

Рожденная мифом: репрезентация женских типов в русской артистической среде конца XIX – первой половины XX века

Осипова Нина Осиповна¹, Хлопонина Ольга Олеговна²

¹доктор филологических наук, профессор кафедры культурологии, социологии и философии,
Вятский государственный университет.

Россия, г. Киров. ORCID: 0000-0002-9247-9279. E-mail: nina.osipova@list.ru

²кандидат культурологии, доцент кафедры философии, социологии и культурологии,
Московский гуманитарный университет.

Россия, г. Москва. ORCID: 0000-0001-6422-2954. E-mail: hloponinaolga@gmail.com

Аннотация. В статье исследуются особенности восприятия и трансформации мифологического сюжета «Суд Париса» в русской культуре 1890–1930-х гг. Опираясь на культурно-исторический и семиотический подходы к анализу образов и образных систем в культуре, авторы прослеживают связь мифологических конструктов с женским мифом в русской культуре конца XIX – первой половины XX в. На основе предложенной теории архетипики женской образности (Ю. Лотман) и теории ремифологизации (З. Г. Минц) прослеживается вторичная семиотизация основного ядра мифологического сюжета, которая формируется в рамках трех основных женских архетипов: героического, традиционного («деметрианского») и рокового («венерианского»). Показана их связь с типами культуры, в рамках которых они развиваются, доминируют и встраиваются в идеологическое, политическое, художественное и социокультурное пространство конкретной эпохи. Опираясь на культурно-исторический и семиотический подходы к анализу образов и образных систем в культуре, авторы прослеживают связь сюжетно-мифологической модели «Суд Париса» с женским мифом в культуре конца XIX – первой половины XX в.

На примере судеб и творчества представительниц артистической богемы (преимущественно театральная и кинематографическая) проводится исследование мифологического «конструирования» женской природы в биографии и творчестве через взаимоотношения (часто трагические) актрис с аудиторией, художественными мастерами, критикой и властью.

Ключевые слова: древнегреческая мифология, русская культура XIX – XX вв., типология женской образности, театр, кино.

Исследование женской образности, доминирующей в ту или иную эпоху, располагается на перекрестке различных областей знания и требует комплексного подхода и соответствующего теоретико-понятийного инструментария. В определенные периоды развития культуры ролевые функции женщины в обществе и их художественная репрезентация трансформируются в соответствии с запросами общества, его политического и идеологического фона, эстетической составляющей. Тот или иной тип женской поведенческой и психологической стратегии оказывается наиболее актуальным и востребованным временем – либо соответствуя ему, либо идя с ним вразрез. В особой степени это относится к женщинам, которые олицетворяют свое время, являются эталоном, образцом для подражания, предметом поклонения и поэтической страсти, музами-вдохновительницами для поэтов, художников и композиторов. Будучи разными, они при этом сохраняют связь с доминирующим архетипическим ядром, которое было описано Ю. Лотманом [12] и В. Кардапольцевой [7], установившими связи доминирующих типов женских образов и тех типов культуры, в рамках которых они развиваются.

Опираясь на культурно-исторический и семиотический подходы к анализу образов и образных систем в культуре, мы ставим цель проследить связь мифологической модели «Суд Париса» с женским мифом в культуре конца XIX – первой половины XX в.

Положив в основу типологию женской образности (Ю. Лотман) и теорию моделирования неомифологических текстов (З. Г. Минц) [16], рассмотрим пути и способы трансформации традиционных мифологических конструктов, их перехода в эго-миф (на начальном этапе) и пространство социально-политической мифологии. В качестве исходного материала был взят судьбы представительниц русской артистической богемы конца 1890-х – первой половины XX в. Не стремясь полностью охватить весь спектр персоналий (да это и невозможно), мы положили в основу эмпирической базы материалы из фондов Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства, составившие содержание выставки «Суд Париса. Рождение богини» (2023–2024).

Принцип подхода к анализу художественного и биографического материала в обозначенном историко-культурном сегменте определяет новизну данного исследования. Несмотря на обширный материал, посвященный изучению визуальной репрезентации женщины в искусстве [5; 21; 23], включая отдельные персоналии, ее роли в социально-историческом процессе [7; 24], конструирование собственной биографии [2; 9], постановка проблемы в обозначенном ракурсе не становилась предметом специального исследования.

В качестве мифообразующего ядра в данном случае выступает сюжет «Суд Париса» – один из самых увлекательных и интригующих в древнегреческой мифологии [14, с. 201–203]. Оригинальный текст мифа не дошел до нашего времени – сохранились лишь более поздние версии, среди которых наиболее распространен сюжет, описанный в «Диалогах богов» Лукиана. С точки зрения структурно-содержательной в нем есть все: интрига, проблема выбора, четкая выстроенность коллизии – от завязки, через кульминацию и далее к событиям глобального масштаба. С точки зрения основных, как бы сейчас сказали, «трендов» он также включает в себе любопытные аспекты развития социума: пасторальный «конкурс красоты», выборы «королевы» (разумеется, в «зеркале» мужского взгляда, при главном участии мужского «жюри» – Париса), «предвыборные обещания» претенденток (этакая античная система подкупа), глобальные последствия выбора – похищение Елены и Троянская война. Прежде всего, каждая из богинь демонстрирует не внешнюю красоту (они одинаково прекрасны), а определенный тип функции и поведения. Афина обычно ассоциируется с могуществом разума и мудростью; Гера, как супруга Зевса, обладает властью и силой, охраняет супружеский очаг и свой матримониальный статус; Афродита, будучи лишенной «полезных» качеств других богинь, олицетворяет красоту и любовь.

