

ЯЗЫК КОСТЮМА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. С. ПУШКИНА

А. В. Пахомова

Первая половина XIX в. — особое время в русской истории, литературе и искусстве. Оно связано с именем Александра Сергеевича Пушкина. Не случайно этот период называют «пушкинской эпохой». Гениальность поэта состоит не только в том, что им написаны бессмертные произведения, но и в том, что в них неизменно присутствует «дух эпохи». Герои Пушкина необыкновенно живы, образны, красочны, характерны. Они передают те чувства, мысли, которыми жили сам автор и русское общество в начале XIX столетия.

В культурологии существуют понятия — «костюмный текст» и «костюмный язык», когда за описанием одежд героев, порой весьма скупым, кроется целый пласт исторических, социальных, эмоциональных характеристик: нравы общества, обычаи, манера разговора, правила этикета, воспитание, мода эпохи. Всё это ярко представлено в стихах и прозе Пушкина, что даёт нам новые темы для исследования. Роман «Евгений Онегин» был назван В. Г. Белинским «энциклопедией русской жизни». Мы можем несколько перефразировать это высказывание в «энциклопедию русской моды», что тоже верно. О Пушкине, как о светском человеке и моднике, всегда интересно говорить. Одежда в его жизни играла не последнюю роль. В своих произведениях он довольно много внимания уделял теме одежды и моды. Подтверждение тому — вышедший в 1956 г. «Словарь языка Пушкина», во втором томе которого указано, что слово «мода» в произведениях Пушкина упоминается 84 раза, и чаще всего в романе «Евгений Онегин». Русская мода начала XIX в. находилась под влиянием французской. Франция диктовала моду всей Европе. Русский светский костюм дворян формировался в духе общеевропейской моды. С уходом из жизни императора Павла I запреты на французский костюм перестали действовать. В России франты начали носить жилет, сюртук, фрак, которые дополняли модными аксессуарами. В цвете — стремление к тёмным тонам. Из бархата и шёлка шили в основном жилеты и придворные костюмы. Очень модными стали клетчатые ткани, из которых шили брюки и другие части костюма. Сложенные клетчатые пледы перебрасывали через плечо, что считалось в ту пору особым модным шиком. Вспомним, именно с клетчатым пледом позировал А. С. Пушкин художнику О. Кипренскому¹.

В романе «Евгений Онегин» поэт говорит о наряде главного героя:

*Я мог бы пред учёным светом
Здесь описать его наряд;
Конечно, это было б смело,
Описывать моё же дело,
Но панталоны, фрак, жилет —
Всех этих слов на русском нет²...*

Мужская мода того времени в большой мере отражала идеи романтизма. В мужской фигуре подчёркивались, порой несколько утрированно, выгнутая грудь,

тонкая талия, изящная осанка. Светские мужчины носили фрак. В 20-е гг. XIX столетия на смену коротким штанам и чулкам с башмаками пришли длинные свободные панталоны — предшественники мужских брюк. Своим названием эта часть мужского костюма обязана персонажу итальянской комедии Панталоне, который неизменно появлялся на сцене в длинных широких штанах. Панталоны держались на вошедших тогда в моду подтяжках, а внизу оканчивались штрипками, что позволяло избегать складок. Обычно панталоны и фрак отличались по цвету. В 30-е гг. XIX в. происходят заметные стилевые изменения. Для выражения новых эталонов красоты потребовались другие средства, формы и материалы. С переходом моды на деловые качества, различного рода деятельности из одежды почти исчезли шёлк и бархат, кружева, дорогие украшения. Их заменили шерсть, сукно тёмных гладких расцветок. Исчезают парики и длинные волосы, мужская мода становится более устойчивой, сдержанной. Всё большую популярность приобретает английский костюм. Пальма первенства в диктате модных направлений ко второй половине XIX в. переходит к Англии, особенно это относится к мужскому костюму. Да и по сей день первенство в стиле мужской классической одежды закреплено за Лондоном. Поскольку светский этикет предписывал определённые правила и устанавливал жёсткие критерии, мужчина, полностью соответствовавший им, считался денди, светским львом. Таковым перед читателем предстаёт Онегин:

*Вот мой Онегин на свободе;
Острижен по последней моде;
Как dandy лондонский одет —
И наконец, увидел свет³.*

Литература и искусство тоже влияли на моду и стиль. Среди дворян получили известность произведения Вальтера Скотта, вся причастная к литературным новинкам публика стала примерять наряды в клетку и береты. Берет украшался перьями и цветами, являлся частью парадного туалета, потому его не снимали на балах, в театре, на званых обедах.

