

L. M. Zadorozhna, PhD, Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv

A LOOK AT SPECIAL FEATURES OF THE PORTRAITURE IN THE STORY "THE POTRAIT" BYM. GOGOL

The article defines the conceptual and basic positions of M. Gogol in relation to the artist and the art, as well as the correlation of painting and literature.

Keywords: the portraiture, the artist, the art.

УДК 81'27

Е. А. Зайцева, студ.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко, г. Киев

СИМВОЛИКА МАСКАРАДНОГО КОСТЮМА В РОМАНЕ АНДРЕЯ БЕЛОГО "ПЕТЕРБУРГ" В СВЯЗИ С ФЕНОМЕНОМ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Исследуется символика маскарадного костюма маркизы де Помпадур, в который переодевается героиня Софья Лихутина в романе Андрея Белого "Петербург", в связи с феноменом театральности в романе, а также театрално-игровым началом, характерным для культуры Серебряного века в целом.

Ключевые слова: серебряный век, символизм, жизнотворчество, театральность, условность, маскарад, маскарадный костюм, семиотика костюма.

Характеризуя литературу Серебряного века, следует, в первую очередь, отметить такие ключевые её особенности, как концепция мифотворчества, актуализация игрового начала и идея синтеза искусств, из которых и выплывает центральная для данной эпохи идея жизнотворчества, театрализации действительности, проникнувшая не только в литературу, но и во всю культуру в целом. С этими аспектами тесно связан и феномен театральности, охвативший все уровни большинства литературных текстов. Как отмечает О.С. Давиденко, "символисты мечтали о хоровом соборном искусстве, о мистерии, о событиях возвышающих, торжественных, величественных. Идея такого синтеза наиболее близка театралному действу" [1, с. 14].

Роман Андрея Белого "Петербург" в контексте культуры Серебряного века – явление сложное и многогранное. Театрально-игровое начало в романе Белого реализуется на хронологическом, сюжетно-композиционном, предметно-образном и персонажном уровнях.

"Игра выступает в культуре Серебряного века явлением, выражающим общее самочувствие эпохи, определяющим взаимоотношения людей между **бытом и бытием**" [2, с. 16]. Именно осмысление диалектического единства бытового и бытийного являлось важнейшим вопросом мировоззрения А. Белого, реализующимся в его творчестве, в особенности же – в романе "Петербург". Эту особенность романа Белого отмечает Л. К. Долгополов в монографии "Андрей Белый и его роман "Петербург".

Театральность в романе Андрея Белого также пронизывает все уровни художественного текста, в том числе предметно-образный и персонажный. Здесь особый интерес представляет глава "Помпадур", в которой Софья Лихутина, собираясь на бал, преобразуется в маркизу де Помпадур, самую влиятельную фаворитку короля Франции Людовика XV. Ее именем называли обстановку в квартирах (стиль "a la Reine"), костюмы и постройки.

Помпадур влияла на внутреннюю и внешнюю политику государства, а также была известна как покровительница наук и искусств и законодательница моды эпохи. Известно, что Жанна-Антуанетта тратила огромные средства на свои многочисленные наряды, духи, косметику, а также придворный театр. В круг частых гостей её салона входили ученые, деятели культуры и искусства. Бушардон, Монтескье, Фрагонар, Буше, Рамо, Вольтер, Руссо, Дидро – вот тот далеко не полный список представителей интеллектуальной и художественной элиты, которые тогда окружали маркизу. Поведение той эпохи, в особенности при дворе короля, отличалось формульностью, демонстративностью и необходимостью мудро вести игру, плести интриги и уметь их рассекречивать.

Можно сказать, пользуясь термином Ю. М. Лотмана, что культура эпохи Помпадур характеризовалась особой семиотической насыщенностью. "В искусственно созданном мире "галантных

празднеств" искусственность становится основой представления о человеческой красоте" [5]. Игра, "искусство казаться" в жизни достигло в этот век совершенства. Женщина напоминала изящную фарфоровую статуэтку: открытый лиф, кайма от плечей до подола платья, пространство между краями открытого лифа заполнялось вставка-клин между краями открытого лифа, которую украшали банты, рукава, доходящие до локтя с бантом из лент. Платье имело куполообразную форму, нижняя юбка отделана оборками и фалбалами. На шее – кружевной плиссированный воротничок. Волосы обычно зачесывались назад со лба и висков. Сзади они поднимались и укладывались на макушке в маленький пучок. Высоко поднятые волосы украшали жемчуга и ленты [6].

В главке "Помпадур" Андрей Белый описывает портрет преобразенной героини перед балом у Цукатовых в характерном для него стиле орнаментальной ритмической прозы. Описание экфраслично: мы видим статичную картину, то, какой видит себя героиня перед зеркалом. Костюм, в который она переодевается и за который она долго ссорилась с модисткой, с точностью соответствует одежде эпохи Помпадур, в особенности, какой предстаёт она на картинах Франсуа Буше.

