

**МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ**

**К 155-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.П. ЧЕХОВА**

**Н.М. Абиева<sup>1</sup>**

*Алтайский государственный педагогический университет*

**ШЛЯПЫ, ФУРАЖКИ И ЗОНТИКИ:  
АТРИБУТЫ КОСТЮМА И ИХ ФУНКЦИИ В ПРОЗЕ А.П.  
ЧЕХОВА**

В статье исследуются функции костюмных атрибутов в формировании повествовательной структуры на материале рассказов и повестей А.П. Чехова – «Княгиня», «Страх (Рассказ моего друга)», «Три года», «Моя жизнь (Рассказ провинциала)». Показано, как соединенные воедино скрытые в подтексте архетипические мотивы, становясь осью повествования, выстраивают «сюжет» персонажа; как интертекстуальность атрибутов костюма способствует проявлению неоднозначности персонажа; как через полисемантизм детали обозначается авторская позиция.

**Ключевые слова:** костюм, атрибут костюма, деталь костюма, архетип, мотив, полифункциональность, интертекст, полисемантизм.

**N.M. Abieva**

*Altay State Pedagogical University*

**HATS, CAPS AND UMBRELLAS: COSTUME DETAILS AND  
THEIR FUNCTIONS IN A. CHEKHOV'S PROSE**

The article is devoted to the poetics of costume details in Chekhov's short stories («The Princess», «Terror (My Friend's story)», «Three Years», «My Life (The Story of a Provincial)»). The analysis of

---

<sup>1</sup> Наиля Мисирхановна Абиева, аспирантка кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета

Chekhov's prose highlights a number of functions played by characters's costumes, for example: first, the costumes simulate the structure of the story, and second, they form in a story the implication by hidden motives. The author shows the polysemy, subtextuality of the costume in Chekhov's prose.

**Keywords:** *costume, details, archetype, motive, intertextuality, polysemantism, polyfunctionalism.*

В чеховском повествовании представляют немалый интерес отдельные костюмные элементы, которые становятся особым звеном нарратива.

Что касается поэтики детали в прозе А.П. Чехова, то исследователи придерживаются разных точек зрения, например, А.П. Чудаков, исследуя предметный мир чеховской прозы, отмечал, что в художественном мире Чехова властвует «случайностный<sup>1</sup>» принцип: предметные детали подбираются не для иллюстрации некоей идеи, не для выражения очевидного смысла, а для создания иллюзии естественности. Напротив, Е.С. Добин в книге «Искусство детали» утверждал, что деталь у Чехова является «смысловым фокусом», «конденсатором авторской идеи, лейтмотивом произведения» [Добин, 1981, с. 412]. При простоте и обыденности детали, повествование у Чехова наполняется и расширяется за счет особой роли детали, которую она играет в тексте.

Как отмечают исследователи, ранние рассказы Чехова нередко прочитываются через «театральный смысловой ряд» [Сузрюкова, 2010, с. 133]. Помимо вербального выражения пластики персонажа театральность вносится обыгрыванием предмета.

Оценивая рассказ «Княгиня» (1889), критик Е.А. Ляцкий заметил: «Фигура доктора осталась совершенно в тени, и рассказ много потерял в своей художественности...» [Ляцкий, 2002, с. 56]. На наш взгляд, авторские сопроводительные «ремарки» расширяют смысловое поле текста, связанное с этим персонажем.

Упоминание костюма в рассказе сведено к минимуму<sup>2</sup>, но на

---

<sup>1</sup> См.: [Чудаков, 1971].

<sup>2</sup> Тот же Ляцкий писал в свое время: «...талант Чехова эскизен по самой природе своей» [Ляцкий, 2002, с. 435].

одной детали автор заостряет внимание – это шляпа доктора Михаила Ивановича. В «театральной» поэтике раннего Чехова каждый предмет несет в себе скрытый игровой потенциал: «Герою даже не надо слишком сильно гримироваться, достаточно какой-то одной детали – ордена на грудь, занимательного словечка...» [Мазенко, 2004, с. 24].

