

---

## «КОСТЮМНЫЙ МИР» РОМАНА А.К.ТОЛСТОГО «КНЯЗЬ СЕРЕБРЯНЫЙ»

НАИРА МАРТИРЯН

Исторический роман А.К. Толстого «Князь Серебряный», отражающий жизнь Московского царства XVI века, содержит значительное количество устаревшей лексики, передающей реалии и понятия своей эпохи. Лексические пласты, формирующие исторический фон произведения, представлены различными типами историзмов и архаизмов.

Историзмы, т.е. слова, вышедшие из употребления в наше время, в романе представлены следующими тематическими группами: звания и должности (боярин, конюший, рында, воевода, стрелец); оружие и доспехи (кольчуга, бармица, пицаль, секира, бердыш); одежда и аксессуары (однорядка, летник, ферязь, кафтан, тафья, кокошник, мурmolка, аксамит); хозяйственные строения и предметы быта: терем, сени, кружало, скудельница, братина, сулея); денежные единицы и единицы измерения (червонец, гривна, корабленник, верста); общественно-политическое устройство (земщина, опричина, сейм) и т.д.

На наш взгляд, особый интерес в «Князе Серебряном» вызывает лексико-тематическая группа одежды. Кроме воспроизведения особенностей быта исторической эпохи, она дает возможность автору продемонстрировать свой подход к историческим событиям и личностям посредством костюмного пласта романа.

Костюм — это сложная система, которая существует в пространстве культуры, взаимодействует с различными ее элементами и обладает многими функциями. Это весьма широкий контент, включающий в себя все, что находится на теле человека и тем или иным образом меняет его облик: одежду, обувь, головной убор, аксессуары (драгоценности, оружие и др.) и даже прическу и макияж.

Понятия «костюм» и «одежда» иногда используются в качестве синонимов, но необходимо их разграничить. Костюм — это более широкое понятие, чем одежда, так как одежда — предметный компонент костюма, а костюм — знаковая система, содержащая, помимо вещественного компонента, еще и означаемое — концептуальный компонент. Как отмечает В.М. Липская, «... костюм выполняет в системе культуры знаково-символическую функцию, не только демонстрируя социальный статус человека, но и обеспечивая возможность получить представление о его внутреннем мире...»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Липская В.М. Костюм в системе культуры (философско-культурологический анализ): автореферат дисс. ... докт. филос. наук. СПб, 2012, с.9.

У костюма множество различных функций, причем какие-то из них являются универсальными во все исторические эпохи, а какие-то присущи только определенному периоду. Среди важнейших функций костюма, характерных для всех исторических эпох, Т.О. Бердник отмечает защитную, религиозно-мистическую, имущественно-социальную, эстетическую и знаково-коммуникативную, посредством которой костюм сообщает информацию о своем владельце<sup>2</sup>.

Я.В. Быстрова утверждает, что костюм – это культурно необходимый атрибут отношения человека к своему телу. Он «социализирует» индивидуальное тело человека и одновременно с этим «индивидуализирует» коллективное тело. Так, «любой конкретный исторический тип костюма является «моделью сборки» определенного типа коллективной телесности, по тем или иным причинам господствующего в пределах той или иной культурной информации»<sup>3</sup>.

По мнению Н.М. Калашниковой, функция костюма заключается не только в том, что он содержит «...информацию о возрасте, половой и этнической принадлежности индивида, о месте его проживания, социальном статусе, профессии и т. д.», но и представляет собой своеобразный социокод, который передает информацию из прошлого в будущее. Помимо этого, он формирует внешний облик человека в соответствии со знаковой функцией культуры общества<sup>4</sup>.

Являясь определенным знаком личностных особенностей, костюм дает информацию о человеке. Он выполняет коммуникативную функцию, сигнализируя об индивидуальности человека, выражая не только индивидуальное самоощущение, но и эмоциональное отношение к действительности<sup>5</sup>.