С первого абзаца привлекает внимание театральная деталь: зеркало, реализующее мотив удвоения, разделения пространства, обмана. У Белого отражение приобретает черты пространства ("и сама она тогда убежала в глубину, зеленоватую муть" [7, с. 305]), причем пространства inferнального, что подчёркивается цветосимволикой. Впечатление подмены героини, реализуемое с помощью переодевания, усиливает местоимение *там*: Софья Петровна "уходит в глубину" и *там*, из иного пространства возвращается. Описывая выход героини "из фонтана вещей и кисейно-кружевной пены", автор пародийно отсылает нас к "Рождению Венеры" Боттичелли, что также подчеркивает цветовая гамма (морские тона – мутно-зелёный, бледно-лазурный, серебристый) и "тихоструйный зефир" [7, с. 305] (на картине изображен Зефир – западный ветер), якобы уносящий Софью от мужа. Кроме того, в образе Венеры предстала и сама маркиза де Помпадур в основном ею же театре Версаля. С маркизы также списан образ

богини любви и на картине Франсуа Буше "Туалет Венеры", которая была заказана художнику его покровительницей для ее Шато Бельвю близ Парижа. Кроме того, многие искусствоведы отмечают сходство в ряде картин Буше, на которых изображена Венера, с портретами Помпадур, написанных им же. Но этот тезис следует ставить под сомнение, поскольку образ Венеры занимал художника и до появления маркизы при дворе, однако же и на картинах 1730-х годов наблюдается такое сходство. Возможно, это был просто излюбленный женский тип Буше, и, впоследствии образ, который он примерял на Помпадур в своих картинах или которому она соответствовала.

Образ Помпадур, который примеряет Лихутина, – не что иное, как маскарадный костюм. Как отмечает Ольга Хорошилова в монографии "Костюм и мода Российской империи: эпоха Александра II и Александра III", в моду 1880–1890-х годов стремительно проникает стиль "пышного историзма", в особенности в бальных и маскарадных костюмах, в особенности – туалеты "дам, игравших весьма важную роль не только в обществе, но даже и в моде". А "в маскарадных костюмах царил праздничный хаос" [11, с. 396]. В иллюстрациях к книге представлена фотография "Модница в маскарадном костюме во вкусе мадам Помпадур. Ателье "М. Конарский", Москва, 1880-е гг.", что говорит о том, что модницы обращались к образу маркизы в своих туалетах. Сохранилась эта маскарадная традиция и к началу XX века. Однако же выбор Андреем Белым маскарадного костюма для своей героини не обуславливается лишь этой традицией и следованием Софьи Лихутиной модными тенденциями эпохи.

Облачаясь во все атрибуты, стилизованные под стиль Помпадур, Софья Лихутина сохраняет образ куклы. Что касается мотивов кукольности, автоматизма, то они у Белого тесно пересекаются с творчеством художников "Мира искусств". "Кукла — излюбленный образ мирискусников, символ зла, измельчания жизни, сведение ее до кукольного подобия" [8, с. 259]. Этот образ также восходит к творчеству Гофмана, творчество которого отличалось ярко выраженным драматургическим началом, с его страстью к механизмам, куклам, зеркалам, удвоению

пространства. "*Японской куклой*" называет Софью Лихутину и главный герой, Николай Аполлонович Аблеухов, в ответ на "*красного шута*" [7, с. 305]. Ещё в момент перепалки герои видят друг в друге маски. Примечательно, что изначально Софья названа именно *японской куклой*, и комната её выдержана также в восточном стиле, что созвучно мотивам противостояния Востока и Запада в романе "Петербург" и выражение этого противостояния в душах главных героев. Соответственно, перевоплощаясь из *японской куклы* в *западную* маркизу де Помпадур (куда несёт её западный ветер – зефир), Софья отправляется на бал-маскарад, торжество по происхождению западное, которое требует формульности и театральности поведения.

