеевной в доме сестры Лаптева («Юличка у меня зонтик свой забыла, ты ей пошли завтра...» [Чехов, 1977: 12]). Лаптев находит удачный повод, чтобы прийти в дом и сделать предложение Юлии.

Зонтик в данном контексте обнаруживает ряд смыслов.

Чувства, испытываемые к возлюбленной оформляется в очень знаковом эпизоде: «Дома он увидел на стуле зонтик, забытый Юлией Сергеевной, схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шелковый, уже не новый, перехваченный старою резинкой; ручка была из простой, белой кости, дешевая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем. Он сел поудобнее и, не выпуская из рук зонтика, стал писать в Москву, к одному из своих друзей: <...>» [Чехов, 1977: 16]. Предмет в руках Лаптева обретает символическое значение. Раскрытый зонт над головой – имитация купола небесного свода, осью которого является ручка зонтика. Указание на цвет и материал ручки тоже дает немало ассоциаций: «белая кость» отсылает к «башне из слоновой кости» [4] – это, в первую очередь, символ ухода от мирского в сферу духовного, творческого. Зонтик – романтический символ: Лаптев пребывает в приподнятом состоянии, воображая Юлию своей героиней («Он взял зонтик и, сильно волнуясь, полетел на крыльях любви.» [Чехов, 1977: 19]). Но впоследствии, романтический пафос перерастет в самоиронию, когда Лаптев, разочаровавшись, назовет себя Ромео («Я, Нина, Ромео. Можешь меня поздравить, я сегодня сделал предложение Юлии Белавиной» [Чехов, 1977: 27]), с горечью обыграв знаменитый сюжет. Снижение «поэтического» – в другой оптике: ручка из белой кости, но

«дешевая», да и зонт не новый, он «перехвачен старой резинкой». В финале, «старая резинка» так и не даст снова раскрыться куполу романтического зонта, и он (зонт) окажется лишь печальным напоминанием.

Традиционно в культуре зонт означает «независимость, духовное превосходство, восхождение, достоинство» [5]. Эти качества в сознании Лаптева связываются с Юлией Сергеевной. Именно «под сводом ее зонта» чувства Лаптева вербализуются в своего рода творческом акте – письме-исповеди другу. В письме Лаптев восхищается возлюбленной, он отмечает в ее портрете черты добродетели: «Если бы вы знали, что это за девушка! Красавицей ее назвать нельзя – у нее широкое лицо, она очень худа, но зато какое чудесное выражение доброты, как улыбается!» [Чехов, 1977: 16]; она производит на него впечатление существа возвышенного: «...но когда я бываю возле, то чувствую в ней редкое, необыкновенное существо, проникнутое умом и высокими стремлениями. Она религиозна, и вы не можете себе представить, до какой степени это трогает меня и возвышает ее в моих глазах. ... я люблю, когда она в церкви молится» [Чехов, 1977: 16].

Заметив в Юлии Сергеевне богатый духовный мир, Лаптев в этот момент сам наделяется способностью чувствовать и восхищаться. Замечательно, что на такое состояние он будет способен только в этом эпизоде под раскрытым над ним зонтом. К возвышенности, религиозности Юлии Лаптев приобщится единственный раз, и раскрытый зонт окажется неповторимым «местом силы» для Лаптева, так как далее в сюжете он окажется сложенным и надолго забытым.

Возвращение к зонту в финале будет означать тоску по прошлому: «Впрочем, раз в жизни я был счастлив, когда сидел ночью под твоим зонтиком. Помнишь, как-то у сестры Нины ты забыла свой зонтик? – спросил он, обернувшись к жене. – Я тогда был влюблен в тебя и, помню, всю ночь просидел под этим зонтиком и испытывал блаженное состояние» [Чехов, 1977: 87]. И тоску по способности любить и чувствовать, что со временем утратил Лаптев, а возможно и вовсе и не умел, ведь то состояние экзальтации было инспирировано именно ситуацией с предметом (раскрытым зонтом). Так, зонт оказывается магическим предметом, волшебной палочкой, по мановению которой в душе произошло чудо.