Например, в работе Менгса «Суд Париса» в соответствии с сюжетом на суд царевича-пастуха вышли три обнаженные и одинаково прекрасные дамы, различить которых можно только по их «реквизиту»: рядом с Афиной лежит шлем, у Геры на голове тиара, а Афродите сопровождает Купидон. Гера посулила власть над Азией, Афина – славную военную победу, а Афродита – любовь той женщины, которую он выберет. В итоге прекраснейшей была объявлена Афродита, а Парис получил Елену. Эти внешние «маркеры» опираются на внутренние свойства женских «стандартов». Отсутствие отличительных характеристик внешности – важная черта мифа, которая позволяет каждой эпохе заполнять это «белое пятно» в соответствии со своими предпочтениями.



Рис. 1. Менгс Антон Рафаэль. «Суд Париса», 1757 г.

«Суд Париса» явно демонстрирует, что представления о женщине конструируются мужским взглядом. Эти представления усваиваются самими женщинами и определяют их реальность. Он воспроизводит три женских архетипа, которые пройдут через всю культуру и будут отражать ее тенденции в разные эпохи. Привлекая современную типологию Ю. Лотмана, можно установить, что три богини представляют три вектора самореализации женщины, три психотипа: Афина – героический тип, Гера – традиционный тип, Афродита – роковой тип (который позже назовут «венерианским»), или, иначе говоря, Афина – воительница, Гера – хранительница, Афродита – любовница.

Примечательно, что здесь не акцентируется «темная», теневая сторона богинь, которую античный миф также с удовольствием воспроизводил: непомерно ревнивая Гера, страшная в своей мести; Афина, истинная дочь своего отца, покровительница ремесел и знаний и в то же время беспощадная к ткачихе Арахне и Медузе Горгоне; наконец, Афродита, очаровательная сексуальность которой сопровождалась неверностью, тщеславием, вспыльчивостью и конфликтностью – но, единственная из богинь, именно своей двойственностью (то, что потом назовут «роковой») она и привлекательна. Не случайно в позднемифологическом изводе этот образ представлен полярными ипостасями: Афродитой Уранией – воплощением любви небесной, и Афродитой Пандемос – воплощением чувственных удовольствий и плотской страсти. Раздваиваясь, этот тип воплощался в гендерных клише, основанных на мужских стереотипах: с одной стороны – муза-вдохновительница, духовная возлюбленная и идеал женственности, с другой – сексуальный объект, символ плотской страсти, разрушающая, губящая мужчин *femme fatale*.

Описанная выше типология основана на архетипических представлениях о женских ролях, укорененных в культуре. Как в каждой женщине те или иные качества могут быть представлены сильнее или слабее, так и в каждую эпоху актуализируется тот или иной тип, в котором эта эпоха нуждается. Смысловое ядро типов сохраняется, но границы между ними проницаемы, и «дух времени» может синтезировать их в различных комбинациях.

«Мы – чада хаоса. Мы – маски карнавала...». Belle Époque в Западной Европе (1880–1914) и Серебряный век в России¹ – это время радикальных перемен во всех сферах общественной жизни, интенсивных поисков новых духовных ориентиров, время грез о новой эстетике, новых принципах красоты и гармонии. В центре дискуссий оказываются проблемы пола, «новой сексуальности», ставшие знаменем декаданса и ряда современных течений в искусстве. Переплетение античных и христианских идей в пестрой философии эпохи определяло характерное противопоставление духовной женственности (Дева Мария) и женственности природно-родовой (Ева), что в упомянутом античном мифе соответствовало спору Афины с Афродитой. Культура Belle Époque переосмыслила античную модель мира, воспринятую Ренессансом, подчинив собственным принципам: не без влияния Ницше гармонии мироздания, заключенной в аполлоническом начале, сопутствовала хаосу и дисгармонии, проявляющимся в дионисийском начале.

В пространстве русской культуры материнская ипостась Девы Марии как Богородицы особенно глубоко сопоставима почитанием чистоты девства, что в концепции «нового религиозного сознания» породило образ Вечной Женственности, «небесной жены». Соответственно, и типы женской образности, сохраняя цельность трехчастного типологического ядра, трансформируются и приобретают новые грани и отражения.

В художественном сознании «нового ренессанса» доминирует роковой («венерианский») тип с его тенденцией к двойственности, позволявшей наиболее адекватно проявляться крайностям этой бурлящей эпохи. Указанный тип распадается на два полярных аспекта, основанных на бинарной модели культуры и оппозиции сакральное/профанное.

Афродита Урания скрывается за многими образами: «вечная жена» Андрея Белого, Прекрасная Дама Александра Блока, Психея Марины Цветаевой, София – Премудрость Божия и Мировая душа Владимира Соловьева – далекий, неведомый и непостижимый чистый образ, основанный на переосмыслении образа Девы Марии.

Афродита Пандемос – темное, роковое начало – также имеет множество воплощений и масок: Лилит, Саломея, Сирена, вакханка, Клеопатра, а также «русские» версии этого типа – Жар-Птица, Шамаханская царица.

¹ Границы эпохи в научной литературе различаются: если по поводу нижней границы разночтений, как правило, нет, то в отношении верхней границы даты до сих пор не устоялись – от 1914 г. до конца 1920-х гг.

