

УДК 82-3+81'23

БЛЕСК И НИЩЕТА АКТЕРСКОГО БРАТСТВА В ПОВЕСТИ В.А. ГИЛЯРОВСКОГО «ЛЮДИ ТЕАТРА» ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЯЗЫКА И СТИЛЯ ПОРТРЕТНЫХ ОПИСАНИЙ

Т.М. Малыхина

Кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка

e-mail: etnolingv@mail.ru

Курский государственный университет

Т.В. Летапурс

Кандидат филологических наук,

доцент кафедры теоретической и прикладной лингвистики

e-mail: lietapurs@mail.ru

Юго-Западный государственный университет (г. Курск)

Статья представляет третью, завершающую, часть исследования языковых и стилистических особенностей художественного портрета В.А. Гиляровского (первая – «Многофункциональность вестимальной лексики в художественном портрете В.А. Гиляровского (на материале автобиографических повестей «Мои скитания» и «Люди театра»), вторая – «Роль вестимальной лексики в создании портретов народных героев из социальных низов (на материале автобиографических повестей В.А. Гиляровского «Мои скитания» и «Люди театра»)).

Повесть «Люди театра» принадлежит к автобиографической прозе писателя, которая является мало изученной с точки зрения содержания, формы, особенно стиля, авторской манеры создания портретов героев. В этом произведении выявляется своеобразие вестимальной лексики, ее функции в описании внешности героев, представляющих российский провинциальный и столичный театр конца XIX века.

Цель исследования – изучить тематику и проблематику повести «Люди театра», на основе лингвистического и лингвопоэтического анализа портретных описаний выявить специфику и функции вестимальной лексики при создании «театрального» портрета героев.

Законодательное предписание в ношении служебного и партикулярного платья соблюдается героями официальными и служащими, однако исключением являются бедные актеры. Они посягают на вещи, не дозволенные им по социальному статусу и происхождению; в их портретах вестимальная лексика показывает смешение бытовой, официальной одежды и театрального костюма.

Ключевые слова: художественный портрет, вестимальная лексика, жанрово-стилевые особенности, специфика и функции вестимальной лексики в художественном тексте о театре и актерах.

Введение.

Наряду с темами, которые были рассмотрены в двух других статьях авторов о повестях В.А. Гиляровского «Мои скитания» и «Люди театра»,

посвященных многофункциональности вестивальной лексики в художественном портрете и роли данной лексики в создании портретов народных героев из социальных низов, следует особо выделить тему театра и актерской судьбы. Причем в общем контексте русской реалистической прозы, раскрывающей две стороны театрального мира – тайну волшебного перевоплощения, создания «виртуального» мира и всю драматичность служения Мельпомене, – повествование Гиляровского, отражающее личный опыт и понимание данного искусства, оказалось и значимо, и убедительно. Помимо этого, с социальной и профессиональной точки зрения оно дало обобщенный образ русского провинциального театра.

Писатель изложил не только собственный автобиографичный путь, но и в красочных деталях, достоверных анекдотах, необычных событиях рассказал о русских кумирах XIX века, которые блистали в ролях русских и зарубежных пьес.

Театр того времени, особенно с труппой, в которой были как прославленные фигуры, так и случайные статисты, представлял объединение, в котором, как в капле воды, отражался весь противоречивый пореформенный российский мир. Трепетное отношение к искусству и понимание его значимости, братские чувства единого сообщества соседствовали с безденежьем и подчас откровенной нищетой, пьянством, ссорами и враждой, завистью. Однако главным для писателя все-таки стало изображение удивительных людей, подвижников театра, воплотивших лучшее, что было и в жизни, и в актерском мастерстве. Позволим себе большую цитату из «Предисловия» самого В.А. Гиляровского, в которой и отражается его глубокое понимание сути вопроса: «Люди театра – это те, которые живут театром, начиная от знаменитых актеров и кончая театральными плотниками и даже переписчиками пьес и ролей, ютившимися в ночлежках «Хитровки». Много я знал на своем веку театрального люда: с кем дружил, с кем служил, перевидел почти всех знаменитостей. И вот на фоне жизни того времени, когда театры еще освещались керосиновыми лампами, попробую дать фигуры моих современников. О великих людях тогдашней сцены все известно из их биографий, из рецензий, из мемуаров. Писать о них, только о них, – значит повторяться. Они так же, как и все остальные люди театра, по большей части попадали на сцену случайно и «выплыли наверх». Тогда в театр не поступали, а именно попадали, как попадают под суд, под поезд, в тюрьму» [Гиляровский 1989: 247]. Таким образом, повествование о театре, в котором переплавлялись разные воззрения, культуры, традиции, жизненный опыт людей всей российской иерархии, образуя новую служебную лестницу, но вместе с тем демократическое сообщество, у

Гиляровского превратилось в портретную галерею, где каждый отдельный портрет актера был дорог сердцу автора.

Материалы и методы.

Мы остановили свой выбор на образах Васи Григорьева, его отца Григория Ивановича, князя К.К. Имеритинского, Н.П. Изорина (Николая Петровича Вышеславцева), С.А. Андреева-Корсикова, М.Н. Ермоловой, Шкаморды и других. Это было обусловлено тем, что герои выделены автором как значимые для него личности, а кроме того, представлены весьма интересными портретами.