У каждого народа в разные исторические эпохи вырабатывались свои отличительные знаки, которые постоянно менялись в зависимости от культурных традиций, культурных контактов, технического совершенствования ткачества и т.д. Неизменной оставалась суть – особый язык, символические знаки костюма, которые прочесть, расшифровать без усилий могли лишь представители одного социума. Приведем пример из рассказа А.П.Чехова «Дама с собачкой»: «И вот однажды под вечер он обедал в саду, а дама в берете подходила не спеша, чтобы занять соседний стол. Ее выражение, походка, платье, прическа говорили ему, что она из порядочного общества, замужем, в Ялте в первый раз и одна, что ей скучно здесь...». Русская (и не только) художественная литература знает множество примеров талантливо-го использования «образа костюма».

---

<sup>2</sup> Бердник Т.О. Архитектоника костюма: Социокультурная динамика: автореф. дисс. ... канд. филос. наук. – Ростов. гос. ун-т. Ростов –на- Дону, 2004, с.16.

<sup>3</sup> Быстрова, Я.В. Символические функции костюма в культуре: дисс. ... канд. филос. наук. – Великий Новгород, 2003, с. 12.

<sup>4</sup> См. Калашникова Н.М. «Народный костюм» (семантические функции) // учебное пособие. – М.: Наука, 2002, с. 6.

<sup>5</sup> См. Махлина С.Т. Семиотика культуры повседневности. – СПб.: Алетей, 2009, с. 143.

«Костюмные образы» функционируют в текстах русской классической литературы, при этом они, служа средством связи с внетекстовым миром соответствующей эпохи, дополнительно приобретают эстетическую, художественную, этическую самоценность, включаясь в художественный замысел писателя. Широко известны такие символы-костюмы, как шинель Акакия Акакиевича Башмачкина или фрак Собакевича у Н.В.Гоголя, халат Ильи Обломова у И.А.Гончарова, придворный мундир князя Курагина у Л.Н.Толстого, пустой костюм вместо чиновника у М.А.Булгакова и т.п.

Многие образы «костюма» существуют не изолированно, а включаются в сложное взаимодействие (сопоставление, диалог, противопоставление), участвуя в формировании концептосферы литературы и культуры вообще. Например: офицерский мундир Печорина и солдатская шинель Грушницкого; бальное платье с глубоким декольте Элен Курагиной и девичье платье Наташи Ростовской; длинный «балахон с кистями» Базарова и «английский сьют» Павла Петровича Кирсанова; военный мундир и светский фрак в комедии Грибоедова «Горе от ума»; светское и крестьянское платье Лизы в повести Пушкина «Барышня-крестьянка»; рваная толстовка Ивана Бездомного и разорванный хитон Иешуа и многое другое<sup>6</sup>.

Способность приспособливать и вписывать человека в какой-либо жизненный контекст, чтобы обеспечить успешную коммуникацию, - это универсальная функция костюма в культуре. Костюм одновременно как подстраивается под среду, так и трансформирует ее в необходимом направлении<sup>7</sup>.

Среди «костюмных образов» романа «Князь Серебряный» мы выделили три основных направления: гендерная идентификация, демонстрация социального статуса и карнавализация, причем эти функции не являются обособленными друг от друга, а тесно переплетаются, поэтому мы будем говорить о них как по отдельности, так и в совокупности.

По гендерному признаку наименования видов одежды в романе «Князь Серебряный» можно разделить на три группы: мужская/женская/общая. Из общей одежды в романе упоминаются однорядка, опашень, шуба (шубка). Но в романе «Князь Серебряный» однорядку и опашень носят только мужчины, поэтому мы будем говорить о них при анализе мужской одежды.

Шуба - традиционная верхняя одежда для защиты организма от переохлаждения. Шубка была разновидностью шубы. Шуба была доступна всем слоям общества, разница была только в мехе и покрывающей ткани: крестьяне ходили в шубах из овчины, зайца, а знать — из куницы, соболя, чернобурки. В эпоху Руси шуба шилась мехом вовнутрь. Мех служил подкладкой, а сверху шуба покрывалась различными тканями, в зависимости от достатка и статуса: сукном, парчой, бархатом. В парадных случаях шубу носили также летом и в помещениях.

---

<sup>6</sup> См. **Гаспаров Б.М.** Литературные лейтмотивы, М.: Наука, 1997, с.39.

<sup>7</sup> **Давыдова В.В.** Костюм в пространстве культуры // Серия "Symposium", Виртуальное пространство культуры. Выпуск 3. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургское философское общество, 2000, с. 191-195.