Мы видим, как, передевшись и будучи одержимой жадной мести и гордыней, а также *власти* над бывшим возлюбленным, Лихутина "*постарела и подурнела*", из Ангела Пери с маленькими розовыми губками она превращается в несколько вульгарную даму, с губами "*неприлично красными*" и "*тяжёлыми*" [7, с. 306]. В ней показалось что-то ведьминское как раз в тот момент, когда она вступила в игру мести и интриг: "*укрыла письмо в разрезе корсажа*" [7, с. 306]. Она действует согласно надеждой на неё маске маркизы, играя по правилам. В не столько историческом, сколько мифологизированном образе Помпадур, который примеряет героиня, Белый пародийно актуализирует такие inferнальные по своей природе черты, как интриганство, жажда власти (в случае Софьи – над возлюбленным), самодурство, театральность поведения. Связана эта маска также и с отношениями Лихутиной с мужем, Сергеем Сергеевичем Лихутиным, который изначально категорически против похода жены на бал, и всячески пытается этому воспрепятствовать (лицо Лихутина в главке также описывается как маска – "*восковое*"). Здесь Софья поступает как её героиня, маркиза Помпадур, которая изменяет мужу и покидает его, уйдя во дворец в качестве новоиспеченной фаворитки. Муж же, Шарль Ле Норманн д'Этиоль, который преклонялся перед Жанной и был готов исполнить любое ее желание, как и Сергей Сергеевич Лихутин преклонялся перед Софьей и терпел все её выходки. Как и д'Этиоль, узнав, что жена его покинула, Лиху-

тин также предпринимает неудачную попытку самоубийства. Соответственно, уподобление героини Помпадур на персонажном уровне приобретает черты пародии на схематичность её поведения, намеренную театрализацию героини собственной жизни, что можно считать формой психологизма.

Также переодевание Лихутиной восходит и к использованной Белым и многими символистами схеме театра масок (дель-арте), актуализировавшейся в театральной культуре и литературе Серебряного века в связи с деятельностью В. Э. Мейерхольда, Н. Н. Евреинова, творчеством А. Блока, с которым, к тому же, Андрея Белого связывала крепкая и противоречивая дружба. Говоря на языке театра масок, можно сказать, что в романе Софья предстаёт как Коломбина, а любовный треугольник Лихутин–Софья–Аблеухов-младший – как треугольник Пьеро–Коломбина–Арлекин. Здесь связь с маркизой де Помпадур прослеживается через её покровительство дворцовому театру и увлечению сценой (известно, что маркиза и сама принимала участие в постановках). Примечателен и тот факт, что входным билетом в дворцовый театр Помпадур была небольшая карточка, на которой была изображена кокетливая Коломбина, рядом с ней влюбленный Леандр, а из-за занавески выглядывал обманутый Пьеро [9, с. 75].

В своей монографии "Русский параноидальный роман. Фёдор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков" Ольга Сконечная рассматривает отсылку Белого к образу Помпадур в контексте масонской и инфернальной символики романа. В главе "Магия имён против заговора масонов. "Петербург"" упоминается имя Лео Таксиля, автора мистификации "LediablaeuXIX^esiacle". В связи с именем Таксиля речь идёт о палладизме (который, в свою очередь, Белый связывает с образом Паллады, с которой сравнивается всякая "праздная мысль", вылезаящая из головы Аполлона Аполлоновича, и его дом, и, косвенно, сама Софья Петровна), являющимся "названием высших, якобы преданных дьяволу, тайных степеней масонства". Таким образом, "из-за Софьи Петровны выглядывает демонический двойник – героиня Таксиля, сатанистка Софья Вальдер", демонстрирующая в мис-

тификации способности медиума при Командоре ложи, Жюли Безансоне. Именно с его фамилией на спиритических сеансах героиня Белого путает Анни Безант. Связующим же звеном между двумя Софьями и является мотив перевоплощения и, в частности, сама Помпадур, ведь в неё, одержимая бесами, также перевоплощалась таксилевская София Вальдер [10, с. 152].

Соответственно, переодевание главной героини в маркизу де Помпадур выполняет характерологическую функцию, актуализируя такие черты Софьи Лихутиной, как кокетство, жажда интриг и склонность к театральному поведению. Прослеживается связь между Софьей Петровной и фавориткой французского короля и в отношениях с мужем, и эта связь имеет, скорее, пародийный характер. Также образ Помпадур – это образ-маска, необходимый героине как пропуск на бал-маскарад, имеющий двойственную природу, ведь, с одной стороны, на маскараде необходимо играть по правилам, но, при этом, оставаясь собой. Именно поэтому образ каждого из главных героев на балу – не только необходимая для сокрытия собственной личности маска, но и маска, дающая временное освобождение. Подобной двойственной природой обладает и театр. Кроме того, переодевание в Помпадур предстаёт как inferнальное перевоплощение (на что в самом начале указывает описание зеркала как *"зеленоватой мути"* [7, с. 305]), также связанное и с масонско-демонической символикой романа, о чем говорит Ольга Сконечная в своей монографии. Описание маскарадного костюма Софьи Лихутиной выдержано, как и весь роман, в стиле орнаментальной ритмической прозы, с необычайной точностью описываются мельчайшие детали костюма: напудренные волосы, свитые буклями, бледно-лазурное платье с тугим корсетом, атласные рукава с валансьеновыми кружевами, юбка-панье с оборками, фестоны, туфельки с помпонами – всё это точно стилизовано под Помпадур. Описание экфрastically и, помимо прочего, выход Софьи из *"фонтана вещей и кисейно-ажурной пены"* [7, с. 305] пародийно отсылает к картине Боттичелли "Рождение Венеры", а также к серии картин Франсуа Буше, что соответствует идее символистов о синтезе искусств, о "хоровом соборном искусстве" [1, с. 14].