*Скажи мне, князь, не знаешь ты,
Кто там в малиновом берете
С послом испанским говорит?⁴*

Береты изготавливались из бархата, атласа, парчи, шёлка или других дорогих тканей. Кусок ткани стягивался по размеру головы, создавая определённый объём, иногда пришивались поля, их украшали цветами, жемчугом, специальными застёжками из золота с драгоценными камнями (аграфами). Любопытен тот факт, что такой головной убор носили исключительно замужние дамы, не случайно он появляется и на Татьяне как знак — она «другому отдана». Берет Татьяны был малиновым — в то время в моде были яркие насыщенные цвета: алый, малиновый, также часто предпочтению отдавали различным оттенкам зелёного. Самым модным и распространённым мужским головным убором во времена Александра Сергеевича был цилиндр. С момента своего появления (XVIII в.) он много раз менял и цвет, и форму: то расширяясь, то сужаясь, становился выше или ниже, поля его то увеличивались, то

уменьшались. Берет носили и ранее, в эпоху Возрождения, в XVI в. такой головной убор называли барет. Во второй четверти XIX столетия в моду вошла широкополая шляпа — боливар, названная в честь героя освободительного движения Южной Америки Симона Боливара⁵. Такая шляпа означала не просто головной убор, она указывала на либеральные общественные настроения её владельца. Сам Пушкин охотно носил этот головной убор. Дополняли мужской костюм перчатки, трость и часы. Перчатки, правда, чаще держали в руках, чем на руках, чтобы не затруднять себя, снимая их: ситуаций, когда это требовалось, в течение дня и даже во время бала было немало. В перчатках особенно ценились хороший крой и тончайшая, высокого качества кожа или замша.

Модным дополнением к мужскому костюму XVIII – начала XIX вв. считалась трость. Она была нефункциональна, просто аксессуар, так как сделана была из гибкого дерева, что не давало возможности на неё опираться. Трости обычно носили в руках или под мышкой исключительно ради щёгольства.

В женском облике во второй четверти XIX в. силуэт платья вновь меняется. Возвращение корсета продиктовано французской модой. Поэт отметил и эту деталь:

*Корсет носила очень узкий
И русский Н, как N французский,
Произносить умела в нос⁶...*

Герои романов и повестей А. С. Пушкина следовали моде и одевались согласно ей, иначе достопочтенная публика того времени не читала бы произведений великого писателя. Он жил и писал о том, что было близко людям его круга.

Можно заметить, что XIX в. отличался особым разнообразием верхней мужской одежды. В первой трети столетия мужчины надели каррики — пальто, имевшие множество (порой до шестнадцати) воротников. Они рядами, наподобие пелерин, спускались чуть ли не до пояса. Одежда эта получила своё название по имени знаменитого лондонского актёра Гаррика, который первым отважился появиться в пальто столь чудного фасона. В 30-е годы в моду вошёл макинтош. Студёными зимами в России традиционно носили меховые шубы, которые веками не выходили из моды. Отправляясь на свою последнюю дуэль, Пушкин сначала надел бекешу (утеплённый кафтан), но затем вернулся и велел подать шубу: на дворе в тот роковой день было холодно.