Таким образом, зонтик приобретает статус предмета сакрального: это символ несбывшихся мечтаний, несостоявшейся любви, метафора утраченных возможностей. Это медиатор между двумя душами, который не сработал: героев не удалось объединить во взаимном чувстве. Зонт в руке Юлии в финале для Лаптева – напоминание о неудавшейся любви, которая погибла в пошлости обыденной жизни, ведь и попросил он зонт, именно с этой целью – на память («Прошу вас, подарите мне его. Я сохраню на память о вас ... о нашем знакомстве. Он такой чудесный!» [Чехов, 1977: 20]). Для Юлии же, зонтик – это символ ее духовного и нравственного восхождения.

Миф о Фениксе

Образ Юлии неоднозначен; как отмечает Г. П. Козубовская, в обыгрывании ее имени (Джульетта и Дульцинея) скрыт мотив несостоявшегося счастья [6]. У Чехова нередко повторяется похожий мотив: женитьба по расчету и обещание невесты быть верной женой («Не обращайтесь внимания, – сказала она и насильно улыбнулась. – Я обещаю вам, я буду верною, преданною женой...» [Чехов, 1977: 27]). Согласие на брак не по любви остается непонятым для Лаптева. Рассуждая штампами, он подозревает Юлию в меркантильности. Но она объясняется с ним иначе: «Я не думала о деньгах, они мне не нужны, мне просто казалось, что если я откажу тебе, то поступлю дурно. Я боялась испортить жизнь тебе и себе. И теперь страдаю за свою ошибку, невыносимо страдаю!» [Чехов, 1977: 60]. Пытаясь исправить ошибку, она поступает опрометчиво – приняв решение не по сердцу. Это событие ее жизни будет важным опытом: через страдание она придет к восхождению.

Замужество для Юлии – это проигрывание символической смерти, сопровождаемое черным цветом. Решение она доверила картам: «если под низом будет красная масть, то это значит *да*, т. е. надо согласиться на предложение Лаптева, если же черная, то *нет*. Карта

оказалась пиковою десяткой» [Чехов, 1977: 60]. Черная масть карты подсказывала ошибочность решения. После свадьбы на Юлии черное платье: «Когда Лаптев и его жена, в черном платье со шлейфом, уже по виду не девушка, а настоящая дама» [Чехов, 1977: 30], и это подчеркивается не раз: «Показалась Юлия Сергеевна в черном платье и с большою брильянтовой брошью, которую прислал ей свекор после молебна [Чехов, 1977: 42]». Платье похоже на траурный наряд; до этого костюм Юлии был воздушен: «Юлия Сергеевна побежала наверх, шумя своим платьем, белым, с голубыми цветочками» [Чехов, 1977: 30]. Свадебный обряд в культуре и есть проигрывание смерти девы и рождение ее в новой ипостаси – жены [см.: Еремина, 1987].

Жизнь в браке развернула тот нравственный потенциал, который видел Лаптев в ней тогда, до женитьбы, и в немалой степени способствовало этому символическое падение. Интересна сцена несостоявшейся измены Юлии Сергеевны. Поведение героини не выражает ее определенного отношения к измене, все сложилось само собой, под влиянием внешних обстоятельств. Страх Юлии Сергеевны граничит с беспечной веселостью: «Он грустно и в то же время милостиво улыбнулся и обнял ее за талию. – Вы с ума сошли! – сказала она, покраснела и испугалась так, что у нее похолодели руки и ноги. – Оставьте, Григорий Николаич!» [Чехов, 1977: 27]. Эпизод с коробкой конфет («Все это казалось ей глупым, необыкновенным и веселило ее. Хотелось шалить. Ставши на диван и напевая, она достала с полки коробку с конфетами и крикнула, бросив кусочек шоколада: – Ловите!» [Чехов, 1977: 27]) символически замещает измену. Поедание сладкого – намек на запретный плод – переступание черты супружеской верности. Формально героиня остается верной женой, знак чего – брошенная ею фраза («Возьмите, – сказала она, подавая ему коробку. – Я не люблю сладкого» [Чехов, 1977: 62]) – завуалированный отказ от измены. Чеховская героиня остается сложным и неоднозначным персонажем: ее «возвышенность» придана ей влюбленным Лаптевым, но в финале она оформляется как качество, присущее ей объективно.