Традиционный тип в его материнском аспекте акцентируется в творчестве сторонников патриархального взгляда на женский функционал (Николай Бердяев, Лев Толстой), но не слишком занимает самих представительниц художественной среды. Чаще всего эпоха пытается «поймать» ускользающую сущность женской натуры, как это делает Николай Гумилев.

...У Лилит – недоступных созвездий венец,
В ее странах алмазные солнца цветут:
А у Евы – и дети, и стадо овец,
В огороде картофель, и в доме уют.
...Ты еще не узнала себя самое.
Ева ты – иль Лилит?.. [4, с. 68].

Героический тип в творческой среде представлен ограниченно, он вписывается в общую тенденцию повышения активности женщин и часто сочетается с проявлениями типа роковой соблазнительницы (в отличие от иных «эмансипе», заимствовавших мужской стиль поведения и отрицавших внешнюю привлекательность).

«Парисы» рубежа XIX–XX вв., подобно своему мифологическому предшественнику, вершили свой суд над «богинями» эпохи в соответствии со своими критериями. Если в Англии Оскар Уайльд устами лорда Генри провозглашает типичную для декаданса аксиому: «...женщины не бывают гениями. Они – декоративный пол. Им нечего сказать миру, но они говорят – и говорят премо» [22], то Б. Лившиц через четверть века попытается реабилитировать женскую «гениальность», причем сделает это с неподражаемой иронией, называя художниц «амазонками» и «скифскими наездницами» [11, с. 413].

Может ли женщина быть самостоятельным творцом, или ее предназначение – помогать реализоваться мужчине-творцу? Кто она – создатель или произведение? При всех изменениях в социокультурной сфере – от замкнутости в стенах дома к активной самореализации – женское начало воспринималось как пассивное, вторичное. Идея дополнительности женского выражена в «Смысле любви» Владимира Соловьева: «...человек должен творить и созидать свое женское дополнение. Что мужчина представляет активное, а женщина – пассивное начало, что первый должен образовательно влиять на ум и характер второй – это положения азбучные» [18, с. 322].

Муза, искра, вдохновение, божий дар – все это метафоры того смутного полуиррационального начала, которое рождает желание и способность творить. В основе этого лежит идея оплодотворения, слияния двух противоположных начал во имя синергетического результата, но при этом творец – всегда мужчина. Этим возмущалась Зинаида Гиппиус: «...Ни одним автором не было еще нарушено это мировое, Вейнингером определенное, отношение к женщине: женщина – объект поклонения, вождения, почтения, презрения, или отвращения, зверь или бог, нечто связанное с полом, «совсем другое», нежели человек, – уже потому, что всегда объект» [3, с. 325].

Подобные размышления привели к появлению идей об обмене гендерными ролями, к использованию «масок» в жизни и творчестве.

К рубежу XIX–XX вв. на первый план выходят женщины, которые претендуют на мужскую территорию творца и субъекта творчества. А в символистском контексте, когда все искусства были пронизаны особой эстетикой, процесс самопознания женщины требовал осмысления всех граней собственной личности –отсюда множество индивидуализированных автопортретов – их пишут Башкирцева, Гончарова, Серебрякова. Во многих случаях мы встречаемся с отсылкой к легендарно-мифологическим образам, как, например, у Анны Ахматовой:

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять [1, с. 264–265].

Любопытна своеобразная классификация женских мифотипов героинь античной Трои, которую дает Марина Цветаева сквозь призму собственного биографического мифа:

Елена – пустое место красоты
Кассандра – видящая
Поликсена – страсть к врагу
Андромаха – вдова Гектора, мать
Пенфезилея – любовь-ненависть
Ифигения – смерть за Грецию
Энона, жена Париса – ненависть до гроба.

И в финале этого списка Цветаева заключает: «...и все, кроме первой и последней – я» [27, с. 215].

Процесс ремифологизации и создания «неомифа», типичный для западноевропейской и русской культуры этого времени, можно считать одним из проявлений философии и эстетики «культурного ренессанса». И женский миф занимает в этом процессе одно из главных мест, а женщине отведена роль своеобразного «барометра» эпохи, предчувствия будущих мировых катастроф.

Заметной линией в пространстве Серебряного века стала греческая идея андрогинизма, экстраполированная на творчество. Она проявилась, в частности, в череде ярких творческих пар, среди которых: Н. Гончарова и М. Ларионов, З. Гиппиус и Дм. Мережковский, В. Степанова и А. Родченко, С. Судейкин и О. Глебова-Судейкина, Вс. Мейерхольд и З. Райх, А. Таиров и А. Коонен. Не все обладали талантом в равной мере, но наилучшим образом их творческие способности смогли проявиться именно в партнерстве. Так, Зинаида Райх была буквально «сотворена» Вс. Мейерхольдом; С. Судейкин смог воплотить все свои фантазии в О. Глебовой-Судейкиной – актрисе довольно посредственной, но оказавшейся исключительно «пластичной» в его руках: по словам А. Мгеброва, «Судейкин иступленно обожал ее... как только может обожать художник женщину, если женщина до конца растворяется в нем и жертвенно отдает ему все, переставая даже быть женщиной и превращаясь в мечту, у которой нет уже ни плоти, ни собственной воли, но лишь одна все поглощающая воля того, кто ею владеет» [15, с. 186–187].