Как обычно, вместе с модой на одежду и головные уборы менялись и причёски. Волосы стригли и завивали в тугие локоны — «а la Titus», лицо брили, но на щеках от виска оставляли узкие полоски, называемые фаворитами. После смерти Павла I парики носить перестали, стал моден естественный цвет волос. Парики надевали в редких случаях. У Пушкина такой случай как раз был в 1818 г., когда он из-за болезни вынужден был сбрить свои роскошные кудри. Ожидая, пока волосы отрастут, он носил парик. Однажды, сидя в душном театре, поэт со свойственной ему непосредственностью снял парик с головы и стал им обмахиваться как веером — присутствующие были шокированы.

Дополнением к мужскому костюму, как мы уже сказали выше, служили перчатки, трость и часы на цепочке, брегет⁷. Распространены были и мужские украшения: помимо обручального кольца, многие носили перстни с камнями. На портрете кисти В. А. Тропинина у Пушкина на правой руке — кольцо и перстень, надетый на большой палец.

В начале XIX в. вошли в моду «стёкла» — очки и лорнеты. Ими пользовались даже люди с хорошим зрением. Друг Пушкина Дельвиг, страдавший близорукостью, вспоминал, что в Царскосельском лицее запрещалось носить очки, и поэтому все женщины казались ему тогда красавицами. Окончив лицей и надев очки, он понял, сколь глубоко заблуждался. Александр Сергеевич об этом знал и косвенно использовал в романе. Он с иронией предостерегает:

*Вы также, маменьки, построже
За дочерьми смотрите вслед:
Держите прямо свой лорнет!
Не то... не то, избави, боже!*⁸

Но отгремел бал, и гости разъехались по домам... Писатель имеет возможность «приоткрывать» любые двери и «заглядывать» в дома своих героев. Наиболее распространённая домашняя одежда дворян в его время — халат. Описывая героев, сменивших фрак на халат, Пушкин посмеивается над их простой, размеренной жизнью, увлечённостью мирскими заботами. Предсказывая будущее Ленского, Александр Сергеевич замечал:

*Во многом он бы изменился,
Расстался с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганый халат⁹...*

И. А. Манкевич пишет: «Примечательно, что из всей коллекции костюмных текстов в произведениях Пушкина халат как вещный “приют спокойствия, трудов и вдохновенья”, безусловно, является текстом биографическим. Свой судьбоносный статус обрёл в жизнетворчестве первого поэта России и антипод халата — “камер-юнкерский мундир”, символ тяжких моральных оков, от плена которых поэта освободила только смерть»¹⁰.

В начале прошлого века, если обратиться к женской моде, изменился не только фасон платьев, но и их длина: они стали короче. Сначала открылись башмачки, а затем и щиколотки ног. Это было настолько непривычно, что нередко вызывало у мужчин сердечный трепет. Не случайно Пушкин посвятил в «Евгении Онегине» данному факту строки:

*Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманый наряд;
Люблю их ножки;*

*Ах! долго я забыть не мог
 Две ножки...
 Грустный, охладельый,
 Я все их помню, и во сне
 Они тревожат сердце мне¹¹.*

Верхняя часть платья должна была напоминать сердце, для чего в бальных нарядах вырез лифа имел вид двух полукружий. Обычно талию опоясывали широкой лентой, которая сзади завязывалась бантом. Рукава бального платья имели вид пышных коротких буфов. Длинные рукава каждодневного платья напоминали средневековые жигго. На выходном платье женщины обязательно должны были присутствовать кружева в больших количествах и высокого качества:

*В круг стана вьются и трепещут
 Прозрачной сетью кружева¹².*

На дамской шляпке обязательно красовалась вуаль, которую называли на французский манер — флёр:

*И, флёр от шляпы отвернув,
 Глазами беглыми читает
 Простую надпись¹³.*

По разнообразию верхней одежды женская мода не уступала мужской. У Пушкина в «Евгении Онегине» встречаем мы такие слова, как «манто» (женское пальто свободного покроя), «редингот» (длинный сюртук широкого покроя), «капот» (женская или мужская верхняя одежда без перехвата в талии), «салоп» (женская верхняя одежда в виде широкой длинной накидки с пелериной и прорезями для рук). Умение элегантно одеваться предполагало также тонкое соответствие между нарядом и причёской или головным убором. Менялась мода на одежду, менялись и причёски. В начале века женская причёска копировала античную. Предпочтительным считался каштановый цвет волос. В 30–40-е гг., эпоху романтизма, волосы укладывали буклями. Художник Гау изобразил в 1844 г. красавицу Наталью Николаевну Ланскую, бывшую жену Пушкина, именно с такой причёской.