Шляпа, выполняя характерологическую функцию, «держит» сюжет, обрамляя его: ею «стянуты» и отмечены этапы отношений.

Шляпа доктора как вещь в сюжете обретает многозначность. При встрече с княгиней доктор снимает шляпу («Поравнявшись с княгиней, он снял шляпу и поклонился...») [Чехов, 1977, VII, с. 238] – обычный жест приветствия: Далее жест удваивается («... снимая еще раз шляпу») [Чехов, 1977, VII, с. 239]), обретая дополнительные смыслы. «Шляпным жестам» соответствует холодное и сухое выражение лица и сдержанные ответы доктора: во всем скрыта обида. Княгиня для доктора – зло, она – подобие Наполеона, воспринимающего людей в качестве пушечного мяса; пустое, никчемное существо. Во всех ее жестах – отвращение к людям.

Горячность доктора в разговоре постепенно усиливается: «– Да разве я сержусь? – засмеялся доктор, но тотчас же вспыхнул, снял шляпу и, размахивая ею, заговорил горячо...» [Чехов, 1977, VII, с. 240]. Теряя голову, он решается высказать все, а жест размахивания шляпой маркирует «точку кипения» доктора.

Гнев доктора, опредмеченный в шляпе, воздействует на княгиню не только фигурально, но и почти буквально. Метаморфозы «шляпы» в сознании княгини ведут к истерике: «...ей стало казаться, что жестикулирующий доктор бьет ее своею шляпой по голове» [Чехов, 1977, VII, с. 241], впечатление усилено в повторе: «У княгини страшно билось сердце; в ушах у нее стучало, и всё еще ей казалось, что доктор долбит ее своей шляпой по голове» [Чехов, 1977, VII, с. 243]. Отделившись от хозяина, соломенная шляпа превращается в карательный прут. В этих метаморфозах – апогей непонимания, непроницаемости душевных миров. Состояние княгини после «наказания» еще больше обнажает ее «детскость»: «Она чувствовала себя обиженной и плакала, и ей казалось, что и деревья, и звезды, и летучие мыши жалеют ее...» [Чехов, 1977, VII, с. 245].

Игровая семантика предмета наделяет доктора, казалось бы,

плоского персонажа, особой глубиной. Но парадоксальность ситуации в том, что доктор, упрямо обвиняя княгиню в игре в кукольную комедию, разоблачая наигранность и фарс, сам демонстрирует театральность поведения: речь, жестикация, заикание – проявление экстатичного состояния говорящего. Словесное излияние оказывается бесцельным, разоблачая самого доктора – участника противной ему кукольной комедии.

Соломенная шляпа доктора – аналог темной вуали (вуаль упоминается в самом начале произведения) княгини, живущей в отгороженном от мира «книжно-театральном» мире по законам кукольной комедии. «Старик в ливрее» – опознавательный знак княгинино мира, существующего в его закупоренности.

Наивность княгини развернута в картинах, нарисованных ее воображением, полных экзальтация и умиление от осознания собственной прелести: «...своим появлением должна была возбуждать в простых, суровых людях чувство умиления и радости. Каждый, глядя на нее, должен был думать: «Бог послал нам ангела». [Чехов, 1977, VII, с. 237]. Поднятая вуаль в сознании героини – знак ее открытости миру. «Простое черное платье», наряду с веселой улыбкой, кротким взглядом, голосом и т.д., – атрибут «ангельского» облика: «Княгине казалось, что она приносила с собою извне точно такое же утешение, как луч или птичка... И чувствуя, что каждый невольно думает это, она улыбалась еще приветливее и старалась походить на птичку» [Чехов, 1977, VII, с. 237]. Упоминание птички – явная отсылка к мифу о Психее – Душе.