Восхождение Юлии можно рассмотреть через миф о возрождении птицы Феникс [7]. Сравнение Юлии с раненой птицей не раз встретится в тексте: «И ногу, которую он поцеловал, она поджала под себя, как птица. <...> ему даже казалось, что она нетвердо ступает на ту ногу, которую он поцеловал» [Чехов, 1977: 60] и далее «Юлия Сергеевна лениво поднялась и вышла, слегка прихрамывая, так как отсидела ногу» [Чехов, 1977: 78]. Феникс, согласно мифу, сжигает, уничтожает себя, чтобы потом вновь возродиться из пепла [Феникс в мифологии Словарь Брокгауза и Эфрона. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/106418/%D0%A4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D1%81; Энциклопедия мифологии. URL: http://enc-dic.com/enc_myth/Feniks-247; Мифологическая энциклопедия. Бестиарий. URL: <http://mythology.info/monsters/fenix.html>]. К возрождению Юлия пришла через замужество-смерть, падение и временный отказ от духовного («отчего я перестала богу молиться? Где моя вера?» [Чехов, 1977: 83]); в финале она возрождается вместе со способностью любить.

Мотив нравственного восхождения зашифрован в детали – сложенный зонт героини. В финале купол зонта раскрывается вновь (причем раскрытый зонт ассоциативно переключается с мифическим Фениксом, которого принято изображать с распростертыми крыльями, похожими на купол), потенциал реализуется. Лаптев видит жену под широким тополем – увеличенная проекция купола раскрытого зонта: «Где начиналась главная аллея, шагах в двадцати от ворот, под старым широким тополем сидела Юлия Сергеевна, поджидая гостей.» [Чехов, 1977: 91]. Ее костюм приобретает вновь воздушность «На ней было легкое изящное платье, отделанное кружевами, платье светлое кремового цвета, а в руках был всё тот же старый знакомый зонтик» [Чехов, 1977: 91]. Самое главное изменение – отношение к мужу: «Ты знаешь, я люблю тебя, – сказала она и покраснела. – Ты мне дорог. Вот ты приехал, я вижу тебя и счастлива, не знаю как. Ну, давай поговорим. Расскажи мне что-нибудь» [Чехов, 1977: 91].

Динамика героини связана с архетипическими сюжетами: романтическое возвышенное существо (в глазах Лаптева) через «сгорание» (брак и связанные с ним утраты прошлых качеств) возрождение в другой ипостаси – новой женщины. Эту черту подмечает даже в один момент Панауров, в пошлом сравнении усматривается зерно истины: «Извините за трактирное сравнение, вы напоминаете мне свежепросоленный огурчик; он, так сказать, еще пахнет парником, но уже содержит в себе немножко соли и запах укропа. Из вас мало-помалу формируется великолепная женщина, чудесная, изящная женщина» [Чехов, 1977: 62]. «Соль» заключалась именно в возможности Юлии созреть для другой жизни.

Персонажи в костюмной парадигме

Чехов как тонкий психолог показывает, как семья для персонажа становится, с одной стороны, причиной и источником его беды, и возможностью ее преодоления – с другой.