Преодоление разрыва с божественным, достижение гармонии и теургическое сотворение мира вписывалось в игровое пространство культуры. Не случайно эпицентр эстетических экспериментов переместился в театр, культивируя изощренный артистизм, который, в свою очередь, мог реализовываться как в ролях, так и в повседневной жизни. Сама жизнь в творческой среде в этот период стала театром: представители артистических кругов не играли роли, они в них жили; «сцена» стала пространством преображения, способствуя, по меткому выражению В. Ходасевича, «разыгрыванию собственной жизни на театре жгучих импровизаций. Знали, что играют, но игра становилась жизнью» [25, с. 180–182]. Пример тому – многочисленные салоны, театральные-литературные кабаре, где под масками разыгрывались личные драмы: Вяч. Иванов – Л. Зиновьева-Ганнибал, З. Гиппиус – Дм. Мережковский – Дм. Философов, Вл. Маяковский – Л. Брик – О. Брик, М. Цветаева – С. Парнок. Результатом становились в том числе и мистификации: например, вымышленная история (сейчас бы сказали – «проект») Черубины де Габриак, воплощенная М. Волошиным и ставшая подлинной драмой для всех ее участников.

Важное место в трансляции новых идей средствами новой театральной эстетики отводится осмыслению античности: в театрах на суд зрителя в 1900–1910 гг. выносятся новые интерпретации классических «женских» трагедий, в том числе «Федра», «Меддея», «Антигона» в новой обработке И. Анненского, Ф. Сологуба, М. Цветаевой... Примечательно, например, что в символистской трагедии Ф. Сологуба на античный сюжет «Дар мудрых пчел» (1906) эта двойственность обнаруживается в такой героине, как «Мойра-Афродита, богиня, движущая миры и волнующая сердца». Этот удивительный сплав выражал синтетическую природу античного театра, наделяя ее современным звучанием.

Практически во всех знаковых пьесах русской драматургии – у Островского, Тургенева, Толстого, Чехова, Горького, не считая символистов, – женским персонажам отводится едва ли не главное место. Наступает эпоха великих драматических актрис, профессия получает широкое распространение и признание. Именно женские качества, воплощенные в сценических персонажах, приобретают особую значимость: эмоциональная глубина, гибкость и пластичность женщины по сравнению с мужчиной открывали широчайшие возможности в сценической интерпретации характера (особенно с приходом в театр режиссера).

Понятие «актриса» воспринимается уже не как профессия, а как образ жизни, тип сознания и воплощение венецианского типа в обеих его ипостасях: с одной стороны – любовница, фаворитка, падшая женщина, интриганка, с другой – идеал высокой духовности и самопожертвования. В процессе конструирования мифа обстоятельства личной жизни переплетались с особенностями сыгранных ролей, а факты личной биографии причудливым образом вписывались в биографию творческую. Например, вечное соперничество «заласканной публикой» Марии Савиной (женщины «выдающегося ума, скорее мужского склада») с горящей внутренним огнем В. Комиссаржевской.

М. Савина, по отзывам критиков, создала на сцене новый женский тип, который отражал укорененный в русской культуре образ защищающей свое право на счастье женщины. В то же время Савина «не знала, не чувствовала и не понимала сложных и запутанных соединений отшельничества с искушением, фантазии с ренегатством, любви со злобой, страсти с истерией» [10, с. 158]. В. Комиссаржевская, напротив, всегда умевшая воплотить стихию, страсть, – навсегда останется Ларисой из «Бесприданницы» и чеховской Чайкой. Конфликт эмоционального и рассудочного здесь отражает причудливый синтез дионисийского и аполлонического в искусстве, который станет визитной карточкой эпохи.

Даже смерть актрис, много раз умиравших в своих героинях и разделявших с ними судьбу на сцене, была сродни античной неумолимости рока. А. Блок именно так воспринял смерть Комиссаржевской, которой суждено было уйти, словно героине символистской лирики – «куда-то за какие-то синие, синие пределы человеческой здешней жизни» – и своим стихотворением-некрологом он фактически создал посмертный миф об актрисе. Столь же трагичны и другие уходы: внезапная смерть В. Холодной и ее похороны, снятые на камеру; роковая смерть вакханки – А. Дункан; мучительная смерть от плеврита А. Павловой, психический слом и трагическая гибель З. Райх; актерская «смерть» А. Коонен после «ухода» А. Таирова и закрытия Камерного театра; – все эти обстоятельства способствовали превращению тленного текста жизни в бессмертный текст искусства.

Поэтому и главные, «знаковые» роли навсегда сливались с образом актрисы: А. Павлова навечно осталась «умирающим лебедем», И. Рубинштейн – Клеопатрой, О. Спесивцева – Жизелью, З. Райх – Маргаритой Готье, А. Коонен – Федрой и Комиссаром.

В этот контекст органично вписались как реформа М. Фокина, превратившего балет в полноценный театральный спектакль, так и обращение к стихии танца, словно вышедшего из синкретизма античной трагедии. Таков, например, феномен Айседоры Дункан, воплотившей саму природу дионисийства, которую точно передал С. Есенин: «...Я искал в этой женщине счастье, а нечаянно гибель нашел!»

Новая версия ее танца, восходящая к античным техникам, вызывала противоречивое восприятие – от восторга до агрессивного возмущения. Танец А. Дункан нес не отработанную красоту классического балета, где сексуальность вытеснена со сцены жесткой пластической схемой и лишь отдаленно подразумевается, а чистую вакхическую энергию и силу. Парадоксально, но популярность Дункан в России превосходила ее популярность на Западе еще и потому, что она органично вписалась в атмосферу постреволюционной эпохи. Бурная история отношений с Есениным и восхищение русской революцией способствовали конструированию двойственного мифотипа Дункан – синтезу роковой «Афродиты» и героической «Афины», а трагический финал ее жизни стал последним аккордом этого неразрешимого конфликта.