Однако рассказ завершается снятой шляпой доктора, склонившегося в поклоне перед княгиней: «– Княгиня, – сказал он, снимая шляпу и виновато улыбаясь, – я уже давно жду вас тут. Простите, бога ради... Нехорошее, мстительное чувство увлекло меня вчера, и я наговорил вам... глупостей. Одним словом, я прошу прощения... И, конфузливо кашлянув, забывая надеть шляпу, он быстро отошел от княгини» [Чехов, 1977, VII, с. 245]. Здесь шляпа становится меткой разбалансированности состояния, удержание шляпы в руке сопряжено с угасанием гнева. Отрезвев поутру, доктор, включаясь в общую комедию, признает чужую правду, чужую боль.

«Шляпа» полифункциональна, более того, амбивалентна: в финале она несет полярный смысл, формируя подтекст. Монолог по

содержанию является назидательным и разоблачающим, но поднятая шляпа в итоге обретает противоположную традиционной (шляпа – знак приветствия) семантику: шляпа еще глубже надета на голову.

В свою очередь семантический ряд «княгиня – птица – душа – Психея» пародийно обыгрывается: «Стараясь походить на птичку, княгиня порхнула в экипаж и закивала головой во все стороны» [Чехов, 1977, VII, с. 247]. Все возвращается на круги свои.

Аналог шляпы – фуражка в более позднем рассказе «Страх (Рассказ моего приятеля)» (1892). Именно фуражка как элемент текста формирует ассоциативное поле и межтекстовые связи.

Фуражка<sup>1</sup> – головной убор центрального персонажа Силина – сниженный вариант шляпы. Дмитрий Петрович Силин – явная отсылка к герою романа Л.Н. Толстого «Анна Каренина» – Константину Левину. Переключка с толстовским текстом – в ритмическом созвучии фамилий (Левин-Силин) и в намечившихся изменениях в судьбе Силина (переезд в усадьбу, ведение хозяйства), в вопросах, его волнующих, – о смысле жизни и смерти, в страхе семейного счастья и осознания бессмысленности жизни. Уход с государственной службы символически соотносится с жестом снятия головного убора – знака служащего, при этом Силин не обретает жизнеспособности в новой ипостаси хозяина усадьбы.

Фуражкой обрамлен сюжет, и она же – ядро сюжета.

Фуражка Силина в сюжете оказывается снятой и/или забытой.

Мифопоэтическая формула снятой фуражки – голова, отделенная от тела, вводит подтекст, содержащийся в шекспировском мотиве: это спрятанный вопрос Силина «Быть или не быть?», который доводится до наивысшего предела – мысли о собственной кончине.

Монолог Гамлета, упоминаемый персонажем, произносился именно в момент созерцания черепа королевского шута Йорика. «Признаюсь вам, как другу, я иногда в тоскливые минуты рисовал себе свой смертный час...» [Чехов, 1977, VIII, с. 130]. Эти мысли персонажа о своей смерти демонстрируют наивысшую степень душевного дисбаланса. Не получая удовлетворения от своей деятельности, Силин не видит счастья в семейной жизни и считает брак недоразумением:

---

<sup>1</sup>Фуражка – мужской головной убор с козырьком и околышем (ободком, к которому прикрепляется тулья) [Кирсанова, 1995, с. 305].

«Моя семейная жизнь... – мое главное несчастье и мой главный страх» [Чехов, 1977, VIII, с. 132]. Так, снятая фуражка символизирует потерю головы, т.е. утрату жизнеспособности, здравомыслия.

Толстовский мотив получает индивидуальное развитие у Чехова: Силин, не найдя успокоения в деятельности и в семейном счастье, оказывается в положении мученика до конца произведения.

Скрытый двойник Силина – лакей Гаврила Северов, уволенный за пьянство. Его прозвище – Сорок Мучеников – рифмуется с состоянием Силина. Пьянство одного (винопитие – символ общения с богами или овладения ими – использовалось в ритуалах для достижения экстатических состояний [Трессидер, 2001, с. 256]) и душевные муки другого – для обоих морок или наваждение.