Одежда в романе играет роль не только предметно-бытовой детали, но и выступает в социально-знаковой функции. В пушкинском романе представлена одежда всех слоёв населения. В одежде старшего поколения московского дворянства подчёркивается неизменность:

*Всё в них на старый образец:
 У тётушки княжны Елены
 Всё тот же тюлевый чепец;
 Всё белится Лукерья Львовна¹⁴.*

Молодёжь Москвы, как и Петербурга, делает причёски по последней моде:

Взбивают кудри ей по моде¹⁵.

Художественные функции описания одежды достаточно многообразны: она может свидетельствовать о социальном статусе героя, его возрасте, интересах и взглядах, наконец, о чертах характера. В эпоху Пушкина мода в светской среде отражала в основном общеевропейские, прежде всего французские, стилевые направления: всё, что было модно во Франции и Англии, чуть позднее российские модницы примеряли на себя.

Костюм XVIII–XIX вв. является одним из интереснейших феноменов российской культуры, нашедшим многообразное отражение в литературных текстах различных жанров. Несомненно, большой интерес для культурологических исследований представляет семантический потенциал костюмных сюжетов и образов в произведениях Пушкина. Его костюмные тексты по своей образной природе, как правило, лаконичны, тем не менее за этой краткостью описания костюмного антуража выстраивается колоссальный пласт знаковых и символических смыслов культуры, отражающих значимые исторические события литературной и общественной жизни эпохи, в которой творил и жил писатель-поэт. В его произведениях раскрываются такие аспекты, как психология социальных типов и отношений, модные новации времени и его личные костюмные пристрастия. Далее речь пойдёт о костюмном языке не только в поэтических, но и в прозаических произведениях А. С. Пушкина. В повести «Метель» есть несколько описаний аксессуаров, но они столь лаконичны, что практически незаметны для читателя, органично сливаются с образами героев, оставляя в нашем сознании общее характерное представление: *«Гаврила Гаврилович в колпаке и байковой куртке, Прасковья Петровна в шлафроке на вате»*¹⁶. *«Маша укуталась шалью, надела тёплый капот <...>»*¹⁷. В поэме «Граф Нулин» в обыденный разговор вплетена тема моды. Степная помещица Наталья Павловна беседует с неожиданным гостем, необыкновенным образом оказавшимся у неё дома. Он едет в Петрополь *«С запасом фраков и жилетов, / Шляп, вееров, плащей, корсетов, / Булавок, запонок, лорнетов, / Цветных платков, Чулков `a jour, <...>»*¹⁸ с целью *«Себя казать, как чудный зверь»*. Вполне естественно, что разговор двух случайных собеседников был сведён к теме моды:

*«Как тальи носят?» — Очень низко,
Почти... вот до сих пор.
Позвольте видеть Ваш убор;
Так... рюши, банты, здесь узор;
Всё это к моде очень близко. —
«Мы получаем Телеграф»*¹⁹.

В те времена до русской провинции образцы парижской моды доходили вместе с журналами. Николай Полевой выпускал популярный тогда «Московский телеграф». Кто читал этот журнал, тот был в курсе всех модных новинок в одежде, этикете, повседневной жизни: «С некоторого времени у парижан в моде любить деревенскую жизнь».

«Барышня-крестьянка». Уже в самом названии присутствует намёк на переодевание. Так и есть: героиня меняет свой облик дважды, причём каждый из них являет полную противоположность её начальному образу.