Неоднородная роль, сложный характер подразумевают борьбу внутренних чувств и страстей, поэтому буря эмоций в душе женщины часто бывает скрыта под маской противоположного чувства, и такие характеры актрисам особенно интересны. Так, А. Коонен в инсценировке «Мадам Бовари» волновала трагедия Эммы, «всю жизнь мечтавшей о возвышенной любви, о романтическом герое и вдруг увидевшей себя в грязном, третьеразрядном кабаке рядом с уличными девицами и пьяными оголтелыми мужчинами» [9, с. 380]. Актриса ломала стереотип о том, что женщина может существовать в обществе только в рамках типичных ролей – жены или куртизанки, что проявление разных аспектов личности в одной женщине неприемлемо.

«Галатеи» советской эпохи. Революционная эпоха отвела женщине роль идеологического рупора новой власти. В первое постреволюционное десятилетие женщина воплощает идею перерождения – это новая советская женщина, получившая с первыми декретами все права и свободы. Типология женской образности также трансформируется, меняя акцент. Роковой тип в новых условиях становится неактуальным, наделяется отрицательной коннота-

цией как элемент развратного буржуазного прошлого. Воспетый Серебряным веком культ женщины-Афродиты в новом обществе оказывается невостребованным – советская эпоха создает свою «Галатею».

Гера в ее традиционном понимании тоже не стала символом революционной эпохи, потому что новый образ женщины был связан с коллективными интересами и общественной работой, а не с приватной сферой дома и семьи. На первый план выходит тип Афины-воительницы, героический, наделенный мужскими характеристиками, такими, как твердость характера и отсутствие гендерной и половой идентичности. На фоне отрицания прошлых традиций и стремления максимально полно обозначить различия «старого» и «нового» в репрезентации женской образности практически редуцируется все женственное и подчеркивается героическое начало. Подчас это приводит к трагическим последствиям – вспомним в этой связи в рассказе А. Толстого «Гадюка» (1928) емкую характеристику героини, в прошлом хрупкой дворянской барышни, искалеченной жерновами революции и гражданской войны: «Ольга Вячеславовна была худа и черна; могла пить автомобильный спирт, курила махорку и, когда надо, ругалась не хуже других» [20, с. 92].

Основополагающим мифом, на который опирается власть в репрезентации женской образности, становится дева-воительница. Женщина трактуется в первую очередь как товарищ, полноценный гражданин общества, для которой главное – быть достойным и правильным его «винтиком». В противовес прежнему пониманию женственности новая женщина наделяется мужскими качествами: выносливостью, настойчивостью, силой – достаточно вспомнить образы метростроевок А. Самохвалова и физкультурниц А. Дейнеки, имплицитно ассоциирующихся с образом матери-земли. На перекрестке языческих, античных («Девушку, с телом стальным, встретил сегодня в пути») и христианских («Она в завод вступила рано, сдружилась с ним, как с женихом/Ему венки она сплетала, слагала песни за станком» [цит. по: 28, с. 18] мотивов выковывается образ новой богини, женщины-сверхчеловека.

Театру и кино как зрелищным искусствам предписывалось стать транслятором новых образов, что было достаточно сложно для актеров, чье творчество формировалось на другом драматургическом материале. Многие актрисы так и не смогли найти себя в новом репертуаре. Но были и исключения.

Удивительный пример трансформации своей героини демонстрирует А. Коонен в сценической эволюции от Вакханки, Саломеи, Федры – к роли Комиссара в пьесе Вс. Вишневского, которую она сама предложила назвать «Оптимистической трагедией». Актриса смогла точно почувствовать глубинную сущность своей героини, иллюстрирующую синтез женственного и героического: «Мне хотелось показать свою героиню (Комиссара – Н. О., О. Х.) женственной, лиричной, спокойной, человеческой. Но в то же время в ней должна была чувствоваться непреклонная воля, абсолютная мобилизованность и трепетная настороженность» [19, с. 168]. Партия здесь – это обновленный женский архетип матери-земли, чьим олицетворением в новой культуре выступает женщина-Комиссар, неслучайно не имеющая имени. Маскулинность революционного хаоса противопоставляет и переворачивает гендерные роли. Власть присваивает себе роль демиурга, а идея сверхчеловека персонифицируется в женщине, что является характерной чертой эпохи и укладывается в ее смысловые доминанты.

Миф и мифотворчество с новой силой оживают с развитием кинематографа. Здесь сходятся несколько направляющих линий: и само по себе иллюзорное искусственное пространство экрана, и особенности функционирования массовой культуры [6, с. 38]. При этом киноактрисы и сами создают новую реальность, становясь образцами для массового подражания, многократно тиражированными и подкрепленными новыми технологиями кинематографа и СМИ [см. об этом: 13; 17; 26].

Наиболее последовательно и полно новый тип женщины-героини в кино воплотили киноактрисы Л. Орлова и М. Ладынина. Обе они иллюстрировали, в первую очередь, востребованные женские модели 1930-х гг.: сестра-товарищ, «своя девчонка» и «новая женщина», ухоженная и самостоятельная. В основе обоих типов образности мы видим прежде всего героическое начало, но – приспособленное к новым условиям. Популярность актрис была невероятной, открытки с их изображениями расходились по всей стране. Орлова и Ладынина являлись типичным порождением и «продуктом» эпохи. Режиссеры Г. Александров и И. Пырьев «лепили» их образы в соответствии с основными идеологемами времени. Основным мифом советского времени становится инициальный миф: «светлый путь» от старой жизни к новой, переход от забитой женщины прошлого к сияющим социальным вершинам. На этом пути ге-

роиню не останавливали никакие преграды – женщина становилась идеальным проводником доктрин верховной власти. По сути, это переосмысленная в советской интерпретации мифология Золушки, восходящая и к обрядам инициации, и к античным легендам – вспомним историю Родопис, рассказанную Геродотом.