В двойнике Силина реализуется мотив потерянной головы, намеки на это присутствуют в тексте: «...Сорок Мучеников, сняв шапку, посадил нас обоих ... – Дмитрий Петрович, позвольте к вам прийти, – проговорил он, сильно моргая глазами и склонив голову набок. – Явите божескую милость! Пропадаю с голоду!» [Чехов, 1977, VIII, с. 133]. Опьянение связано с потерей головного убора (буквально и символически) и с потерей головы (указание на склоненную голову) – это утрата здравомыслия. Сорок Мучеников словно договаривает то, что не решается говорить Силин. В финале задается параллель. Силин: «Мне, вероятно, на роду написано ничего не понимать. Если вы понимаете что-нибудь, то... поздравляю вас. У меня темно в глазах» [Чехов, 1977, VIII, с. 138], «...Сорок Мучеников, уже успевший где-то выпить, и молот пьяный вздор. – Я человек вольный! – кричал он на лошадей. – Эй, вы, малиновые! Я потомственный почетный гражданин, ежели желаете знать!» [Чехов, 1977, VIII, с. 138]. Фраза, брошенная пьяным лакеем, как бы продолжает мысль Силина, обостряя внутреннее смятение, не вылившееся наружу.

Эпизод предательства Силина женой маркирован забытой фуражкой: «На столе у меня около книг лежала фуражка Дмитрия Петровича, и это напомнило мне об его дружбе» [Чехов, 1977, VIII, с. 136]. Фуражка здесь как напоминание о человеке, она создает эффект присутствия-отсутствия персонажа.

«Фуражка» отсылает к пушкинскому «Выстрелу», вводя мотив несостоявшейся дуэли. В этом смысле значимо имя героини – Маша – любимое пушкинское имя, которым наделены женские персонажи,

хранящие верность супругам («Дубровский», «Капитанская дочка»). Несчастливый брак Силина идет под знаком Пушкина: «... она сказала мне: «Я вас не люблю, но буду вам верна» [Чехов, 1977, VIII, с. 133]. Это фраза – неточная цитата из монолога Татьяны в романе «Евгений Онегин», но цитата эта обращенная, полярно обыгранная: в финале Мария Сергеевна не хранит нелюбимому мужу верность.

Красота Марьи Сергеевны сфокусирована рассказчиком на таких деталях ее облика, как волосы и брови: «...у нее золотистые брови, чудные брови я находил, что у нее в самом деле замечательные волосы...» [Чехов, 1977, VIII, с. 136]. Волосы как культурный символ имеют много коннотаций. С одной стороны, волосы – символ жизненной силы и энергии, «связи с низшим началом» [Керлот, 1994, с. 124]. С другой стороны, волосы олицетворяют пагубный аспект женской силы – предчувствие женского предательства. Указание на необычные волосы героини ассоциативно связывает ее с богиней плодородия Персефоной, а сама ситуация замужества скрывает архетипический мотив похищения Персефоны Аидом. После долгих уговоров она согласилась выйти за Силина замуж без любви, став пленницей своего решения. Брак Силина и Марии Сергеевны несет метку нечистого еще до его осуществления<sup>1</sup>. В свою очередь в пушкинской «Прозерпине» обыграна женская неверность.

Символичен жест снятой фуражки перед любовником жены: «Тут я забыл вчера свою фуражку... – сказал он, не глядя на меня» [Чехов, 1977, VIII, с. 138]. Так, Силин будто намеренно позволяет себя мучить еще больше. Страх жизни дает ужасающий результат – омертвение при жизни. «Он нашел и обеими руками надел на голову фуражку...» [Чехов, 1977, VIII, с. 138] – это единственный эпизод, где головной убор надевается Силиным, но этот жест оказывается пустым, лишенным содержания. Метафорическое усекновение головы уже состоялось, и человек опускает руки.

---

<sup>1</sup> Как отмечает Г.П. Козубовская, уход от святых чисел характерен для авторской нумерологии [Козубовская, 2011, с.17]. Здесь, как и в рассказе «Анна на шее», склонение от сакральных «тройки» и «семерки» и присутствие «двойки» и «шестерки» (Силин два года ухаживал за Марией Сергеевной, только на шестой раз она ответила положительно). «Шестерка» – плотское число, относящееся к тому, что будет уничтожено, – указывает на дефективный брак. Кроме того, восторг Силина от согласия невесты превращается в источник страха и мучения.