В контексте культуры эпохи обращение Белого к образу маркизы де Помпадур обусловлено также в целом актуализацией театрально-игрового начала и следованием концепциям жизнестворчества, театрализации действительности, которым мифологизированный и неоднозначный образ аристократки, фаворитки короля, покровительствовавшей деятелям искусства и культуры своей эпохи, особенно соответствовал.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Давиденко О. С. Театрально-игровое начало в культуре Серебряного века / О. С. Давиденко // Вестник Евразии. – 2006. – № 3. – С. 14.
2. Давиденко О. С. Мифотворчество и театрально-игровые стратегии в литературной жизни Серебряного века как отражение исторического процесса трансформации русского общества конца XIX – начала XX вв. : автореф. дис. канд. ист. наук: 07.00.02 / О. С. Давиденко. – Томск, 2010.
3. Долгополов Л. К. Андрей Белый и его роман "Петербург" / Л. К. Долгополов. – Л., 1988.
4. Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб., 2000.
5. Костюм XVIII века [Электронный ресурс]: http://afield.org.ua/mod3/mod50_1.html.
6. Джек Кэссин-Скот История костюма и моды. Иллюстрированная энциклопедия [Электронный ресурс] // <http://barbymoda.narod.ru/moda/moda66.htm>
7. Андрей Белый. Петербург / А. Белый. – СПб., 1999.
8. Шулова Я. "Петербург" Андрея Белого и искания в русской и европейской живописи конца XIX – начала XX века / Я. Шулова // Нева. – 2004. – № 9. – С. 259–260.
9. Рындина Л. Д. Жрицы любви / Л. Д. Рындина. – М., 1990.
10. Сконечная О. Русский параноидальный роман: Федор Сологуб, Андрей Белый, Владимир Набоков / О. Сконечная. – М., 2015.
11. Хорошилова О. А. Костюм и мода Российской империи. Эпоха Александра II и Александра III / О. А. Хорошилова. – М., 2015.
12. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Р. Барт ; пер. с фр. – М., 2003.

Стаття надійшла до редколегії 15.04.16

О. О. Зайцева, студ.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

СИМВОЛІКА МАСКАРАДНОГО ВБРАННЯ В РОМАНІ АНДРІЯ БЕЛОГО "ПЕТЕРБУРГ" У ЗВ'ЯЗКУ З ФЕНОМЕНОМ ТЕАТРАЛЬНОСТІ

Досліджується символіка маскарадного вбрання маркизи де Помпадур, у яке передягається героїня Софія Ліхутіна в романі Андрія Белого "Петербург"

бург", у зв'язку з феноменом театральності в романі, а також театральньо-ігровим началом, властивим культурі Срібного віку.

Ключові слова: срібний вік, символізм, життєтворчість, театральність, умовність, маскарад, маскарадне вбрання, семіотика костюму.

O. O. Zaitseva, Student
Taras Shevchenko National University of Kyiv

THE SYMBOLISM OF MASQUERADE DRESS IN ANDREY BELYIY'S NOVEL "PETERSBURG" IN ITS CONNECTION WITH THE PHENOMENON OF THE THEATRICALITY

The article examines the symbolism of Marquise de Pompadour's masquerade dress in which Sophia Likhutina, the character of Andrey Belyiy's novel "Petersburg", is dressed. The masquerade dress is explored in its connection with the phenomenon of theatricality in the novel and the culture of the Silver Age in general.

Keywords: the Silver Age, symbolism, life-creation, theatricality, masquerade, masquerade dress, costume semiotics.

УДК 821.161/51

Н. С. Ісаєва, докторант
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, м. Київ

ТЕМАТИЧНА ПАРАДИГМА КИТАЙСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ ЖІНОЧОЇ ПОЕЗІЇ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ПОТЕНЦІАЛУ СУБВЕРСИВНОСТІ

Розкриває тематичну зумовленість підривних (субверсивних) тенденцій китайської класичної жіночої поезії. Аналізується соціально-історичне тло, стереотипи "великого" канону й індивідуальний досвід поетес.

Ключові слова: китайська жіноча поезія, тематика, субверсивність.

Процес формування і розвитку жіночої літератури² у Китаї традиційно розглядають як явище ХХ ст., що відображає зміни гендерної свідомості китайців у контексті суспільно-історичних трансформацій та потужного впливу західної ци-

²Поняття "жіноча література" тут береться у широкому значенні, як корпус художніх творів (наразі поетичних), написаних жінками із відтворенням їх власного досвіду.