Мужская одежда представлена в романе «Князь Серебряный» более широко, чем женская, что объясняется как сюжетом произведения, так и авторским замыслом. Ткань, цвет одежды и аксессуары явно указывают на социальную принадлежность и достаток героев. О том, насколько красочным и декоративным был русский костюм богатых людей той эпохи, свидетельствует следующее описание: «На князе был белый атласный кафтан. Из-за низко вырезанного ворота виднелось жемчужное ожерелье рубахи. Жемчужные запястья плотно стягивали у кистей широкие рукава кафтана, небрежно подпоясанного малиновым шелковым кушаком с выпущенною в два конца золотою бахромой, с заткнутыми по бокам узорными перчатками. Бархатные малиновые штаны заправлены были в желтые сафьянные сапоги, с серебряными скобами на каблуках, с голенищами, шитыми жемчугом и спущенными в частых складках до половины икор». «Поверх кафтана надет был внакидку шелковый легкий опашень золотистого цвета, застегнутый на груди двойною алмазною запоной»<sup>8</sup>.

Опашень — легкая, обычно шелковая мужская или женская одежда на подкладке свободного покроя с длинными, сужающимися к запястью рукавами. Название связано с манерой носить опашень внакидку — «на опашь». Опашень никогда не подпоясывали, так что его передние полы были значительно короче заднего полотнища<sup>9</sup>. В романе упоминаются только шелковые опашни, следовательно, они были доступны только богатым слоям населения.

Штаны, сшитые из малинового бархата, также являются показателем богатства, благодаря как материалу, так и цвету.

Кафтан представлял собой распашную одежду свободного покроя или приталенную, застёгивавшуюся на пуговицы или завязывавшуюся на тесёмки. Длина была различна: кафтан мог быть длиннополым (до щиколоток) или коротким (до колен). Разновидности кафтанов шились из атласа, бархата, тафты, сукна и других тканей. Цвет тоже имел значение, например, каждый стрелецкий полк носил кафтаны определенного цвета: вишневого, малинового, красного, зеленого и т.д. Кафтаны богатых людей на Руси были яркими и из дорогих тканей, а простого люда - в основном серого или синего цвета, шились из грубой хлопчатобумажной ткани или льняной ткани кустарной выделки: «Они казались наскоро вооруженными крестьянами, и только на передовых были одноцветные кафтаны, а в руках их светились бердыши и копыя».

Однорядка - старинная русская мужская и женская одежда, плащ без подкладки (в один ряд), который носили поверх кафтана или зипуна<sup>10</sup>. Это широкая долгополая одежда без ворота, с длинными рукавами, с нашивками

---

<sup>8</sup> Здесь и далее цитируется по: А.К. Толстой. «Князь Серебряный». Издательский Дом Мещерякова, 2007- [http://loveread.ec/view\\_global.php?id=268](http://loveread.ec/view_global.php?id=268)

<sup>9</sup> Муллер Н. Словарь исторической одежды - <http://vneshnioblik.ru/raznoe/slovari/ist.html>

<sup>10</sup> Муллер Н. Словарь исторической одежды - <http://vneshnioblik.ru/raznoe/slovari/ist.html>

и пуговицами или завязками. Шили её обычно из сукна и других шерстяных тканей, носили и в рукава и внакидку: «Проезжий привязал лошадь к дереву. Он был высокого роста и, казалось, молод. Месяц играл на запонках его однорядки. Золотые кисти мурmolки болтались по плечам».

Женская одежда, в отличие от мужской, в романе «Князь Серебряный», представлена намного меньше, так как здесь практически нет женщин – главных действующих лиц. Мы нашли всего несколько примеров описания женского платья, все они связаны с Еленой Морозовой и Онуфревной, нянькой царя.

Онуфревна, нянька Иоанна, появляется в романе в простом сарафане и душегрейке, несмотря на статус царской няни, подразумевающий ношение достаточно богатой одежды. Примечательно, что А.К.Толстой, вопреки обыкновению, не сообщает никаких деталей ее костюма, как-то: материал, вышивка и т.д. Из этого следует, что одежда Онуфревы – самая простая. Ср., с пушкинской старухой «... в дорогой собольей душегрейке». Небогатый сарафан и душегрейка показывают как ее более низкое общественное положение по сравнению с Еленой Морозовой, так и равнодушие к мирским благам.