Каждый персонаж наделен потенциалом, который остается нераскрытым. Возможность Силина (спрятанная в фамилии – Силин – «сила»), способность к страстным чувствам Марии Сергеевны не воплощаются. Персонаж-рассказчик как наблюдатель, участвующий в действии, также чувствует подавленность: «– Зачем я это сделал? Кому и для чего это нужно было, чтоб она любила меня серьезно и чтоб он явился в комнату за фуражкой? Причем тут фуражка?» [Чехов, 1977, VIII, с. 138]. Семейная идиллия разбивается об обыденность, фуражка метонимически замещает Силина, который, «снимая шляпу» перед предавшими его женой и другом, указывает на пошлый по своей сути адюльтер.

Чеховеды нередко отмечают особую роль повторов художественной детали в прозе писателя (А.П. Чудаков, В.А. Старикова и др.). И.Г. Минералова указывает на сложную систему композиционных повторов у Чехова: «В прозе Чехова развит принцип регулярного повторения определенных деталей содержания» [Минералова, 1985, с. 8]. Деталь в процессе повторения в повествовании становится символической, обрамляя сюжет.

Аксессуар и одновременно деталь гардероба зонтик в качестве художественной детали в чеховских произведениях фигурировал неоднократно<sup>1</sup>. По мнению С.В. Чернышовой, в повести «Три года» (1895) зонтик – психологическая деталь, раскрывающая движение чувств Лаптева. На наш взгляд, эта деталь, включаясь в определенные мотивы, вносит в текст смыслы, которые к финалу придают ей статус символа. Сопрягая «начала» и «концы», деталь, связанная с архетипами, приобретает амбивалентность.

Зонтик в тексте тесно связан с его обладательницей. Зонтик (его традиционная символика – «независимость, духовное превосходство, восхождение, достоинство» [Трессидер, 2001, с.101]) в сознании Лаптева связывается с Юлией Сергеевной. Именно «под сводом ее зонтика» чувства Лаптева вербализуются в творческом акте – письме-исповеди другу, где Лаптев восхищается возлюбленной, отмечая в ее портрете черты добродетели: «Красавицей ее назвать нельзя – у нее широкое лицо, она очень худа, но зато какое чудесное выражение доброты, как улыбается!» [Чехов, 1977, IX, с. 16]; воспринимая ее как

---

<sup>1</sup> Напр., зонтик как комическая деталь в рассказе «Человек в футляре».



существо возвышенное: «...чувствую в ней редкое, необыкновенное существо, проникнутое умом и высокими стремлениями. Она религиозна...» [Чехов, 1977, IX, с. 16]. Заметив в Юлии Сергеевне богатый духовный мир, Лаптев в этот момент сам обретает способность чувствовать и восхищаться. Заметим, что на такое состояние он будет способен только в этом эпизоде – под раскрытым зонтом. К возвышенности, религиозности Юлии Лаптев приобщится единственный раз, и раскрытый зонт окажется неповторимым «местом силы» для Лаптева: далее зонт 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. ... Я тогда был влюблен в тебя и, помню, всю ночь просидел под этим зонтиком и испытывал блаженное состояние» [Чехов, 1977, IX, с. 86]) и тоску по способности любить и чувствовать, что со временем утратил Лаптев. Так, зонт оказывается магическим предметом, волшебной палочкой, по мановению которой в душе произошло чудо.