Новая идеология, подразумевающая братско-сестринские отношения всех детей «отца народов», исключает принца или замужество в качестве награды. Советская Золушка получает все преимущества смены своего социального статуса как раз вне связи с замужеством – эту награду ей предоставляет власть (социальный аналог Феи-крестной) за ее упорство, настойчивость, активность, смелость и в то же время терпение, покорность, скромность в прежнем ценностном диапазоне. Ну а любовь – она остается, потому что миф без нее не будет работать, хотя в новой архитектуре ценностей она перестает быть необходимым условием счастливой жизни, вполне в духе призыва А. Коллонтай: «Буржуазная мораль требовала: все для любимого человека. Мораль пролетариата предписывает – все для коллектива» [8, с. 4].

Этот новый образ советской кинозвезды с абсолютным попаданием в мифологему был воплощен Л. Орловой. Актриса в полной мере смогла визуализировать советский миф о новой женщине – ухоженной, уверенной в себе, красивой и деятельной. При этом образ новой женщины исключал сексуальность, поскольку она, подобно греческой богине, совершенно идеальна. Включение в коллектив и всеобщее равенство перед лицом партии не предполагали индивидуальности, и лишь Л. Орловой удалось воплотить этот тип в нужной тональности, несмотря на калькирование образа исключительно сексуальной Марлен Дитрих. И если М. Ладынина приближалась к Л. Орловой на этом «олимпе», так как занимала нишу «сестры-товарища», то остальным беспорным звездам эпохи (среди которых В. Серова, Т. Окуневская, Л. Смирнова, Л. Целиковская) именно «слишком человеческая» индивидуальность и слишком земная женская привлекательность не позволили подняться на самый пик кинематографического Олимпа.

Чрезвычайный интерес представляет трансформация героини в фильме «Цирк» (1936), где актриса воплощает одновременно все три мифотипа: *материнский*, *роковой* и *героический*. Все эти типы претерпевают определенную трансформацию в соответствии с запросами своего времени: материнство оказывается *отчужденным* (ребенка укачивают всем цирком и воспитывать будут всей страной); ампула роковой женщины, востребованное на Западе, оказывается в русских реалиях отброшенной шелухой (в качестве символа выступает сброшенный героиней черный парик); в центре сюжета мы видим традиционную инициацию героини. Визуально мотив трансформации показан через постепенный переход от черного к белому (от тьмы к свету) в облике Марион Диксон. Под порочной внешностью и стильным париком таится чистая душа – именно это сближает «иностранку» с русскими женщинами и с давно укорененной в русской культуре идеей возвышения через падение, с упованием на очищающую силу греха, что, в свою очередь, укладывается в полярную схему двух Афродит.

В реальной жизни Любовь Орлова почти не имела ничего общего ни с одной из своих героинь – ни с писмонощицей Стрелкой, ни с американкой Марион Диксон, ни с артисткой оперетты Верой Шатровой. Личная жизнь актрисы была максимально закрытой, а ее главной ролью стала роль советской звезды Любви Орловой, и эта маска предельно срослась с ней. В некотором смысле она навсегда осталась статуей – могущества Афродиты не хватило, чтобы оживить эту Галатею. В пределах советского мифа асексуальность Орловой укладывалась в советскую идеологическую структуру – она была мифологической парой Вождя.

«Суд Париса» получил в мифологическом пространстве «советского Олимпа» совсем иное звучание: вожделенные яблоки обрели статус государственных премий и званий, спор «богинь» уже ничего не решал, а «гермесы» служили посланцами иного «бога». Но это уже совсем другая история...

Список литературы

1. Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Л. : Советский писатель, 1976. 560 с.
2. Башкирцева М. Дневник Марии Башкирцевой. Избранные страницы. М. : Мол. гвардия, 1991. 318 с.
3. Гиппиус З. Н. Собр. соч. Т. 7. М. : Русская книга, 2003. 528 с.
4. Гумилев Н. С. Полное собр. соч. : в 10 т. Т. 2. Стихотворения. Поэмы (1910–1913). М. : Воскресенье, 1998. 344 с.
5. Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х гг. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_11_12/10.htm (дата обращения: 20.01.2024).