Елена Морозова предстает перед нами в богатом наряде: «На ней был голубой аксамитный летник с яхонтовыми пуговицами. Широкие кисейные рукава, собранные в мелкие складки, перехватывались повыше локтя алмазными запястьями, или зарукавниками. Такие же серьги висели по самые плечи; голову покрывал кокошник с жемчужными наклонами, а сафьянные сапожки блестели золотою нашивкой».

Летник – наиболее любимая женская одежда до XVIII века обеспеченных слоев населения. Длинная, до полу, сильно раскошенная книзу, эта одежда имела широкие длинные колоколообразные рукава, которые сшивались до половины. Несшитая нижняя часть свободно свисала. Шили летник из дорогих одноцветных и узорных тканей, украшали золотым или серебряным шитьем и драгоценными камнями, пристегивали небольшой круглый меховой воротник<sup>11</sup>.

Есть и другие показатели статуса Елены: «Тут только Никита Романович заметил на голове Елены жемчужный кокошник и побледнел. Она была замужем!». Жемчужный кокошник – явное свидетельство статуса замужней женщины, причем богатой<sup>12</sup>. Костюм любой замужней женщины был ярче и богаче, чем более скромный костюм незамужней, но здесь дополнительную роль играют детали, свидетельствующие о большом достатке: яхонтовые пуговицы, алмазные серьги и запястья, сафьяновая обувь с золотой нашивкой и т.д. И таким же образом о принятии монашеского обета Еленой в конце романа свидетельствуют ее черная одежда и покрывало.

---

<sup>11</sup> Муллер Н. Словарь исторической одежды - <http://vneshniioblik.ru/raznoe/slovari/ist.html>

<sup>12</sup> См. Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт 18-19 веков. – М.: Наука, 2002, с. 143.

Одним из ведущих элементов костюма, подчеркивающим статус, являлся головной убор (выше мы уже говорили о кокошнике). Как отмечает Т.В. Козлова, знаковость головного убора в архаическом сознании большинства людей связана с её соответствием важнейшей функциональной части тела – голове<sup>13</sup>. Недаром Малюта Скуратов, желая подняться выше, влиться в ряды знати, «при выходе царя из опочивальни, бил ему челом, исчислил все свои заслуги и в награждение просил боярской шапки» в качестве приобретения нового статуса.

Остановимся на «костюмных» показателях статуса подробнее. Естественно, что одежда различных сословий изначально определяется присущим этим сословиям образом жизни, а ее закрепленная форма работает как знак, указывающий на тот или иной слой общества. Зачастую разные сословия имеют различные этические, эстетические и т.п. нормы, что отражается и в костюме. В любом обществе просто необходимо иметь внешние различия, устанавливающие характер коммуникации: «Одежда опричников представляла разительную противоположность с лохмотьями нищих: царские телохранители блистали золотом. На каждом из них была бархатная или парчовая тафья, усаженная жемчугом и дорогими камнями». Тафья, круглая шапочка, плотно прилегающая к голове, обычно богато украшенная золотым шитьем и драгоценными камнями, была заимствована у татар, и надевали ее только представители обеспеченных «передовых» сословий, в основном потому, что при ее ношении нужно было очень коротко стричь волосы. В период царствования Иоанна Грозного пользовалась большой популярностью, в ней даже являлись на богослужение, несмотря на запрет Стоглавого Собора<sup>14</sup>.

Ср.: «Погоди, молодец! - сказал царевич, который, по миновании опасности, начал возвращаться к своим прежним приемам. - Погоди, молодец! Скажи-ка наперед, какого ты боярского рода, что золоченый зипун носишь?». Слова царевича однозначно показывают, что одежда разных сословий имела свою четкую регламентацию и нарушение ее каралось как общественным мнением, так и в некоторых случаях по закону.

И в современном мире, гораздо более демократичном, статусная функция костюма существует (например, в деловом костюме - чем тоньше полоска, тем выше статус его владельца). Деловой костюм - это своего рода униформа, отражающая экономический и профессиональный статус.

Униформа – еще одно проявление статуса. Любому жителю Московского царства, современнику Иоанна Васильевича, при виде следующей картины было ясно, что перед ним опричник: «Впереди скакал чернородый детина в красном кафтане, в рысьей шапке с парчовым верхом. К седлу его привязаны были метла и собачья голова». Униформа не только обозна-

---

<sup>13</sup> Козлова Т.В. Костюм как знаковая система: Конспект лекций. М.: МТИ. 1980. с.10.