Прежде чем обратиться к непосредственному анализу текста Гиляровского, сделаем несколько замечаний теоретического характера. Ранее при исследовании портретов героев писателя нами уже отмечались особенности его видения окружающего мира, который он воспринимал, будучи молодым и неопытным человеком. Надо учитывать тот факт, что автобиографические повести были написаны Гиляровским после революции: в свое детство, юность и молодость «смотрел» человек, уже умудренный опытом, но ему вполне удалось отразить возрастное восприятие происходящего и скорректировать данное видение тем умением излагать события и описывать лица, которое уже было «наработано» годами журналистского письма.

Вполне ценя талант окружающих известных актеров провинции и любя театр всей душой, Володя, назвавшийся Сологубом, отдавал себе отчет в своих способностях и артистических возможностях. Для него, конечно, существовали авторитеты. Создавая актерские портреты, он отражал свой влюбленный или невлюбленный взгляд, вписывал их в поток времени и личной судьбы, которая поворачивалась в историях о данных героях весьма нелицеприятной стороной. Действительно, постижение не просто качеств лицедейства и понимания, что такое актерское перевоплощение, двигало пером Гиляровского, он, иногда даже сам того не желая, в силу специфичности своего характера «высвечивал» именно глубокое личностное существо того или иного актера, или актерского сообщества в целом.

Исследование художественного текста осуществлялось на основе различных методов и подходов: системного подхода, в основе которого лежит многостороннее изучение материала через связи различного характера, сравнительно-типологического метода, приемов структурно-семиотического и мотивного анализа; герменевтики и лингвопоэтического метода анализа художественного произведения.

Результаты.

Язык портрета и более узкое направление – лексика портрета – уже многие годы является предметом исследования лингвистов и литературоведов. Причем надо подчеркнуть, что вестральная лексика как

одно из важнейших средств создания внешности героя рассматривается достаточно многосторонне, с позиции:

- терминологической и философской, культурологической сущности – Г.В. Старикова [Старикова 1985], Р. Барт [Барт 2003];
- диахронии – Е.В. Антоненкова [Антоненкова 1997], Е.В. Маркова [Маркова 2008];
- сравнительной типологии – Г.М. Ермоленко [Ермоленко 2009];
- лексикографической интерпретации – Т.И. Белица [Белица 2003];
- функционально-стилистического аспекта – Н.В. Кулакова [Кулакова 2000];
- гендерного аспекта – Е.В. Клюкина [Клюкина 2011];
- связи колористической и вестивальной лексики – Т.В. Сивова [Сивова 2013] и многих других.

Безусловно, не все ученые используют одну и ту же терминологическую систему, однако здесь нет принципиальных расхождений, которые бы вызывали полемику. За последнее десятилетие не только расширился круг проанализированных художественных текстов авторов многих поколений русской и зарубежной литературы, но чрезвычайно углубилось понимание портрета как сложнейшего художественного построения, его содержательно-формальных составляющих, в том числе роли вестивальной лексики в создании «пространства человека» [Сивова 2013: 283], осознание их значимости для антропоцентрической лингвистики, лингвопоэтики.

В известной статье «Портрет. Природа жанра» Ю.М. Лотман рассмотрел философскую основу портрета, важнейшие аспекты концентрации в живописном полотне начал, которые привносит художник, и восприятие реализации этих сущностей зрителем. Несколько оголяя всю сложность размышлений ученого, можно было бы дать следующую формулировку данного процесса: личность автора полотна видит другую личность и возможными средствами создает живописный образ предмета видения, а воспринимает другая личность, которая соотносит себя с портретом, который она способна или не способна расшифровать, понять или с которым она вступает в определенный диалог.

Это позволяет прочитывать портрет разнообразными способами, увидеть

- «– черты людей определенной эпохи,
- психологические или этикетные отличия дамского и мужского поведения,
- социальные трагедии,
- различные варианты воплощения самого понятия «человек».

Но все эти варианты прочтения объединяются тем, что предельная сущность человека, воплощаясь в исторически конкретных формах,

сублимируется до философской проблемы “Се человек”» [Лотман 2000: 16].

Еще один существенный момент размышлений Лотмана важен при постижении не только живописного, но и литературного портрета – способность смотрящего воспринимать личность изображенного как воплощение этического идеала и как образец, стимулирующий последующее развитие самого воспринимающего: «Зритель как бы получает критерий для суда над самим собой: он находится на оси зрения Бога и, следовательно, представляет собой как бы отражение божественной сущности. Отражение может высвечивать недостойность человека, самую невозможность сопоставления и одновременно скрытую надежду на возрождение. Зрителю как бы говорится: в тебя заложена внутренняя возможность Того, Чьи черты отражаются в твоём лице как в затуманенном зеркале. Следовательно, портрет по своей природе наиболее философский жанр живописи. Он в основе своей строится на сопоставлении того, *что человек есть*, и того, *чем человек должен быть*» [Лотман 2000: 16].