В повести «Пиковая дама» костюмная тема возникает несколько раз. Например, там, где Герман наблюдает, как *«Из карет поминутно вытягивалась то стройная нога молодой красавицы, то гремучая ботфорта, то полосатый чулок и дипломатический башмак. Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара»*²⁰. Это не просто перечень увиденной Германом одежды, перед нами предстаёт галерея социальных типов и соответствующих им атрибутов материального положения. Или «соболья шуба» графини рядом с «холодным плащом» («холодный» здесь — без меховой подкладки) её воспитанницы, что является ещё одним доказательством плачевного положения бедной Лизы, в котором она находилась в доме своей «благодетельницы». «Прогулочный капот и шляпка» были тем немногим, чем она обладала и что могла позволить себе. Лиза была одета «как все, т. е. как очень немногие».

В 70-е гг. XVIII столетия в моде были мушки и фижмы. В 30-е гг. XIX в. эти детали дамского костюма считались давно устаревшими, их можно было увидеть лишь на дамах весьма преклонных лет. И здесь названные детали — атрибуты минувшего века — знак принадлежности к нему и души, и тела старой графини.

В свои произведения Пушкин вводит и реальных исторических лиц. Так, в повести «Рославлев» тема моды предстаёт в фигуре писательницы Жермен де Сталь, бежавшей из Франции из-за преследований правительства Наполеона. Она была с сочувствием принята русским светским обществом, способствовала распространению в России не только модных идей, но и фасонов, различных вещей. В частности, это касается тюрбана. Благодаря французской писательнице, у которой были подражатели и в Европе, и в России, «тюрбан де Сталь» стал принадлежностью исключительно женского туалета, который, как и берет, полагалось надевать только для выхода в свет. Так или иначе исторический костюмный фон присутствует в произведениях Александра Сергеевича, и, конечно же, особый интерес представляют упоминания и описания костюмов с реальной исторической основой.

В «Капитанской дочке» уже в эпиграфе к повести «Береги честь смолоду» присутствует виртуально костюмный текст. Все мы знаем русскую пословицу: «Береги платье снову, а честь — смолоду». При описании героев следует описание их одежды. *«Приехав в Оренбург, я прямо явился к генералу. Я увидел мужчину росту высокого, но уже сгорбленного старостию. Длинные волосы его были совсем белы. Старый, полинялый мундир напоминал воина времён Анны Иоанновны...»*²¹ *«Никто не встретил меня. Я пошёл в сени и отворил дверь в переднюю. Старый инвалид, сидя на столе, нашивал синюю заплату на локоть зелёного мундира. <...> Я вошёл в чистенькую комнатку, убранную по-старинному. <...> У окна сидела старушка в телогрейке и с платком на голове. Она разматывала нитки, которые держал, распялив на руках, кривой старичок в офицерском мундире»*²². *«<...> Подходя к комендантскому дому, мы увидели на площадке человек двадцать стареньких инвалидов с длинными косами и в треугольных шляпах. Они выстроены были во фронт. Впереди стоял комендант, старик бодрый и высокого роста, в колпаке и в китайском халате»*²³. *«<...> Прощай, прощай, матушка, — сказал комендант, обняв свою старуху. <...> Ступайте домой; да коли успеешь, надень на Машу сарафан»*²⁴.

«Пугачёв сидел в креслах на крыльце комендантского дома. На нём был красный казацкий кафтан, обшитый галунами. Высокая соболья шапка с золотыми кистями была надвинута на его сверкающие глаза»²⁵.

Пушкин использует одежду и как идентификационный код «свой-чужой»: *«Тогда, к неопишуемому моему изумлению, увидел я среди мятежных старшин Швабрина, обстриженного в кружок и в казацком кафтане»*²⁶.