<sup>14</sup> Забелин И.Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. Т. 1, ч. 2. М: Языки русской культуры, 2000, с.462-463.

чала общественное положение, но и внушала почтение и страх.

Нужно отметить такое важное явление в романе, как переодевание, которое в каких-то эпизодах служит для демонстрации социального статуса, а в каких-то - целям карнавализации.

Во время пира в царских палатах слуги три раза переодеваются во все более богатое платье: бархатные кафтаны, парчовые доломаны, кунтуши из белого аксамита с собольей опушкой. Доломан, или венгерка, - это длинный кафтан с узкими рукавами, а кунтуш – приталенный кафтан с широкими откидными рукавами. Такую одежду носили привилегированные сословия, а ткани, из которых она сшита: бархат, парча (плотная узорчатая шёлковая ткань, вытканная золотыми, серебряными нитями) и аксамит (плотная ворсистая узорчатая ткань с золотыми или серебряными нитями) - стоили весьма дорого, не говоря уже о собольей оторочке. Упоминание, что слуги носят подобную одежду из подобного материала, служит для демонстрации статуса хозяина – царя Иоанна Грозного: «Эта перемена платья составляла одну из роскошей царских обедов».

Переодевание для демонстрации статуса и внутреннего состояния Дружины Морозова происходит дважды: во время опалы боярин «в смиренной одежде, с бородою нечесаной, падают седые волосы на крутое чело». А после снятия опалы «Дружина Андреевич, отслушав молебен, вошел в добром платье, в парчовом кафтане, с собольей шапкою в руках. Сивые кудри его были ровно подстрижены, борода тщательно расчесана». Все вышесказанное еще раз подтверждает, что костюмный образ – это не только одежда, но и аксессуары, создающие целостный облик, то есть костюм является продолжением человека и отражением его сущности и статуса.

В ситуации карнавала важную роль переодевания можно объяснить тем, что в любом случае оно в определенной степени разрушает привычную связь между формой и содержанием, переворачивает и дестабилизирует установленные нормы. С одной стороны, ставятся под сомнение существующие гендерные, социальные, национальные стереотипы, а с другой стороны, вновь созданная при переодевании личность опирается на существующие стереотипы и традиции, чтобы суметь вписаться в существующую систему. Переодевание, таким образом, является сменой одной общепризнанной формы другой общепризнанной, при этом возникает смысл ложного присвоения субъекту несвойственных ему качеств.

Ю.В. Манн в статье «Карнавал и его окрестности», следуя бахтинской теории, отмечает, что «...карнавал - это перевёрнутая, травестированная иерархия ценностей», «победа телесного, материального, плотского - за счет духовного и идеального»<sup>15</sup>. Переодевание царя и опричников в монахов является нарочито карнавальным, потому что царь «... дал им тафьи, или скуфейки, и черные рясы, под коими носили они богатые, золотом блестя-

---

<sup>15</sup> Манн Ю.В. Карнавал и его окрестности// Вопросы литературы, 1995, N 1, с.155.

щие кафтаны, с собольею опушкойю». Или же: «Все опричники, одетые односторонне в шлыки и черные рясы, несли смоляные свечки. Блеск их чудно играл на резных столбах и на стальных украшениях. Ветер раздувал рясы, а лунный свет вместе с огнем отражался на золоте, жемчуге и дорогих камнях». Монашеское одеяние, которое не скрывает богатую одежду и украшения, вызывает недоверие и подозрения. И даже то, что «... царь, одетый иноком, бил себя в грудь и взывал, громко рыдая...», не прикрывал богатую одежду рясой и вел себя искреннее своих слуг-опричников (в определенные моменты), не спасает положения. Народ знает, что через какое-то время все вернется на круги своя. Мотивацией для переодевания здесь служат одновременно как раскаяние и страх перед Божьей карой у Иоанна и страх перед Иоанном у опричников, так и стремление продемонстрировать несуществующие качества, в частности смирение.