Таким образом, воспользовавшись формулой Лотмана, на наш взгляд, можно увидеть сложную систему переплетений, не только «портрет в портрете», но и портрет-образ в словесном воплощении, созданный как часть системы контекста судьбы актера.

Результаты обсуждения.

Одно из сильных впечатлений детства Володи – посещение театра, что, может быть, и подвигло его в дальнейшем искать счастья на сцене. Как и положено, мужчины появились в театре в мундирах, фраках, сюртуках. Тем разительнее оказался внешний облик героя актера, который настолько удивил мальчика, что спустя десятилетия его костюм он воспроизвел в воспоминаниях: «Вдруг поднялся занавес – и я обомлел. Грозные серые своды огромной тюрьмы, и по ней мечется с визгом и воем, иногда останавливаясь и воздевая руки к решетчатому окну, несчастный, *бледный юноша, с волосами по плечам, с лицом мертвеца. У него ноги голые до колен, на нем грязная длинная женская рубашка с оборванным подолом и лохмотьями вместо коротких рукавов...* И вот эта-то самая первая сцена особенно поразила меня, и я во все время учебного года носился во время перемен по классу, воздевая руки кверху, и играл «Идиота», повторяя сцены по требованию товарищей» [Гиляровский 1989: 38].

Внешний вид актера сделал его существом особым, странной показалась длинная рубашка, которая никак не вязалась с мужским обликом, потому и была определена, как «женская». Наивный мальчик никак не мог соединить игру с реальной жизнью. Иронично его замечание о себе: после окончания пьесы, увидев Мельникова, который выходил на

вызовы публики, уже *в сюртуке*, Володя «успокоился, убедившись, что это он «только представлял нарочно».

Строгий иерархический порядок в российском обществе XIX века предполагал отличие в одежде, причем человек низших сословий не имел права носить одежду военных, государственных чиновников или дворян. И лишь в одном месте костюм всех времен и народов допускал полную свободу его использования. В театре актер мог облачиться в наряды того сословия, к которому и не принадлежал. Володя Гиляровский, попавший в заветную каморку с реквизитом, которая хранила вещи достопамятных времен, чихая от пыли, разворошил театральные богатства.

Кочевая жизнь провинциальных актеров, отсутствие паспортов у многих из них, что было чревато при встрече с полицией, подчас заставляла пускаться в путь «на своих двоих». Так, в главе «Пешком по шпалам» герой рассказал, как с другом, актером Корсиковым, добирался до Рязани. «Я был одет *в тиджак, красную рубаху и высокие сапоги*. Корсиков являл *«жалкую фигуру в лаковых ботинках»*, что для последнего оказалось роковым обстоятельством. Когда начались дожди, он, *«окончательно лишившийся лаковых ботинок, обезножел»*. Да и сапоги Володи Гиляровского изорвались от долгого пути: подошвы давно износились – *«дошло до родительских*, которые весьма и весьма страдали от несуразной рязанской мостовой» [Гиляровский 1989: 278]. Эта горькая ирония о «родительских подошвах» врезается в память в ряду многочисленных рассказов о том, как исчезают сапоги и появляются лапти, как исчезают лапти и появляются сапоги. «Кругооборот обуви» в портрете молодого скитальца постоянен, как постоянны переходы от благополучия к бедности или босаячеству и наоборот.

«Вестияльное» действо в степи, по которой двигался актерский караван, написано очень колоритно. На актеров, ярких и необычных, с удивлением взирали крестьяне. Этот контраст обычного облика трудовых людей и «залетных птиц» лежит в основе мастерски написанного динамичного группового портрета: «Навстречу нам тащились телеги с зерном. Возчики, мужики *в серых понитках сверх домотканых рубахах, снимали картузы или шляпы-гречушники и отвешивали поклоны»* [Гиляровский 1989: 275].

Конечно, описание крестьянской одежды носит сословный характер, выполняет социальную характеристику в портрете, подчеркивает даже некую патриархальность времен: одежда еще не фабричная, а домотканая, шляпы – традиционные и архаичные.

СЕРЫЕ ПОНИТКИ:

ПОНИТОК, м. устар.

1. Плотный домотканый материал простейшего переплетения, употреблявшийся для пошива летних крестьянских кафтанов.

2. Летний крестьянский кафтан, сшитый из понитка или какого-либо другого плотного домотканого материала [Ефремова 2006: 2: 889].

ПОНИТОК – кафтан из плотной домотканой материи (полусукна) у восточных славян; зипун, сермяга [Андреева 1997: 296].