Семантическая выразительность некоторых элементов костюма столь велика, что порой отражает главную идею литературного произведения. К таким элементам можно отнести заячий тулуп Петруши Гринёва и телогрейку/душегрейку Василисы Егоровны. Заячий тулуп, по сути дела, имеет сюжетообразующую функцию. Этот подарок с барского плеча не будет забыт «вожатым», он спасёт Гринёва от неминуемой гибели. Заячий тулуп проходит красной нитью через все ключевые моменты сюжета. *«Я не мог не подивиться странному сцеплению обстоятельств: детский тулуп, подаренный бродяге, избавил меня от петли, и пьяница, шатавшийся по постоялым дворам, осаждал крепости и потрясал государством!»*²⁷ О судьбоносной роли заячьего тулупа в жизни сержанта гвардии Петра Гринёва не без иронии рассуждает А. Терц: «Анекдот мельчит существенность и не терпит абстрактных понятий. Он описывает <...> не “Историю Пугачёвского бунта”, а “Капитанскую дочку”, где всё вертится на случае, на заячьем тулупчике. <...> и преподносит мелочь как знак посвящения в раритеты. В том-то и весь фокус, что жизнь и невесту Гринёву спасает не сила, не доблесть, не хитрость, не кошелёк, а заячий тулупчик. Тот незабвенный тулупчик должен быть заячьим: только заячий тулупчик спасает. *C'est la vie*»²⁸. Тема телогрейки/душегрейки семантически связана с трагической гибелью жены капитана Миронова. Писатель, знакомя нас с хозяйкой Белогорской крепости Василисой Егоровной, надевает на неё «телогрейку»: *«У окна сидела старушка в телогрейке...»*²⁹ Телогрейка появляется во второй раз в сюжете как душегрейка в сцене казни: *«Несколько разбойников вытащили на крыльцо Василису Егоровну, расстрёпанную и раздетую донага. Один из них успел уже нарядиться в её душегрейку»*³⁰. Здесь Пушкин обращается к истории. В древности в женское платье одевали преступников, так что мотив подобного переодевания может символизировать потенциальную принадлежность убийцы Василисы Егоровны «к миру смерти, к преисподней». Так актуальная для христианской антропологии культурная оппозиция «душа – тело» оказывается в повести напрямую связанной с оппозицией «костюм – нагота», где нагота превращается в символ души.

В повести «Египетские ночи» описания одежды идут вместе с гедонистическими текстами. Так, поэт Чарский *«наблюдал»* в *«своей одежде самую последнюю моду»*³¹ и не был чужд удовольствий: *«торчал на всех балах», «объедался <...> на всяком званом вечере»*³². Он (Чарский) писал стихи *«в золотистом китайском халате»*. Разницу между образом жизни аристократа Чарского и его гостя, гастролёра-импровизатора, Пушкин передаёт посредством описания их костюмов: *«Незнакомец вошёл <...>. На нём был чёрный фрак, побелевший уже по ивам; панталоны летние (хотя на дворе стояла уже глубокая осень); под истёртым чёрным галстуком на желтоватой манишке блестел фальшивый алмаз; шершавая шляпа,*

казалось, видала и ведро, и ненастье»³³. «Бедный итальянец смутился <...> Он понял, что между надменным dandy, стоявшим перед ним в хохлатой парчовой скуфейке, в золотистом китайском халате, опоясанном турецкой шалью, и им, бедным кочующим артистом, в истёртом галстуке и поношенном фраке, ничего не было общего»³⁴.

Интересные «костюмные тексты» есть у Пушкина в «Арапе Петра Великого», «Гробовщике», «Выстреле» и других произведениях, где описания одежды «соучаствуют» в реконструкции исторического колорита эпохи, соответствующего сюжету повествования.

Искусство костюма — сложное явление как материальной, так и духовной культуры, оно выполняет ряд полезных функций, среди которых одной из важнейших является коммуникативная.

В культуре костюма коммуникация осуществляется на визуально воспринимаемом костюмном языке — исторически возникшей и развивающейся семиотической системе. Наблюдения за использованием костюмного языка убеждают, что носители употребляют его для разных целей. Это утверждение подтверждают рассмотренные нами в данной статье фрагменты произведений А. С. Пушкина. Его персонажи пользуются костюмным языком для передачи социальной (статусной) информации, например, в военном костюме, костюме чиновников и т.д. Герой произведения, как, впрочем, и любой человек, может украсить себя нарядным платьем, чтобы, например, выразить своё хорошее расположение духа или другое эмоциональное состояние. Здесь уместно напомнить также о ритуальном, культовом, игровом, дипломатическом и т.п. использовании костюмного языка. Реальная действительность костюмного языка богата и разнообразна.