6. Зоркая Н. М. На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России в 1900–10 гг. М. : Наука, 1976. 297 с.
7. Кардапольцева В. Н. Женщина и женственность в русской культуре. Екатеринбург : Изд-во Урал. гос. горн. ун-та, 2005. 432 с.
8. Коллонтай А. Дорога крылатому эросу! // Свобода и любовь. М., 2014. 302 с.
9. Коонен А. Г. Страницы жизни. Изд. 2-е. М. : Искусство, 1985. 446 с.
10. Кугель А. Р. Театральные портреты. Л. : Искусство, 1967. 382 с.
11. Лившиц Б. К. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л. : Советский писатель, 1989. 718 с.
12. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб. : Азбука, 2015. 602 с.
13. Малышев В. С., Геращенко Л. Л. Мифотехнологии в кино в системе координат искусства и философии // Аналитика культурологии. 2014. № 29. С. 108–117.
14. Матышак Ф. Греческие и римские мифы. От Трои и Гомера до Пандоры и "Аватара". М. : Манн, Иванов и Фербер, 2020. 270 с.
15. Мгебров А. А. Старинный театр. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд. Пролеткульт // Жизнь в театре : в 2 т. Т. 2. Л. : Academia, 1932. 510 с.
16. Миц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб. : Искусство – СПб, 2004. 480 с.
17. Некрасова Е. С. Мифологические конструкции в советской культуре и искусстве // Альманах «Studioculturae». СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2002. № 2. С. 179–188. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/nekrasova-es/mifologicheskie-konstrukcii-v-sovetskoj-kulture-i-iskusstve> (дата обращения: 12.12.2023).
18. Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве. СПб. : Худож. лит., 1994. 526 с.
19. Спектакли и годы: Статьи о спектаклях русского советского театра / ред. сост. А. Н. Анастасьев, Е. П. Перегудова. М. : Искусство, 1969. 522 с.
20. Толстой А. К. Гадюка. Собр. соч. : в 8 т. Т. 4. М. : Правда, 1972.
21. Туровская М. И. Амазонки русского киноавангарда // Киноведческие записки. 2003. № 62. С. 56–63.
22. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. М. : АСТ ; Владимир : ВКТ, 2008. 445 с.
23. Хлопонина О. О. Архетипические модели художественной репрезентации женских типов в русской массовой культуре 1920-х гг. // Вопросы культурологии. 2016. № 9. С. 30–34.
24. Хлопонина О. О. Женский мир в русской культуре рубежа XIX–XX вв.: типологические характеристики и художественная репрезентация // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2014. № 7. С. 19–24.
25. Ходасевич В. Ф. Некрополь. М. : Вагриус, 2006. 442 с.
26. Хренов Н. А. Кино. Реабилитация архетипической реальности. М. : Аграф, 2006. 704 с.
27. Цветаева М. И. Неизданное. Сводные тетради. М. : Эллис Лак, 1997. 637 с.
28. Якименко Е. Р. Мифологические образы в пролетарской поэзии // Вестник ЛГУ им. А. С. Пушкина. 2015. № 1. С. 15–22.

Born by a myth: the representation of female types in the Russian artistic environment of the late XIX – first half of the twentieth century

Osipova Nina Osipovna¹, Khloponina Olga Olegovna²

¹Doctor of Philological Sciences, professor of the Department of Cultural Studies, Sociology and Philosophy, Vyatka State University. Russia, Kirov. ORCID: 0000-0002-9247-9279. E-mail: nina.osipova@list.ru

²PhD in Cultural Studies, associate professor of the Department of Philosophy, Sociology and Cultural Studies, Moscow University of the Humanities. Russia, Moscow. ORCID: 0000-0001-6422-2954.
E-mail: hloponinaolga@gmail.com

Abstract. The article examines the peculiarities of perception and transformation of the mythological plot "The Court of Paris" in the Russian culture of the 1890s–1930s. Based on cultural-historical and semiotic approaches to the analysis of images and figurative systems in culture, the authors trace the connection of mythological constructs with the female myth in Russian culture of the late XIX – first half of the XX century. Based on the proposed theory of the archetypes of female imagery (Yu. Lotman) and the theory of remifologization (Z. G. Mintz) traces the secondary semiotization of the main core of the mythological plot, which is formed within the framework of three main female archetypes: heroic, traditional ("Demetrian") and fatal ("Venusian"). Their connection with the types of culture in which they develop, dominate and integrate into the ideological, political, artistic and socio-cultural space of a particular epoch is shown. Based on cultural-historical and semi-

otic approaches to the analysis of images and figurative systems in culture, the authors trace the connection of the plot-mythological model "The Court of Paris" with the female myth in the culture of the late XIX – first half of the XX century.

Using the example of the fates and creativity of representatives of artistic bohemia (mainly theatrical and cinematographic), a study is conducted of the mythological "construction" of female nature in biography and creativity through the relationship (often tragic) of actresses with the audience, artistic masters, criticism and power.

Keywords: ancient Greek mythology, Russian culture of the XIX – XX centuries, typology of female imagery, theater, cinema.