«Семья» Лаптевых (сестра Нина, ее муж Панауров, брат Федор, отец) с самого начала окружена болезненной атмосферой: сестра Лаптева Нина Федоровна смертельно больна, именно это изначально и становится причиной визитов Лаптева к Юлии Сергеевне. Ее детство, как и братьев, прошло уныло и безрадостно, отец обращался с ней сурово; так и не получив должного образования, она вышла замуж за Панаурова, которого безмерно любила. Несчастливая судьба сестры постоянно стоит перед глазами Лаптева. Интересно, что именно Юлия Сергеевна вспоминает Нину Федоровну здоровой, во цвете сил: «Господи, а ведь какая она была здоровая, полная, краснощекая! – проговорила Юлия Сергеевна после минутного молчания. – Ее здесь все так и звали московкой. Как хохотала! Она на праздниках наряжалась простою бабой, и это очень шло к ней» [Чехов, 1977: 8]. Нина Федоровна – персонаж маргинальный, она на пороге смерти, перед уходом в загробный мир. Ее состояние на грани психического расстройства: «Она всегда была смешлива, но теперь Лаптев стал замечать, что у нее от болезни минутами как будто ослабевал рассудок, и она смеялась от малейшего пустяка и даже без причины» [Чехов, 1977: 12]. Из сочувствия к брату, она внушает ему: «Ты не красив, но ты славненький» [Чехов, 1977: 28]. В одном из эпизодов Нина Федоровна появится в коричневом платье: «Часов в десять Нину Федоровну, одетую в коричневое платье, причесанную, вывели под руки в гостиную <...> И у всех явилась вдруг уверенность, что она непременно выздоровеет» [Чехов, 1977: 17]. Коричневый цвет несет негативную символику – в культуре коричневый означает смирение, отречение, бедность – символизм, вероятно произошедший от очевидных и закономерных ассоциаций с неплодородной глинистой почвой [8]. Поэтому надежда на выздоровление оказывается ложной, а коричневое платье становится знаком смирения перед смертью и готовностью отойти в иной мир.

Брат Лаптева – Федор Федорович – как близнец, внешне похож на него, это его двойник. В сюжете также проигрывается смерть души брата. Неудовлетворенность жизнью приняла форму болезни: душевная болезнь как бы обнажает душу – это внешнее изменение подметил Лаптев: «И почему это он всё жметя как-то застенчиво, будто кажется ему, что он голый? – думал Лаптев, идя по Никольской и стараясь понять перемену, какая произошла в Федоре. – И язык какой-то новый у него: брат, милый брат, бог милости прислал, богу помолимся, – точно щедринский Иудушка» [Чехов, 1977: 36]. В имени и отчестве брата (Федор – «дар Божий»), удваивается связь с богом, но это приобретает роковой смысл для семьи: душевнобольные считались наиболее близкими к богу.

Воспоминания Лаптева об отце окрашены неприязнью: отец относился к детям сурово, строго и без любви. Внешне он все еще производил впечатление сильного человека: «Федор Степаныч был высокого роста и чрезвычайно крепкого сложения, так что, несмотря на свои восемьдесят лет и морщины, всё еще имел вид здорового, сильного человека. ... Он брил бороду, носил солдатские подстриженные усы и курил сигары. Так как ему всегда казалось жарко, то в амбаре и дома во всякое время года он ходил в просторном парусинковом пиджаке» [Чехов, 1977: 83]. Его холодность к близким – в высшей степени приобретает форму слепоты к ближнему и проявляется в болезни. Отец Лаптева Федор Степанович

ослеп, стал немощен по-стариковски. Болезнь отца заставляет Лаптева снова вернуться в амбар – ненавистное ему с детства место.

Семья Лаптева нежизнеспособна: отмеченность именем «Федор» не спасает членов семьи. Смерть, болезнь и уход членов семьи готовят нависшую над Лаптевым угрозу. Эта угроза оформится в смерть души героя.