Таким образом, зонтик приобретает статус предмета сакрального: это и символ несбывшихся мечтаний, несостоявшейся любви, это и метафора утраченных возможностей. Зонт – медиатор между двумя душами, которые не удалось объединить во взаимном чувстве в одно время. Зонт в руке Юлии в конце – это напоминание о неудавшейся любви, которая погибла в пошлости обыденной жизни для Лаптева, ведь и попросил он зонт, именно на память. («Прошу вас, подарите мне его. Я сохраню на память о вас... о нашем знакомстве.» [Чехов, 1977, IX, с. 19]). Для Юлии же, зонтик – символ ее духовного и нравственно восхождения: этот мотив «спрятан» в сложенном зонте героини. В финале купол зонта раскрывается вновь, потенциальная реализуется. Лаптев видит жену под широким тополем – увеличенная проекция купола раскрытого зонта. Раскрытый зонт ассоциативно переключается с мифическим Фениксом, которого принято изображать с распростертыми крыльями, похожими на купол. Юлия появляется в финале уже изменившаяся, главное ее метаморфоза – отношение к супругу: «Ты знаешь, я люблю тебя, – сказала она и покраснела. – Ты мне дорог. Вот ты приехал, я вижу тебя и счастлива, не знаю как» [Чехов, 1977, IX, с. 90-91]. С ее переменной связан мотив возрождения Феникса – через символическую смерть (неудавшийся брак)

восхождение к новой ипостаси любящей жены.

В повести «Моя жизнь» (1896) зонт сопровождает симптоматичные эпизоды. Первый разговор-спор Мисаила Полознева с отцом о физическом и умственном труде, обнаруживающий непонимание и отсутствие диалога (отец постоянно подавляет сына), завершается нелепой ситуацией: отец, проявляя власть над взрослым сыном и закрепляя свое положение, воздействует на него физически: «Я попятился назад в переднюю, и тут он схватил свой зонтик и несколько раз ударил меня по голове и по плечам...» [Чехов, 1977, IX, с. 196]. Зонт в руках отца (как знак его власти) рефлекторно возвращает Мисаила в детство, воспоминания о котором неприятны: «В детстве, когда меня бил отец, я должен был стоять прямо, руки по швам, и глядеть ему в лицо. И теперь, когда он бил меня, я совершенно терялся и, точно мое детство всё еще продолжалось, вытягивался и старался смотреть прямо в глаза» [Чехов, 1977, IX, с. 196]. Все, связанное с отцом, вызывает у Мисаила внутренний протест и неприятие.

Зонт в руке, оставаясь нераскрытым, напоминает жезл, выполняя функцию инструмента для наказания.

Образ отца-тирана восходит к нескольким архетипам. С одной стороны, это проекция мифологического сюжета о поедании Сатурном своих детей. Согласно мифу, Сатурн (или Кронос/Крон), опасаясь быть свергнутым своим отпрыском, пожирал всех своих детей [Мифы народов мира, 1988, II, с. 18, 417]. В сюжете страх быть свергнутым детьми трансформируется в боязнь позора: отец желает, чтобы жизнь сына шла по его «программе». Ситуации воспитания, связанные с назиданием, ассоциируются с «поеданием». С другой стороны, это и Зевс: зонт в руке отца – это скипетр Зевса-вседержителя.

Зонт здесь как скипетр – символ владычества тирана и знак верховной власти. Поддерживая статус человека из высшего общества, избранника, способного нести «божественный огонь», он подавляет детей напоминанием о человеческом ничтожестве, указывая зонтом в небо: «– Взгляни! – говорил он сестре, указывая на небо тем самым зонтиком, которым давеча бил меня. – Взгляни на небо! Звезды, даже самые маленькие, – всё это миры! Как ничтожен человек в сравнении со вселенной!» [Чехов, 1977, IX, с. 197-198]. Образ отца, как отмечается у Г.П. Козубовской, «центральная фигура, подобие

Ветхозаветного Бога, Лицо – укоряющее и наказующее.» [Козубовская, 2011, с. 23] Его пафосные речи и профессия творца-созидателя подчеркивают статус «небожителя».