Слово *пониток* считают этимологически связанным с древними индоевропейскими формами: др.-инд. *pīviṣ-*, *pīvi-* – ‘набедренная повязка, передник’, с др. ступенью чередования (д.-в.-н. *nājan* – ‘шить’, гот. *nēpla* – ‘игла’, далее лат. *neō*, *nēvī*, *nētum*, *nēge* – ‘прясть, ткать’, *nēmen* – ‘пряжа’ (из **snējō* или **nējō*), др.-инд. *snāyati* – ‘обматывает, одевает’, греч. *vñv*, импф. *ἔννῃ*, буд. *νήσω* – ‘прясть’, позднее *νήθω* – то же, *νήμα* ср. р. – ‘нить’; см. Перссон, 817 [Фасмер 1996: 3: 76]. В славянских диалектах лексема *пониток* соотносится с диал. *нит* м., *ніта* – ‘часть ткацкого станка’ (Даль), укр. *нить*, блр. *ніць*, болг. *ніта* – ‘нить’, *ніщка*, сербохорв. *ніт*, род. п. *ніти*, словен. *nit*, род. п. *nīti*, чеш. *nit*, род. *nití*, словц. *nit*, польск., в.-луж. *nić*, н.-луж. *niś*, полаб. *paít*. Родственно лит. *nūtis* ж., мн. *nūtys* – ‘бердо’, лтш. *nīts* – ‘часть ткацкого станка’ [Фасмер 1996: 3: 76].

ШЛЯПЫ-ГРЕЧУШНИКИ:

ГРЕЧНЕВИК, ГРЕЧНИК, ГРЕЧУШНИК – мужской головной убор для весны, лета и осени из валяной овечьей шерсти коричневого цвета. Он представлял собой высокую шляпу цилиндрической формы с плоским верхом, короткими прямыми полями. Грешневики носили в будни и праздники молодые и старые люди [Народный костюм – головные уборы [http](http://)].

М. Фасмер указывает на то, что непосредственным производящим для слов *гречневик*, *гречник*, *гречушник* является *грéча*, *гречíха* – растение ‘*Polygonum fagorum*’, грéшневый, прилаг. Ср. также др.-русск. *гръчьникъ* – ‘путешественник, купец, направляющийся в Грецию’ (Ипатьевск. летоп.). Все это возводится к лексеме *грек* (др.-русск. **гръкъ*), поскольку гречиха попала к русским через посредство греков; см. Крек, Einl. 184; Шрадер – Неринг 1, 173; Бернекер 1, 359. Гречиха широко распространилась в Средиземноморье, откуда проникла и в другие страны. В нем. она называется *Heidenkorn*, во франц. *blé sarrasin*, в лат. – *turcicum frumentum* – ‘гречиха’, букв. ‘языческое, сарацинское, турецкое зерно, хлеб’; см. Бернекер, там же [Фасмер 1996: 1: 457].

Любопытно второе значение, которое восходит к путешествию; от него знающий читатель углубляется в подтекст дороги, жизненного пути, который уже не разделяет героев, а объединяет.

«Долго стояли они (крестьяне), пораженные величием Изорина в шляпе Карла Моора с огромными полями и осанкой высокого юноши Белова, важничавшего перед встречными своей красно-желтой кофтой из блестящей парчи, в которой еще на днях Бессонова играла сваху в «Русской свадьбе». На голове у него была, тоже из реквизита, фуражка с

красным околышем и кокардой, которую могли носить только дворяне и военные. Белов был крестьянин, сын кирсановского портного, работавшего иногда на приезжих актеров. Он убежал от отца в театр и играл у нас в Моршанске маленькие рольки» [Гиляровский 1989: 275-276]. Ранее упомянутый Корсиков, кроме лаковых ботинок, был в «шелковой, когда-то белой стеганой шляпе и взятой для тепла им у сердобольной или зазевавшейся кухарки ватной кацавейке с турецкими цветами» [Гиляровский 1989: 278]. В реальной жизни бедному актеру приходилось наряжаться не только в то, что имелось под рукой, но и подчас забывать о гендерной принадлежности платья: было бы чем тело прикрыть.

В эпизоде путешествия в степи Гиляровский прокомментировал одежду героев, что делал чрезвычайно редко, причем этот комментарий касался именно *свободы поведения и одевания*: «Изорин (...) искуривал уцелевшую в кармане какую-то роль, затягиваясь с наслаждением «собачьей ножкой», и напевал вполголоса: «Allons enfants de la patrie», благо в глухой степи *некому запретить ни «Марсельезу» якобинцу, ни дворянскую фуражку сыну деревенского портного*» [Гиляровский 1989: 276]. Кстати, Изорин не только позволял себе быть вольнодумцем, он, как и многие собратья по театру, был запойным пьяницей. Григорьев, владелец театра, знающий, что актеры пропивают деньги, решил обхитрить его: «*пару платья и пальто, сшитые у лучшего портного, выдали Изорину в счет жалованья*». Однако он, как все герои повествования Гиляровского, попавшие в затруднительное положение, тут же продал одежду и приехал в сад из города с корзиной коньяка и вина. Без пальто, закутавшийся в плащ, служивший ему по ночам одеялом, актер проходил весь сезон, а кроме того, постоянно стирал *чесучовую пару*, которую сменили *казинетовые брюки и пиджак* от доброго Григорьева. Сегодня только историки моды могут точно определить, что такое *чесуча* и *казинет*, а потому в очередной раз уточним значение этих слов, обозначающих материал одежды:

ЧЕСУЧА, -и, жен. – плотная шёлковая ткань, обычно желтовато-песочного цвета / прил. чесучовый, -ая, -ое [Ожегов, Шведова 1994: 870].

