

**Ольга Вайнштейн —**

д-р филол. наук, ведущий  
научный сотрудник Института  
высших гуманитарных  
исследований РГГУ, член  
редколлегии и постоянный  
автор журнала «Теория моды:  
одежда, тело, культура».  
katermur@gmail.com

# Перформансы и позы маркизы Казати

**Аннотация**

В статье рассматриваются модные перформансы маркизы Казати (1881–1957), светской знаменитости и мецената. Ее биография представляет собой ярчайший пример последовательного жизнетворчества (self-fashioning). Модный стиль Казати складывался во взаимодействии с такими дизайнерами и художниками, как П. Пуаре, М. Фортуни, Л. Бакст, Эрте. Перформативная деятельность Казати интерпретируется как проявление агентности в сфере модной саморепрезентации. Ее изображения не просто опровергали стереотип женской «невидимости», но и стали одним из первых примеров перформативных техник, выстраивающих личный визуальный нарратив.

На примере иконографии Казати анализируется поэтика ее внешности, трансформации ее богемного стиля и имиджа *femme fatale*. Особое внимание уделяется неоготической поэтике перформансов маркизы: шокирующие костюмы, игры двойничества

и использование восковых фигур. Изображение маркизы в романе Габриэле Д'Аннунцио «Быть может — да, быть может — нет» (1913) позволяет проследить особенности ее поз и жестов. В работе также подробно разбираются взаимоотношения Казати с футуристами, ее венецианские балы и домашние розыгрыши. Теоретическую рамку статьи составляет концепция «присутствия» Х. У. Гумбрехта и концепция перформанса Р. Голдберг.

**Ключевые слова:** маркиза Казати; перформанс; поза; жесты; неоготика; присутствие.

Маркиза Луиза Казати (1881–1957), богемная модница «прекрасной эпохи», отличалась любовью к метаморфозам и постоянно удивляла поклонников экспериментами над собой. Ее биография — ярчайший пример последовательного жизнетворчества (self-fashioning). В период декаданса стремление преобразить себя и сотворить личную легенду — не такой уж редкий феномен, но у маркизы Казати это желание приобретало программный всепоглощающий характер. «Я хочу быть живым произведением искусства», — заявляла она<sup>1</sup>.

В наследии маркизы Казати (из того, что сейчас доступно для научной работы) практически отсутствуют документы и тексты. Исследователям приходится опираться на фактически единственную полную биографию маркизы, написанную С. Райерссоном и М. Яккарино (Райерссон, Яккарино 2006). Кроме телеграмм, которыми обменивались Казати и Габриэле Д'Аннунцио, мы сейчас не имеем ни писем, ни дневников, ни мемуаров. Зато осталось множество ее изображений — портреты и фотографии, скульптуры (иллюстрации см. во вкладке 1).

В этом контексте для начала имеет смысл сказать о фанатической, гипертрофированной страсти к визуализации своего образа у маркизы. Она непрерывно заказывала собственные изображения во всех доступных жанрах. Ее портреты писали Огастес Джон, Джованни Больдини, Кес ван Донген, Альберто Мартини, Ромейн Брукс, Федерико Бельтран Массес... В общей сложности ее художественная галерея насчитывает около ста тридцати портретов (Ryeresson & Yaccarino 2009). Ее фотографировали Адольф де Мейер, Ман Рэй, Сесил Битон и многие другие. Ее скульптуры и бюсты делали Паоло Трубецкой, Сара Липская, Джейкоб Эпштейн... Изображения фиксируют для нас изменчивость маркизы. Она умела непостижимым образом меняться, и в этом таланте метаморфности<sup>2</sup> заключалась ее тайная сила и залог успеха.

Важнейшую роль в ее жизнетворчестве играла мода. Казати заказывала наряды у Дусе, Ворта, Фортунни, Мадлен Вионне; эскизы ее

платьев делали Бакст и Эрте. В 1912–1914 годах она была постоянной клиенткой Поля Пуаре. На балах маркиза любила появляться в изысканных маскарадных костюмах, разыгрывая роли известных исторических персонажей — Калиостро, графини Кастильоне, императрицы Феодоры. Мода для нее была не маркером социального статуса, а исключительно средством самовыражения, инвестицией в собственную неповторимую индивидуальность.

Балы и особенно маскарады служили для маркизы превосходной площадкой для костюмных экспериментов. «Маскарады разжигали страсть Луизы к переодеванию и перевоплощению. Так, в марте 1905 года она четыре вечера подряд появлялась на римских маскарадах в разных обликах. На благотворительном балу в пользу сирот на ней была точная копия костюма Сары Бернар в роли византийской императрицы Феодоры, ожерелье и диадема работы Рене Лалика. На следующий вечер она предстала в платье из белых кружев и черной атласной накидке, отороченной горностаем. Третий вечер назывался „Беби-бал“; присутствующие были в чепчиках, с погремушками, а шампанское потягивали из бутылочек с сосками; Луиза же надела плотно прилегающую кружевную шапочку и платье в стиле известной художницы — иллюстратора детских книг Кейт Гринуэй. Четвертый маскарад проходил в Квиринальском дворце в присутствии короля и королевы Италии; на этот вечер Луиза приехала в платье из золотого шитья» (Райерссон, Яккарино 2006: 39).