Значение семиотической теории костюма заключается, на наш взгляд, в том, что она должна дать научное знание важного объекта — костюма — как орудия визуального общения людей в диалектической цепи: микрокостюмный язык (авторский) — костюмный язык народа — тип костюмного языка — костюмный язык вообще. Таким образом, в семиотике костюма намечаются типы изучения знаковых систем костюма (костюмного языка), что объединяет их с другими знаковыми системами и с главной, наиболее разработанной, — естественным языком. Это уже чётко проявлялось в XIX в. произведениях А. С. Пушкина, а также ряда других писателей.

Система знаков — это то, что в принципе возможно в костюме как языке; костюмная норма представляет всё то, что «правильно», костюмный узус связан с тем, «как люди одеваются». Если понятия «костюмный язык» и «ношение костюма» различаются прежде всего тем, как рассматривается костюмный язык: в употреблении или вне его, — то «систему знаков» и «костюмную норму» можно считать компонентами «костюмного языка», а «костюмный узус» характеризует «ношение костюма» или «как люди одеваются». На то, как люди одеваются, влияют костюмная норма и костюмный язык, которые уже были и «действовали» в XVIII–XIX вв. С другой стороны, то, как люди носят костюм, постепенно отражается в норме и в конечном счёте в знаковой системе костюма.

-
- ¹ Портрет А. С. Пушкина был выполнен в 1827 г.
- ² *Пушкин А. С. Евгений Онегин. Роман в стихах // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л., 1959. Т. 6. С. 17.*
- ³ Там же. С. 10.
- ⁴ Там же. С. 148.
- ⁵ Боливар Симон (24.07.1783 – 17.12.1830) — наиболее влиятельный руководитель войны за независимость испанских колоний в Америке. Национальный герой Венесуэлы.
- ⁶ *Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 44.*
- ⁷ Брегет — часы, изготовленные в Швейцарии. Владелец марки Breguet Авраам-Луи Бреге в 1808 г. открыл представительство «Русский дом Breguet» в Санкт-Петербурге.
- ⁸ *Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 18.*
- ⁹ Там же. С. 117.
- ¹⁰ *Манкевич И. А. Костюмные тексты в произведениях А. С. Пушкина в культурологическом прочтении // Вестник Томского ГУ. 2008. № 310 (май). С. 37.*
- ¹¹ *Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 19.*
- ¹² В черновой рукописи. Глава I. После строфы XXVI.
- ¹³ *Пушкин А. С. Евгений Онегин. С. 118.*
- ¹⁴ Там же. С. 137.
- ¹⁵ Там же. С. 138.
- ¹⁶ *Пушкин А. С. Метель // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 8 т. М., 1970. Т. 7. С. 98.*
- ¹⁷ Там же. С. 95.
- ¹⁸ *Пушкин А. С. Граф Нулин // Пушкин А. С. Собр. соч.: в 8 т. М., 1970. Т. 4. С. 245.*
- ¹⁹ Там же. С. 246.
- ²⁰ *Пушкин А. С. Собр. соч.: в 8 т. М., 1970. Т. 8. С. 22.*
- ²¹ Там же. С. 90.
- ²² Там же. С. 95.
- ²³ Там же. С. 98.
- ²⁴ Там же. С. 134.
- ²⁵ Там же. С. 135.
- ²⁶ Там же. С. 136.
- ²⁷ Там же. С. 141.
- ²⁸ *Терц А. (Синявский А. Д.) Собр. соч.: в 2 т. М., 1992. Т. I. С. 17.*
- ²⁹ Там же. С. 95.
- ³⁰ Там же. С. 137.
- ³¹ Там же. С. 56.
- ³² Там же. С. 57.
- ³³ Там же. С. 58.
- ³⁴ Там же. С. 59.