ЧЕСУЧА,

1. Плотная шёлковая ткань полотняного переплетения желтовато-песочного цвета.

2. разг. Изделия из такой ткани [Ефремова 2006: 3: 826].

М. Фасмер возводит слова *чечунча чичунча, чесунча, чесуча*, напр. в районе Байкала (Даль) к заимствованию из китайского *tšoudzy* – ‘шелк-сырец’, откуда и калм. *tšitšū, tšistšū* – то же; см. Рамстедт, KWb. 442; Соболевский, ИРЯ 2, 346 [Фасмер 1996: 4: 356]. Дело в том, что история производства шёлка берёт своё начало в Китае во времена неолитической культуры Яншао в 4-м тысячелетии до н. э. Шёлк оставался в границах

Китай до тех пор, пока во второй половине первого тысячелетия до н. э. не появился Шёлковый путь. В течение тысячи лет Китай оставался монопольным производителем шёлка. Использование шёлка в Китае не ограничивалось только одеждой, ему находилось также и другое применение, например, в письменности. Во время правления династии Тан цвет шёлка в одежде был важным индикатором социального класса [История шелка <http>].

КАЗИНЕТ, а, м. <нем. Kasinett. Плотная хлопчатобумажная или полушерстяная ткань саржевого переплетения, обычно одноцветная. К. отличался прочностью и широко использовался для изготовления верхней одежды пальто, пиджаков, покрытия тулупов [Епишкин 2010].

КАЗИНЕТ, м.

1. Старинная плотная бумажная или полушерстяная ткань для верхней одежды.

2. разг. Изделия из такой ткани [Ефремова 2006: 1: 914].

Лишь в одном групповом портрете Гиляровский «изменил» себе: попав на Пасху в дом хозяйки театра А.А. Бренко и ее мужа О.Я. Левинсона, он с восторгом передает красоту дома и гостей, известных московских артистов. Вот уж здесь молодой актер, приехавший из Пензы искать места, заворожен блеском гостиной и не поспешил на определения, которые для него практически никогда не служили средством эмоциональной выразительности: *роскошная, чудесная, дорогие; блестит серебром и хрусталем, расцвечена крашеными яйцами и букетами в вазах.*

Определения в портретах гостей, за исключением одного Васильева, связаны с восхищением талантом известных актеров:

– Модест Иванович Писарев – *«знаменитый, лучший Несчастливцев, и Ананий Яковлев, игравший вместе со своей первой женой П. А. Стрепетовой «Горькую судьбину», подняли пьесу на такую высоту, какой она не достигала даже в Малом театре;*

– *огромный, красивый, могучий Писарев был прекрасен в этой роли, то Стрепетова, маленькая, немного сутулая, была неотразимо великолепна;*

– *величественный Писарев за столом сидел рядом со своей новой женой – молодой красавицей, изящной А. Я. Гламой-Мещерской;*

– Осип Яковлевич Левенсон, *красивый, с черными баками, модный присяжный поверенный и лучший музыкальный критик того времени, работавший в «Русских ведомостях»* [Гиляровский 1989: 318].

Гиляровский употребил все самые экспрессивные прилагательные и существительные, чтобы выразить свое отношение к облику и таланту актеров. Одежда в портрете вполне соответствует празднику, физической красоте героев или их личностной значимости, и здесь автор вновь использует *сочетание экспрессивных определений и глаголов*. В результате гости оказываются блистательны и в прямом, и в переносном смысле:

«Мужчины сверкали белоснежным бельем из-под черных сюртуков артистов и адвокатских фраков, а дамы, артистки, – роскошными модными платьями и драгоценностями. Только старуха Е.Ф. Красовская по-старинному была гладко причесана, и на ней была накинута настоящая персидская шаль, как я узнал потом, огромной цены, а на груди старомодного шелкового платья сверкала бриллиантами золотая лира, поднесенная ей в один из провинциальных бенефисов» [Гиляровский 1989: 318]. Богатство одежды, которое столь редко встречалось герою, вызвало у него не зависть или удивление, а желание рассказать, что оно заслужено напряженным трудом и глубоким постижением театральных ролей, что вознесло актеров театра А.А. Бренко на московский художественный Олимп.

Одним из лучших портретов В.А. Гиляровского можно назвать портрет прекрасной незнакомки, в котором взгляд художника и мужчины «схватил» всю прелесть юности и чистоты. В главе «Восходящая звезда», посвященной М.Н. Ермоловой, читаем: «Яркий, солнечный день. Снег, тот самый весенний яркий снег, о котором говорят: «Молодой за старым пришел», слепил глаза. (...) Налево сверкала алмазами белоснежная Соборная площадь, а по ней быстро шла наперерез нам, от церкви на Московскую улицу, стройная девушка в коротенькой черной шубке с барашковым воротником, на котором лежала роскошная коса. Из-под коричневой юбки сверкали серые ботинки, а из-под каракулевой шапочки весело взглянули большие серые глаза на подбежавшую к ней с лаской собаку. Прекрасный цвет лица, легкие, энергичные движения обратили внимание Казанцева. Он толкнул меня локтем и сказал:

– Славная барышня... Таких только степь родит. Сила и радость! Вся розовая... [Гиляровский 1989: 418].