Панауров, муж Нины Федоровны, – щеголь и франт. Этот персонаж плотно окружен вещами, автор это постоянно подчеркивает: «Панауров любил вкусно поесть, <...> покупал чашки, подстаканники, запонки, галстуки, трости, духи, мундштуки, трубки, собачек, попугаев, японские вещи, древности; ночные сорочки у него были шелковые, кровать из черного дерева с перламутром, халат настоящий бухарский и т.п.» [Чехов, 1977: 15]. В глазах Лаптева Панауров – это образ мужчины, который нравится женщинам и Лаптев понимает почему. Чувствуя свою неуклюжесть, он в глубине души, с одной стороны, завидует Панаурову: «А Лаптев, усталый, слегка пьяный, смотрел на его красивую голову, на черную, подстриженную бородку и, казалось, понимал, почему это женщины так любят этого избалованного, самоуверенного и физически обаятельного человека» [Чехов, 1977: 15]. С другой стороны, этот щеголь («Панауров носил цилиндр, и около серых заборов, жалких трехконных домиков и кустов крапивы его изящная, щегольская фигура, его цилиндр и оранжевые перчатки производили всякий раз и странное, и грустное впечатление. <...> Панауров был в роскошной дохе, и борода и усы у него побелели от мороза» [Чехов, 1977: 15]) вызывает у Лаптева странное чувство печали и отчуждения – ощущается противоречие между внешне пышной, вычурной оболочкой, которая постоянно подчеркивается обилием деталей, вещей, одеждой, и внутренним содержанием. Панауров, умеющий оригинально рассуждать, оказывается нелюбящим мужем, живет на две семьи, что неприятно Лаптеву.

Встреча Лаптева с Полиной Рассудиной, женщиной с которой он был близок, вводит его в состояние конфуза, так как он не объяснился с ней: «После свадьбы он часто с тревогой помышлял о возможной встрече с ней. Когда она теперь взглянула на него открыто и прямо, он вспомнил, что до сих пор еще не собрался объясниться с ней или написать по-дружески хотя две-три строчки, точно прятался от нее» [Чехов, 1977: 15]. Рассудина (в фамилии кроется ее характер, от «рассудок» – способность, склонность рассуждать, думать) – особа необычная, открытая. Автор всячески подчеркивает ее некрасивость, угловатость, остроту: «Она была очень худа и некрасива, с длинным носом, и лицо у нее всегда было утомленное, замученное ... движения угловатые, резкие» [Чехов, 1977: 40]. Она намеренно отказывает себе в женственности, это видно в манере одеваться: «Она любила наряжаться, но не умела и жалела на это деньги, и одевалась дурно и неряшливо, так что на улице обыкновенно, когда она, торопливо и широко шагая, шла на урок, ее легко можно было принять за молодого послушника» [Чехов, 1977: 40]. Отказ от женского начала («она не причисляет себя к слабому прекрасному полу и не нуждается в услугах господ мужчин» [Чехов, 1977: 41]) говорит о несложившейся женской судьбе и обиде на мужчин.

После встречи с Рассудиной Лаптев задумывается о, возможно, упущенной любви: «почему он устроил себе семью не с этою женщиной, которая его так любит и была уже на самом деле его женой и подругой? Это был единственный человек, который был к нему привязан, и разве, кроме того, не было бы благодарною, достойною задачей дать счастье, приют и покой этому умному, гордому и замученному трудом существу?» [Чехов 1977: 45]. Хотя Рассудина и противопоставляет себя Юлии Сергеевне, называя ее «фарфоровой куклой», в сознании Лаптева они сближаются. Тонкий психологический намек содержит деталь: «Лаптев увидел на ней ту же самую бархатную кофточку, в которой она ходила на концерты в прошлом и третьем году. Перчатки у нее были новые, веер тоже новый, но дешевый» [Чехов, 1977: 40]. Среди деталей, характеризующих небрежный, богемный стиль одежды героини, есть знаковая вещь. «Дешевый веер» и «дешевый зонт» смежны – это

знаки для Лаптева: привязанность к одной не вылилась даже в приличное объяснение, а слепая влюбленность в другую на деле обернулась разочарованием.

Персонажи, окружающие Лаптева, выполняют определенные функции. Так, его родня (сестра, брат, отец) программируют героя на определенный несчастливый сюжет жизни, бывшая возлюбленная Рассудина – это острый упрек Лаптеву за несостоявшееся счастье, Панауров, неудачный вариант идеального мужчины, косвенно участвует в возвышении Юлии.