И наоборот, насильственное переодевание Дружины Морозова в шутовской костюм – полупарчовый, полусермяжный – возымело не то впечатление, которое ожидалось: иерархия нарушена, шут на самом деле возвысился над остальными, а не понарошку, не по-карнавалному: «Гремя колокольцами, боярин подошел к столу и опустился на скамью, напротив Иоанна, с такою величественною осанкой, как будто на нем вместо шутовского кафтана была царская риза».

Костюм, одежда – это маркировка субъекта как индивида. В художественном произведении любое переодевание, а особенно гендерно маркированное, является утратой или восстановлением идентичности. И этот мотив переодевания тесно связан с двойственным образом Федора Басманова. Кстати, вспомним знаменитую картину С. Эйзенштейна «Иван Грозный» и пляску Басманова в женской одежде и маске. В любой культуре, в том числе и русской, неритуальное переодевание женщины в мужчину и мужчины в женщину находилось под запретом. Но если переодевание женщины в мужской костюм рассматривалось как незаконное желание повысить статус, то одетый, а скорее – ряженный в женскую одежду мужчина вызывал только презрение и смех как сменивший свою сущность, утративший маскулинность.

«- Да надень же сперва опашень, князь.

- Не на меня шит, — сказал Серебряный, распознавая летник, который протягивал ему Басманов, — носи его сам, как доселе нашивал».

Здесь возникает и другая символика. По мнению Т.В.Савельевой, если «... переодевание не носит ритуального характера, то оно воссоздает ситуацию хаоса, дезорганизации жизни как таковой. По мнению писателя (А.К.Толстого – М.Н.), подобный хаос – отличительная черта эпохи правления Ивана Грозного»<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Савельева Т.В. Фольклоризм как стилевая черта творчества А.К. Толстого: автореферат диссертации на соискание кандидата филологических наук. - Челябинск, 2006. - <http://dslib.net/folklor/folklorizm-kak-stilevaja-cherta-tvorchestva-a-k-tolstogo.html>



Итак, мы можем выделить общие черты функционирования костюма в историческом романе А.К.Толстого «Князь Серебряный»: костюмные характеристики воссоздают исторический колорит эпохи, являются основой для моделирования миров героев романа и более глубокого раскрытия и трактовки их образов, а также служат для обозначения социального положения персонажей.

**Ключевые слова:** *гендер, историзм, карнавализация, костюм, коммуникация, культура, статус*

**ՆԱԻՐԱ ՄԱՐՏԻՐՅԱՆ – Ա. Կ. Տոլստոյի «Իշխան Սերեբրյանի» վեպի «Զգեստային աշխարհը»** – Հոդվածում զգեստը դիտվում է որպես մշակույթի երևույթ: Հետազոտվում են հերոսների «զգեստային» բնութագրերը Ա. Կ. Տոլստոյի «Իշխան Սերեբրյանի» պատմական վեպում, վերլուծվում են զգեստի հիմնական գործառնությունները ստեղծագործությունում: Վեպի «զգեստային աշխարհի» քննությունը ցույց է տալիս, որ Ա. Կ. Տոլստոյի ստեղծագործության զգեստային շերտը բազմիմաստ է, քանի որ հագուստը հերոսին, դարաշրջանը, մարդկանց միջև հարաբերությունները, վարվելակարգը բնութագրող միջոց է և միաժամանակ որոշում է վարքը, ինչպես նաև արտացոլում է հեղինակի պատմական հայեցակետը:

**Բանալի բառեր** – *գենդեր, պատմաբան, կարնավալիզացիա, զգեստ, հաղորդակցություն, մշակույթ, կարգավիճակ*

**NAIRA MARTIRYAN – “Costume World” in the Novel “Prince Serebryany” by A. K. Tolstoy.** – The article considers costume as a phenomenon of culture. The article analyses the "costume" characteristics of the heroes and the main functions of it in the historical novel "Prince Serebryany" ("The Silver Prince") by A. K. Tolstoy. The analysis of the “costume world” of the novel shows that the costume layer of A. K. Tolstoy's work is ambiguous since clothing serves as a means of characterizing not only the hero but also the era, the relationship between people. It depends on etiquette and, at the same time, determines the behavior, and reflects the author's concept of history.

**Keywords:** *gender, historicism, carnivalization, costume, communication, culture, status*

Поступление: 03.07.2020, Рец.: 11.07.2020, Принято к печати: 24.07.2020