Данный портрет достаточно редкий еще и по той причине, что динамический: девушка быстро пересекает площадь, и ее темная фигурка вся окружена светом весны, солнцем, снегом. И вновь у Гиляровского сверкающая красота одежды: *из-под коричневой юбки сверкали серые ботинки. Однако все-таки бóльшую роль играет соматическая лексика: роскошная коса, стройная фигурка, прекрасный цвет лица, большие серые глаза. Оценка незнакомки отдана спутнику повествователя, который свой восторг выражает очень возвышенно, ее внешний вид вызывает редкое определение – *сила и радость, вся розовая.* Откуда такое определение? Цвет одежды другой, темный, мех тоже, по всей видимости, однако солнце, весна, разогретое лицо превратили девушку в воплощение русской красавицы. И в первом портрете молодой Ермоловой дословно повторяющиеся выражения: «...из кареты легко выпорхнула стройная девушка в короткой черной шубке с барашковым воротником и в такой же низенькой шапочке, какие тогда носили учительницы. Передо мной*

мелькнул нежный розовый профиль, освещенный солнцем. Она быстро нырнула в подъезд, только остались в памяти *серые валенки*, сверкнувшие *из-под черной юбки*» [Гиляровский 1989: 369-370]. Комментарий и к этому портрету подчеркивает легкость движений и радость, которой сияет будущая великая трагическая актриса, «восходящая, яркая звезда». Цветовой контраст одежды и солнечного пространства не имеет психологической или символической нагрузки – противопоставление темных и светлых сторон жизни, а выполняет живописную и «атмосферную» функцию, когда художественная описательность приближается к сочетанию цветов живописного полотна.

В маленькой главе «Шкаморда», названной по фамилии героини, которая давала зарабатывать известным и неизвестным актерам во время поста (в больших театрах представления в это время были запрещены), дан ее портрет. Он типичен для Гиляровского в том смысле, что краток, и не типичен потому, что содержит метафористический образ одежды: «В своем *рукавистом салопе и ушахом капоре* она напоминала летучую мышь. Маленькая, юркая и беззубая» [Гиляровский 1989: 341]. Заключает повествование афоризм: «А мне вспоминается неутомимая труженица с благородной душой: Шкаморда – мать халтуры» [Гиляровский 1989: 343]. Поразительно, но при образе летучей мыши, неблагозвучной фамилии героини и коннотации слова «халтура» Гиляровский сумел поклониться той, что «нуждающимся отдавала последний рубль, помогала больным артистам и порою сама голодала».

А теперь представим, как выглядела маленькая подвижница театральных «подработок».

САЛОП (фр. *salope*) – верхняя женская одежда, широкая длинная накидка с прорезами для рук или с небольшими рукавами; скреплялась лентами или шнурами. Салопы шили из бархата, шелка, дорогого сукна; часто на подкладке, вате или меху (в основном куницы и соболя), с бархатными или меховыми отложными воротниками. Салоп был распространен в Западной Европе и в России преимущественно в первой половине XIX века среди горожанок; позже только в мещанских слоях населения [Салоп <http>].

САЛОП, м. франц. (*salope*) верхняя женская одежда, б. ч. теплая, род круглого плаща; ныне заменен бурнусами, пальтами и шубками. Салопная, -повая покрывка. Салопник, -ница, портной, портниха, которые шьют салопы. | Салопница, нищая, которая ходит в оборванном салопе [Даль: 4: 131]. Сравним у В.И. Даля другую лексему *салпа*, имеющую значение колошина, штанина, соплá, половина брюк; сополь ж., сополи мн. – ‘штанина, колоша, гáча, одна половина штанов, портков’ [Даль: 4: 272].

КАПОР – женский головной убор эпохи бидермейера, соединяющий в себе черты чепца и шляпы. У капора высокая шляпная тулья (для

убранных на затылок волос) и обрамляющие лицо широкие жёсткие поля, сужающиеся к затылку. Капор удерживался на голове мантионьерками – широкими лентами, завязывавшимися под подбородком бантом. Изначально появился в Европе на рубеже XIX века в одежде служанок, однако со временем завоевал популярность и у их хозяек. Популярность этого дамского головного убора пришлась на период с 1815 по 1840 годы. Капор вышел из моды к 1860-м годам, но вновь вошёл в начале 1890-х [Капор [http](#)].

Деятельная Шкаморда не была богата, внимательное «прочтение» ее наряда объяснит, что она одета или в старые вещи молодости, которые были модны в 40-е годы, или, наоборот, носит вещи, возможно, подаренные, с чужого плеча.

В маленьком «антрепренере» в *салоне и капоре* отразился типичный облик женщины второй половины XIX века, который очень быстро исчез на стыке веков. Пышные платья, на которые удобно было надевать накидку, ушли, а за ними и салоп. Мода выбрала путь удобства и утилитарности. А названия одежды стали историзмами, как *салон*, или архаизмами, как *капор*.

Выводы.