References

1. *Ahmatova A. A. Stihotvoreniya i poemy* [Poems and poems]. L. Sovetskiy pisatel' (Soviet writer), 1976. 560 p.
2. *Bashkirceva M. Dnevnik Marii Bashkircevoj. Izbrannye stranicy* [The diary of Maria Bashkirtseva. Selected pages]. M. Mol. gvardiya (Young guard), 1991. 318 p.
3. *Gippius Z. N. Sobr. soch. T. 7* [Coll. works. Vol. 7]. M. Russkaya kniga (Russian book), 2003. 528 p.
4. *Gumilev N. S. Polnoe sobr. soch. : v 10 t. T. 2. Stihotvoreniya. Poemy (1910–1913)* [Complete collection of works : in 10 vols. Vol 2. Poems. Poems (1910–1913)]. M. Voskresenye (Sunday), 1998. 344 p.
5. *Dashkova T. Vizual'naya reprezentaciya zhenskogo tela v sovetskoj massovoj kul'ture 30-h gg.* [The visual representation of the female body in the Soviet popular culture of the 30s]. Available at: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_11_12/10.htm (date accessed: 20.01.2024).
6. *Zorkaya N. M. Na rubezhe stoletij: U istokov massovogo iskusstva v Rossii v 1900–1910 gg* [At the turn of the century: At the origins of mass art in Russia in 1900–1910]. M. Nauka (Science), 1976. 297 p.
7. *Kardapol'ceva V. N. Zhenshchina i zhenstvennost' v russkoj kul'ture* [Woman and femininity in Russian culture]. Yekaterinburg. Publishing House of the Ural State Mining University, 2005. 432 p.
8. *Kollontaj A. Doroga krylatomu erosu!* [The road to winged eros!] // *Svoboda i lyubov'* – Freedom and love. M., 2014. 302 p.
9. *Koonen A. G. Stranicy zhizni. Izd. 2-e.* [Pages of life. Ed. 2nd]. M. Iskusstvo (Art), 1985. 446 p.
10. *Kugel A. R. Teatral'nye portrety* [Theatrical portraits]. L. Iskusstvo (Art), 1967. 382 p.
11. *Livshits B. K. Polutoraglazjy strelec: Stihotvoreniya, perevody, vospominaniya* [The half-eyed Sagittarius: Poems, translations, memoirs]. L. Sovetskiy pisatel' (Soviet writer), 1989. 718 p.
12. *Lotman Yu. M. Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian culture. The life and traditions of the Russian nobility (XVIII – early XIX century)]. SPb. Azbuka, 2015. 602 p.
13. *Malyshev V. S., Gerashchenko L. L. Mifotekhnologii v kino v sisteme koordinat iskusstva i filosofii* [Mythotechnology in cinema in the coordinate system of art and philosophy] // *Analitika kul'turologii – Analysis of cultural studies.* 2014. No. 29. Pp. 108–117.
14. *Matyshak F. Grecheskie i rimskie mify. Ot Troi i Gomera do Pandory i "Avatara"* [Greek and Roman myths. From Troy and Homer to Pandora and "Avatar"]. M. Mann, Ivanov and Ferber, 2020. 270 p.
15. *Mgebrov A. A. Starinnyj teatr. Teatral'naya lirika predrevolyucionnoj epohi i Mejerhol'd. Proletkul't* [Ancient theater. Theatrical lyrics of the pre-revolutionary era and Meyerhold. Proletkult] // *Zhizn' v teatre : v 2 t. T. 2 – Life in the theater : in 2 vols. Vol. 2.* L. Academia, 1932. 510 p.
16. *Minc Z. G. Poetika russkogo simvolizma* [The poetics of Russian symbolism]. SPb. Iskusstvo – SPB (Art – SPB), 2004. 480 p.
17. *Nekrasova E. S. Mifologicheskie konstrukcii v sovetskoj kul'ture i iskusstve* [Mythological constructions in Soviet culture and art] // *Al'manah "Studioculturae" – Almanac "Studioculturae"*. SPb. St. Petersburg Philological Society, 2002. No. 2. Pp. 179–188. Available at: <http://anthropology.ru/ru/text/nekrasova-es/mifologicheskie-konstrukcii-v-sovetskoy-kulture-i-iskusstve> (date accessed: 12.12.2023).
18. *Solov'ev V. S. Chteniya o Bogochelovechestve* [Readings on God-manhood]. SPb. Khodzhestvennaya literatura (Art. lit.), 1994. 526 p.
19. *Spektakli i gody: Stat'i o spektaklyah russkogo sovetskogo teatra* – Performances and years: Articles about the performances of the Russian Soviet theater / ed. comp. A. N. Anastasiev, E. P. Peregudova. M. Iskusstvo (Art), 1969. 522 p.
20. *Tolstoy A. K. Gadyuka. Sobr. soch. : v 8 t. T. 4* [The Viper. Collected works : in 8 vols. Vol. 4]. M. Pravda (Truth), 1972.
21. *Turovskaya M. I. Amazonki russkogo kinoavangarda* [Amazons of the Russian film avant-garde] // *Kinovedcheskie zapiski – Film expert notes.* 2003. No. 62. Pp. 56–63.
22. *Wilde O. Portret Dorian Greya* [Portrait of Dorian Gray]. M. AST ; Vladimir. VKT, 2008. 445 p.
23. *Khloponina O. O. Arhetipicheskie modeli hudozhestvennoj reprezentacii zhenskih tipov v russkoj massovoj kul'ture 1920-h gg.* [Archetypal models of artistic representation of female types in Russian popular culture of the 1920s.] // *Voprosy kul'turologii – Questions of cultural studies.* 2016. No. 9. Pp. 30–34.

24. Khloponina O. O. *Zhenskij mir v russkoj kul'ture rubezha XIX-XX vv.: tipologicheskie harakteristiki i hudozhestvennaya reprezentacija* [The female world in Russian culture at the turn of the XIX-XX centuries: typological characteristics and artistic representation] // *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* – Herald of Vyatka State University for the Humanities. 2014. No. 7. Pp. 19–24.

25. Khodasevich V. F. *Nekropol* [Necropolis]. M. Vagrius, 2006. 442 p.

26. Khrenov N. A. *Kino. Reabilitacija arhetipicheskoi real'nosti* [Cinema. Rehabilitation of archetypal reality]. M. Agraf, 2006. 704 p.

27. Cvetaeva M. I. *Neizdannoe. Svodnye tetradi* [Unpublished. Summary notebooks]. M. Ellis Luck, 1997. 637 p.

28. Yakimenko E. R. *Mifologicheskie obrazy v proletarskoj poezii* [Mythological images in proletarian poetry] // *Vestnik LGU im. A. S. Pushkina* – Herald of Leningrad State University n. a. A. S. Pushkin. 2015. No. 1. Pp. 15–22.