В статье о костюмированных балах Викторианской эпохи Ребекка Митчелл проводит разграничение между маскарадом и костюмированным балом. Маскарад XVIII века предоставлял возможность под покровом костюма нарушить социальные и гендерные нормы, выражая «не-Я». Маска располагала к фривольным играм, атмосфера неузнанности способствовала играм с подменой идентичности. Напротив, участник костюмированного бала XIX века скорее предлагал публике проекцию своего Я, не отказываясь от персональной саморепрезентации (Митчелл 2025: 10–11). Как обобщает Д. Паркер, «на костюмированном мероприятии участник представляет себя самого, переодетого кем-то иным» (цит. по: там же: 11). Костюмы маркизы для балов-маскарадов явно относились ко второй категории — когда она появлялась, окружающие понимали, что это маркиза Казати — ее стиль был узнаваем.

Уже в молодые годы маркиза обнаружила страсть к путешествиям. Проведя юность в родном Милане, она затем постоянно перемещалась по миру. Ее маршруты включали Париж, Венецию, Рим, Капри, Санкт-Мориц; она побывала в Соединенных Штатах

и в Индии, а в пожилом возрасте поселилась в Лондоне. В некоторых местах — в Венеции, на Капри, в Париже — она жила подолгу; в других бывала наездами. Путешествия помогли маркизе развить вкус к свободе и переменам, привили широту взгляда на устоявшиеся обычаи, показали относительность рутинных привычек. В странствиях оттачивалась ее метаморфность, сложилась мировоззренческая основа для практики постоянного «переизобретения» себя.

## Венецианские игры

В 1910 году маркиза поселяется в Венеции, купив палаццо Веньер дей Леони<sup>3</sup> на Большом Канале. Она сразу переделала интерьер, чтобы ввести свою любимую черно-белую гамму, и обзавелась личным гондольером. Ее гондола была задрапирована черным дамаском, а дно было выстлано тигровыми и леопардовыми шкурами.

Венеция создавала для ее жизнелюбия идеальный антураж: романтический город-призрак, декадентские руины, угасающая роскошь палаццо. Благодаря шикарным приемам в своем палаццо Казати довольно быстро стала местной знаменитостью, и городские власти шли ей навстречу: когда маркиза устраивала в городе свои прославленные балы, местная полиция сдерживала напор любопытных, чтобы предотвратить давку. Традиция венецианских карнавалов легитимировала экстравагантные костюмы и эскапады, так что маркиза и город, очевидно, нашли друг друга. О маркизе в Венеции можно сказать словами Иосифа Бродского: «Я всегда придерживался мнения, что состав воздуха здесь во многом соответствует моему внутреннему составу, и потому я здесь так легко приживаюсь» (Бродский 2022: 29).

Космополитический дух Венеции, ее историческая роль — перекресток торговых путей, место встречи международной богемы — были особенно привлекательны для творческих людей. Неслучайно венецианская биеннале, проводившаяся с 1895 года, была во многом ориентирована на экспериментальное искусство и поиск новых художественных форм. Трансцендентность Венеции, ее призрачная руинированная красота, игра водяных бликов и отражений в каналах делали ее безупречным топосом для самых фантастических образов. Действие многих романтических произведений происходит именно в Венеции — вспомним хотя бы новеллу Э. Т. А. Гофмана «Дож и догаресса». Неоромантические мотивы масок, метаморфоз и иллюзий органично вписывались в культуру декаданса, образуя театральную канву для эстетских игр.

Венеция полностью соответствовала и мироощущению, и стилю Казати. Неудивительно, что в Венеции маркиза стала практиковать свой коронный жанр — костюмированный перформанс. Во время первого публичного выхода маркизы в Венеции на ней была алая бархатная накидка Фортуни и черная меховая шапочка; маркиза вела на поводке своих любимых борзых — черную и белую — в ошейниках из бирюзы. (Позднее иногда борзых заменяли гепарды.) Сзади выступал ее слуга-негр Гарби, который нес опахало из павлиньих перьев. Площадь Сан-Марко являла собой идеальное пространство для этого перформанса, что сразу обеспечило маркизе статус местной достопримечательности.

Британский писатель Сесил Робертс знаменательным образом сравнивал этот выход Казати с полотнами Тинторетто и рисунками Обри Бёрдслея. Многие обращали внимание на то, что под алой накидкой маркиза, продолжая традицию позирования ню, была обнаженной. Но она умела подавать свою наготу как сценический костюм, пластически завершенный телесный контур.