О мире театра В.А. Гиляровский написал, кроме процитированной ранее, еще одну, на наш взгляд, важную мысль о том, что актерская жизнь при всей ее особенности и отличия от обывательской, была жизнью сложной и драматичной. Она, действительно, вобрала блеск и нищету, что отразилось и в противоречивости поведения, поступков, семейной жизни, речи и, конечно, внешнего облика. Театральная «иерархия» (знаменитые, столичные и незнаменитые, провинциальные) не обязательно обеспечивала материальное благополучие, в ней критерий социальной значимости был иной: талант, профессиональное мастерство, слава, любовь и поклонение публики. Все «выламывания» актеров из привычных традиций, поведенческих стандартов и требований к соблюдению закона и приличий, вплоть до одежды, были связаны как с внешними причинами российской жизни, так и с внутренними обстоятельствами «театрального сословия».

Бедные актеры нарушали «устав» одежды, посягая на вещи, не дозволенные им по социальному статусу и происхождению; в их портретах вестральная лексика показывает смешение бытовой, официальной одежды и театрального костюма. Так же, как и герои социальных низов, они имели и грязное, разорванное и поношенное платье, разбитую обувь, разношерстные головные уборы. Такие аксессуары, как украшения, часы, портсигары, галстуки, брелоки, меха, вуали, трости и т.д. В.А. Гиляровский не упоминает вообще.

В «парадном» портрете писатель акцентирует красоту и чистоту одежды, поэтому преобладают прилагательные с положительной

эмоциональной окраской, экспрессивно-оценочные определения и глаголы.

Как и в случае с портретами бытовыми, военными, официальными и портретами социальных низов, в театральном портрете В.А. Гиляровский не выражает личностное отношение к собственному платью или одежде других героев, поэтому наиболее распространенное у большинства русских писателей прилагательное «красивый» во всех вестийных сочетаниях в главах повести «Люди театра» не встречается.

Вестийная лексика в тексте носит исторический и архаический характер, что показывает изменчивость моды, социальных правил ее ношения, а кроме того, – промышленный фактор: многие ткани, из которых создавались костюмы, более не производятся. Большинство названий материалов является галлицизмами.

Поскольку женский портрет шире представлен в книге «Люди театра», то следует подчеркнуть, что лексика одежды включает все предметы женского верхнего туалета: пальто, накидки, разнообразные шляпки, туфли, ботинки, боты, валенки, платки, шали, шубы и шубки, платья, костюмы, блузки, юбки. Автор всегда подчеркивает их отличительные ткани, ему важно, какую ткань носит героиня: шерсть, шелк подчеркивают «верхнее» социальное положение, а ситец говорит о невысоком достатке или о позиции героини, которая намеренно отказывается от богатого вида по политическим соображениям.

Домашняя одежда даже известных людей отличается простотой и удобством. Женский портрет более красочен, живописен, помещен в интерьер, в городское или природное пространство, поэтому вестийные сочетания имеют цветовые определения.

Библиографический список

- Андреева Р.П.* Энциклопедия моды. СПб.: Литера, 1997. 416 с.
- Антоненкова Е.В.* Наименования женской одежды в памятниках русской письменности XV–XVII вв.: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М.: [б. и.], 1997. 263 с.
- Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
- Белица Т.И.* Проблемы освоения и лексикографического описания французских лексических заимствований в русском языке (на материале номинаций денотативной сферы «Модные реалии»): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. Новосибирск: [б. и.], 2003. 284 с.
- Гиляровский В.А.* Сочинения в 4-х томах. Т. 1 / Вступ. ст., сост. и прим. Б.И. Есина. М.: Правда, 1989. 480 с.
- Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. М.: Рус. яз., 1989-1991. Т. 1-4.

Епишкин Н.И. Исторический словарь галлицизмов русского языка. М.: ЭТС, 2010. 5140 с. [Электронный ресурс]. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_006711216/ (дата обращения: 20.01.2023).

Ермоленко Г.М. Лингвокультуре́мы тематической группы «Одежда» (сопоставительный анализ на материалы русского и английских языков): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Пятигорск: [б. и.], 2009. 139 с.

Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. В 3 т. М.: АСТ: Астрель, 2006. Т. 1-3.

История шелка [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F%D1%88%D1%91%D0%BB%D0%BA%D0%B0> (дата обращения: 20.01.2023).

Капор [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80> (дата обращения: 20.01.2023).

Клюкина Е.В. Гендерные стереотипы внешнего портрета человека: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Тамбов: [б. и.], 2011. 175 с.

Кулакова Н.В. Наименования одежды в языке А.С. Пушкина (лексикографический и функционально-стилистический аспекты): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М.: [б. и.], 2000. 292 с.

Лотман Ю.М. Портрет. Природа жанра // Лотман Ю.М. Лица Пушкинской эпохи в рисунках и акварелях: камерный портрет первой половины девятнадцатого века. М.: Искусство, 2000. С. 7-22.

Маркова Е.В. Лексико-семантическая и функциональная характеристика наименований дворянской одежды в русском языке первой половины XIX в.: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. М.: [б. и.], 2008. 248 с.