Портрет отца для Мисаила имеет определенные черты – вытянутость и острота: «Вот медленно, отвечая на поклоны, прошел отец в старом цилиндре с широкими загнутыми вверх полями, под руку с сестрой» [Чехов, 1977, IX, с. 197]. Состояние удрученности и подавленности у героя выражается в фиксации форм предметов, которые его окружают. Во всем видится проекция острого и прямого, как «укол зонта». Мисаил, видя бездарность отца как архитектора, подмечает очертания домов: «я как сейчас вижу узкие сенцы, узкие коридорчики, кривые лестнички ... У фасада упрямое, черствое выражение, линии сухие, робкие, крыша низкая, приплюснутая, а на толстых, точно сдобных трубах непременно проволочные колпаки с черными, визгливыми флюгерами. И почему-то все эти выстроенные отцом дома, похожие друг на друга, смутно напоминали мне его цилиндр, его затылок, сухой и упрямый» [Чехов, 1977, IX, с. 198]. Героя повсюду преследует этот «укол зонтиком», его хибарка такая же неприятная: «В доме у меня была своя комната, но жил я на дворе в хибарке, – в стены были вбиты большие костыли, ... старые костыли на стенах глядели сурово, и тени их мигали» [Чехов, 1977, IX, с. 199]. Зонт в тексте коррелирует с предметами и образами, похожими на отца (узкие дома, цилиндр, костыли-колонны), и все это для персонажа пропитано чувством неприязни, тоски, болезненности. Даже когда Мисаил покинул дом, «уколы» отца ощущаются им в острых предметах и чужих действиях: «В торговых рядах, когда я проходил мимо железной лавки, меня, как бы нечаянно, обливали водой и раз даже швырнули в меня палкой» [Чехов, 1977, IX, с. 217].

Стремление уйти из-под опеки отца и прожить свою жизнь – это желание Мисаила. Разыгрывается конфликт отцов и детей. Постепенно власть, сосредоточенная в руке отца, ослабевает, и зонт-скипетр оказывается профанным, и теряет силу: «В руках у него был знакомый мне зонтик, и я уже растерялся и вытянулся, как школьник, ожидая, что отец начнет бить меня, но он заметил взгляд мой, брошенный на зонтик, и, вероятно, это сдержало его. – Живи, как хочешь! – сказал он» [Чехов, 1977, IX, с. 223].

В финальной сцене визита отец из последних сил отстаивает свой авторитет. Машинально схватив линейку со стола, он как бы

готовится привести в действие наказание: «– Я не желаю слушать тебя, негодяй! – сказал отец и взял со стола линейку» [Чехов, 1977, IX, с. 278]. Авторитарная фигура отца уменьшается: «Отец сильно постарел, сгорбился и по вечерам гуляет около своего дома. Я у него не бываю» [Чехов, 1977, IX, с. 280]. Его зонт-жест в итоге превращается в знак его бессилия, что приближает окончательный разрыв с сыном, а благородный ореол, которым он всегда стремился себя окружить, рассеивается. Развязка сюжета (свержения отца-Крона) не по мифологическому сценарию: это неожиданно пережитая Мисаилом жалость к отцу («мне захотелось броситься к нему на шею» [Чехов, 1977, IX, с. 276]) и желание сблизиться с ним.

Так «зонт» в повести методично сопровождает эпизоды, в которых разворачивается сюжет психологического давления со стороны родителя, авторитет которого подпитывается социальным статусом. Но «зонт» амбивалентен. С одной стороны, он вполне укладывается в семантику мифологического архетипа (миф о Сатурне): зонт, будучи характерологической деталью, превращается в жест – символ подавления. Однако «нераскрытый зонт» в финале – вещный двойник отца, маленькая фигура которого вызывает, несмотря на все обиды, жалость Мисаила. Так, деталь оказывается чрезвычайно насыщенной: она несет в себе, в свернутом виде, весь сюжет отношений «отцов» и «детей».

Таким образом, атрибуты костюма в прозе А.П. Чехова полисемантически, интертекстуальны, архетипичны и метафизичны. Повторяемые неоднократно, эти детали несут дополнительную смысловую нагрузку, являются ударным моментом в повествовании, становясь осевыми. Интертекстуальность атрибутов костюма формирует ассоциативное поле классических текстов, существующих в притяжении-отталкивании с чеховскими произведениями: изначально заданный мотив обретает амбивалентность, становясь профанным.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**Добин, Е.** Сюжет и действительность. Искусство детали / Е. Добин. – СПб.: Советский писатель, 1981. – 495 с.