Примечания

1. (ед. ч. –) – низкая обувь, распространённая на Руси в старину, бывшая в широком употреблении в сельской местности до 1930-х, сплетенная из древесного лыка (липовые, вязовые и другие) [Тресиддер, 1990: 321].
2. См. подробнее: «За исключением упоминаний зонтика Юлии в начале и в конце повести этих повторов исследователи не замечали. П.С. Попов прямо писал, что этот образ – единственный повторяющийся в повести. Дело в том, что эти повторы, как правило, незаметны с первого взгляда, и то, что в небольшом рассказе бросалось бы в глаза, на протяжении сравнительно длинного повествования звучит приглушенно.
3. Наиболее заметная деталь, действительно, зонтик. Он упоминается в четырех главах. В первой главе Юлия забывает зонтик у сестры Лаптева, и он, влюбленный, сидит под ним всю ночь у себя в комнате и даже пишет письмо другу о своей любви. Потом, во второй главе, Лаптев относит зонтик Юлии и просит подарить ему его («он такой чудесный»). Здесь зонтик – символ влюбленности героя и его надежды на счастье [Полоцкая, 1974: 2].
4. Если золотой балдахин – это символ Солнца, то обычный зонтик ассоциируется с тенью, уходом в себя, и символизирует потребность в защите, страх перед действительностью, отсутствие чувства собственного достоинства и независимости. Его механическое устройство придаёт зонту фаллический смысл. По этой причине, а также благодаря своим значениям защиты и оплакивания, он служит отцовским символом [Керлот 1994: 90].
5. Башня из слоновой кости – метафора, впервые использованная в библейской Песне песней: «Шея твоя – как столп из слоновой кости». В Средние века в католическом богослужении это выражение стало использоваться иносказательно по отношению к Деве Марии. В эпоху романтизма смысл метафоры значительно видоизменился; она стала обозначением ухода в мир творчества от проблем современности, самоизоляции, замыкание в духовных исканиях, «оторванных» от «прозы жизни» [Серов, 2003: 325].
6. См. подробнее: [Тресиддер, 1990: 110].
7. См. подробнее: [Козубовская, 2011: 29].
8. Наиболее известный из всех символов воскрешения, легендарная птица, которая вновь и вновь возрождается в огне. Считавшийся первоначально символом цикличности восхода и захода солнца, Феникс вскоре стал эмблемой возрождения человеческого духа в вечной борьбе с трудностями материального мира [Любкер, 2001: 134].
9. См. подробнее: [Тресиддер, 1990: 267].

Библиографический список

1. Еремина, В.И. К вопросу об истоках и общности представлений свадебной и погребальной обрядности: «Невеста в черном» / В.И. Еремина // Русский фольклор. – Л. : Наука, 1987. – Т. XXIV. – С. 21-64.
2. Керлот, Х.Э., Словарь символов / Х.Э. Керлот. – М. : REFL-book, 1994. – 608 с.
3. Козубовская, Г.П. Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика : монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул : АлтГПА, 2011. – 318 с.
4. Любкер, Ф. Реальный словарь классических древностей : в 3 т. / Ф. Любкер. – М. : Олма-пресс, 2001. – Т. 1. – 576 с. ; Т. 2 – 512 с. ; Т. 3 – 578 с.
5. Полоцкая, Э.А. Три года. От романа к повести / Э.А. Полоцкая // В творческой лаборатории Чехова. – М. : Наука, 1974. – С. 13-34.
6. Серов, В. Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений / В. Серов. – М. : Локид-Пресс, 2003. – 880 с.
7. Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько. – М. : Фаир-Пресс, 2001. – 448 с.
8. Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. / А.П. Чехов. – М. : Наука, 1983 – 1988. – Т. 9. – М. : Наука, 1977. – 544 с.
9. Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). – СПб., 1890–1907.