Народный костюм – головные уборы [Электронный ресурс]. URL: <http://infourok.ru/narodniy-kostyum-golovnie-ubori-3086437.html> (дата обращения: 20.01.2023).

Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений. Российская АН, Ин-т рус. яз., Российский фонд культуры. 2-е изд., испр. и доп. М.: Азъ, 1994. 907 с.

Салон [Электронный ресурс]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Салон> (дата обращения: 20.01.2023).

Сивова Т.В. Вестиальная лексика сквозь призму цвета (на материале романа К.Г. Паустовского «Романтики») // Новая формула науки-2012: материалы II Междунар. науч.-практ. конф. молодых исследователей. Барановичи: РИО БарГУ, 2013. С. 283-286.

Старикова Г.В. Лексика портретных описаний: автореф. дис. ... канд. филол. наук. ЛГУ им. А.А. Жданова. Л.: Наука, 1985. 16 с.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. В 4 т. СПб.: Терра-Азбука, 1996. Т. 1-4.

References

Andreeva R.P. Enciklopediya mody. SPb.: Litera, 1997. 416 s.

Antonenkova E.V. Naimenovaniya zhenskoy odezhdy v pamyatnikah russkoj pis'mennosti XV–XVII vv.: dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.01. M.: [b. i.], 1997. 263 s.

Bart R. Sistema mody. Stat'i po semiotike. M.: Izd-vo im. Sabashnikovyh, 2003. 512 s.

Belica T.I. Problemy osvoeniya i leksikograficheskogo opisaniya francuzskih leksicheskikh zaimstvovaniy v russkom yazyke (na materiale nominacij denotativnoj sfery «Modnye realii»): dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.01. Novosibirsk: [b. i.], 2003. 284 s.

Gilyarovskij V.A. Sochineniya v 4-h tomah. T. 1 / Vstup. st., sost. i prim. B.I. Esina. M.: Pravda, 1989. 480 s.

Dal' V.I. Tolkovyj slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka. V 4 t. M.: Rus. yaz., 1989-1991. T. 1-4.

Epishkin N.I. Istoricheskij slovar' gallicizmov russkogo yazyka. M.: ETS, 2010. 5140 s. [Elektronnyj resurs]. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_006711216/ (data obrashcheniya: 20.01.2023).

Ermolenko G.M. Lingvokul'turemy tematicheskoy gruppy «Odezhda» (sopostavitel'nyj analiz na materialy russkogo i anglijskih yazykov): dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.20. Pyatigorsk: [b. i.], 2009. 139 s.

Efremova T.F. Sovremennyj tolkovyj slovar' russkogo yazyka. V 3 t. M.: AST: Astrel', 2006. T. 1-3.

Istoriya shelka [Elektronnyj resurs]. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F_%D1%88%D1%91%D0%BB%D0%BA%D0%B0 (data obrashcheniya: 20.01.2023).

Kapor [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80> (data obrashcheniya: 20.01.2023).

Klyukina E.V. Gendernye stereotipy vneshnego portreta cheloveka: dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.19. Tambov: [b. i.], 2011. 175 s.

Kulakova N.V. Naimenovaniya odezhdy v yazyke A.S. Pushkina (leksikograficheskij i funkcional'no-stilisticheskij aspekty): dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.01. M.: [b. i.], 2000. 292 s.

Lotman YU.M. Portret. Priroda zhanra // Lotman YU.M. Lica Pushkinskoj epohi v risunkah i akvarelyah: kamernyj portret pervoj poloviny devyatnadcatogo veka. M.: Iskusstvo, 2000. S. 7-22.

Markova E.V. Leksiko-semanticheskaya i funkcional'naya harakteristika naimenovaniy dvoryanskoj odezhdy v russkom yazyke pervoj poloviny XIX v.: dis. ... kand. filol. nauk: 10.02.01. M.: [b. i.], 2008. 248 s.

Narodnyj kostyum – golovnye ubory [Elektronnyj resurs]. URL: <http://infourok.ru/narodnyj-kostyum-golovnie-ubori-3086437.html> (data obrashcheniya: 20.01.2023).

Ozhegov S.I., SHvedova N.YU. Tolkovyj slovar' russkogo yazyka: 72500 slov i 7500 frazeologicheskikh vyrazhenij. Rossijskaya AN, In-t rus. yaz., Rossijskij fond kul'tury. 2-e izd., ispr. i dop. M.: Az", 1994. 907 s.

Salop [Elektronnyj resurs]. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Salop> (data obrashcheniya: 20.01.2023).

Sivova T.V. Vestial'naya leksika skvoz' prizmu cveta (na materiale romana K.G. Paustovskogo «Romantiki») // Novaya formula nauki-2012: materialy II Mezhdunar. nauch.-prakt. konf. molodyh issledovatelej. Baranovichi: RIO BarGU, 2013. S. 283-286.

Starikova G.V. Leksika portretnyh opisaniy: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. LGU im. A.A. Zhdanova. L.: Nauka, 1985. 16 s.

Fasmer M. Etimologicheskij slovar' russkogo yazyka. V 4 t. SPb.: Terra-Azbuka, 1996. T. 1-4.