**Еранова, Ю.И.** Способы проявления символических деталей в

прозе А.П. Чехова / Ю.И. Еранова // Южно-Российский вестник геологии, географии и глобальной энергии: научно-технический журнал. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2006. – 8 (21). – С. 28–32.

**Кирсанова, Р.М.** Костюм в русской художественной литературе XVIII- первой половины XX вв. / Р.М. Кирсанова. – М.: Большая российская энциклопедия, 1995. – 383с.

**Козубовская, Г.П.** Рубеж XIX–XX веков: миф и мифопоэтика: монография / Г.П. Козубовская. – Барнаул: АлтГПА, 2011. – 318 с.

**Керлот, Х.Э.** Словарь символов / Х.Э. Керлот. – М.: REFL-book, 1994. – 608с.

**Лыкова, Т.В.** Авторская модальность в рассказе А.П. Чехова «Княгиня» // Языковое мастерство Чехова. Таганрог, 1988. [Электронный ресурс]. URL: <http://apchekhov.ru/books/item/f00/s00/z0000026/st021.shtml>. (14.02.2015).

**Ляцкий, Е.А.** А.П. Чехов и его рассказы / Е.А. Ляцкий // А.П. Чехов: pro et contra. – СПб.: РХГИ, 2002. [Электронный ресурс]. – URL: [http://dashkov.com.ua/russian\\_classic/lyatskiy\\_ea/a\\_p\\_chehov\\_i\\_ego\\_rasskazyi.mp3.9075](http://dashkov.com.ua/russian_classic/lyatskiy_ea/a_p_chehov_i_ego_rasskazyi.mp3.9075). (14.02.2015).

**Мазенко, В.С.** Игровое начало в произведениях А.П. Чехова. – Воронеж, 2004. [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/igrovoe-nachalo-v-proizvedeniyah-a-p-chehova>. (14.02.2015).

**Матюшенко Л.И., Матюшенко А.Г.** Идеино-художественный анализ рассказа А.П. Чехова «Человек в фугляре» / Л.И. Матюшенко, А.Г. Матюшенко // Учебное пособие по истории русской литературы XIX века. – М.: МАКС Пресс, 2009. [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.a4format.ru/pdf\\_files\\_bio2/4da58c38.pdf](http://www.a4format.ru/pdf_files_bio2/4da58c38.pdf). (14.02.2015).

**Минералова, И.Г.** Проза Чехова и проблема реалистического символа. Автореферат ...канд. филол. наук / И.Г. Минералова. – М., 1985. – 24 с.

Мифы народов мира: В 2 т. Т. II. – М.: Советская энциклопедия, 1988. – С. 18, 417.

**Сузрюкова, Е.Л.** Визуальные образы в творчество А.П. Чехова: автореферат дисс. ....канд. филол. наук / Е.Л. Сузрюкова. –

Новосибирск, 2010. [Электронный ресурс]. – URL: <http://cheloveknauka.com/vizualnye-obrazy-v-tvorchestve-a-p-chehova>. (17.02.2015).

**Трессиддер, Дж.** Словарь символов / Дж. Трессиддер. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448с.

**Чернышова, С.В.** Функции повторов в прозе А.П. Чехова. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук / С.В. Чернышова. – Иваново, 2007. [Электронный ресурс]. – URL: <http://plesetsk-info.ru/11-klass/funktcii-povturov-v-proze-a-p-chekhova>. (17.02.2015).

**Чехов, А.П.** Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 7 / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1977. – 734 с.

**Чехов, А.П.** Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 8 / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1977. – 527 с.

**Чехов, А.П.** Полное собрание сочинений и писем в 30 т. Т. 9 / А.П. Чехов. – М.: Наука, 1977. – 543 с.

**Чудаков, А.П.** Поэтика Чехова / А.П. Чудаков. – М.: Наука, 1971. – 292 с.

**Шкуратова, И.П.** Эпистолярный брак А.П. Чехова / И.П. Шкуратова //Новое и старое в облике классика: психологическая загадка личности А.П. Чехова. Сборник научных трудов. – М.: «Кредо», 2010. – С. 88-100.