Здесь будет уместно вспомнить разграничение двух концепций наготы Кеннета Кларка. С одной стороны, он выделяет *Naked* — «естественное» тело без одежды, что часто сопровождается чувством стыда или неловкости. С другой стороны, Кларк говорит о *Nude* — обнаженном теле как художественной форме в произведениях искусства. Если воспользоваться этой концепцией, то тело маркизы, конечно, следует отнести к *Nude* — это идеальная модель телесности, готовая для мифологизации и запечатления в классической живописи (Кларк 2004: 10–39), нагота здесь выступает как особая форма исторически изменчивого телесного канона в искусстве (Hollander 1993: 83–87).

Казати позировала обнаженной для нескольких художников — Умберто Брунеллески (1913), Ромейн Брукс (1920) и Кеса ван Донгена (1921). В повседневной жизни она иногда шокировала своих гостей, встречая их обнаженной. Как вспоминает Комптон Маккензи, «я проследовал в гостиную. Читатель согласится, что слово „изумление“ не отражает в полной мере моих чувств при виде хозяйки, возлежащей перед огромным камином на черной медвежьей шкуре в костюме Евы. — „А, Маккензи, рада вас видеть, — вымолвила она, протягивая мне руку для поцелуя. — Чай будем пить на веранде, поэтому я, наверно, накину что-нибудь на себя. А вы проходите“. Думаю, доведись Огастесу Джону увидеть маркизу Казати в тот день на медвежьей шкуре, он бы, возможно, увековечил ее именно так» (цит. по: Райерссон, Яккарино 2006: 172). Типичный алгоритм подобных

описаний — реакция шока и последующее сравнение с живописным полотном. Очевидно, здесь мы видим продуманную реализацию жизнетворческой программы Казати, удачно проведенный перформанс.

## Перформансы маркизы

Перформанс — это авангард авангарда.

*Р. Голдберг*

Мы уже употребляли слово «перформанс» по отношению к театрализованным жестам и эскападам маркизы Казати. Но можно ли использовать здесь это слово в терминологическом значении? Процитируем определение перформанса одного из ведущих исследователей по этой теме Роузли Голдберг: «Искусство перформанса (Performance Art) — это искусство действия, когда создаются работы, которые зрители воспринимают в физическом присутствии художника в реальном времени — и в форме произведения искусства, которое прекращает существовать, когда перформанс заканчивается» (Goldberg 1998: 15). Голдберг особо подчеркивает, что «перформанс давал художникам право на то, чтобы быть и создателями новой формы, художественного театра, и в то же время „предметами искусства“» (Голдберг 2026: 18). Именно поэтому присутствие художника и акцент на его теле были столь существенны (там же: 11). Наконец, очень важно вовлечение зрителей в перформанс: согласно итальянскому футуристу Арденго Соффичи, «зритель должен жить в центре изображенного действия» (цит. по: там же: 18). Эта программа практически по всем пунктам полностью совпадает со многими театрализованными акциями Казати.

Первоначальное впечатление в перформансах маркизы создавал сам костюм. В своем палаццо маркиза не уставала поражать гостей своими туалетами. На одном вечере «она появилась в жемчугах, перемежающихся редкими цветами египетского лотоса. На другом — в „симфонии белого“<sup>4</sup> (платье из шелка слоновой кости, под белой вуалью, с букетом белых орхидей, приколотым к груди рубиновой булавкой в форме дракона» (Райерссон, Яккарино 2006: 70). Этот наряд был данью моде на маскарадные костюмы по мотивам живописных полотен Уистлера (Митчелл 2025: 19–20). Почти всегда в модный ансамбль маркизы входили цветы и животные. Она могла появиться с лилией в руке, ведя на поводке гепарда или использовать в качестве аксессуара живого удава. Удав, очевидно, производил сильное впечатление на зрителей.

Казати всегда обставляла свое появление перед гостями как особый театральный выход с соответствующим реквизитом. Костюм играл при этом основную роль, но аксессуары и обстановка тоже имели значение. Это характерная черта костюма-как-перформанса: эффект возникает за счет синтетического действия, которое может быть импровизацией или опираться на определенную культурную традицию.

Так, костюм Казати «Белый Арлекин», который для нее создал Леон Бакст в 1913 году, восходит к итальянскому площадному театру комедии дель арте и был придуман специально к маскараду в палаццо дей Леони. Этот костюм — белый наряд с широким поясом, украшенный ромбами-заплатами, помпонами, который дополнялся шапочкой с кистью, туфлями с черными пряжками и деревянным мечом, — был выдержан в стиле ар-нуво. Он запечатлен на нескольких фотографиях и на картине Юлия де Блааса (1913).

Однако перформансы Казати не ограничивались костюмными выходами: в Венеции она устраивала масштабные балы и маскарады, приглашая по двести и более гостей. Для бала Пьетро Лонги<sup>5</sup>, который проходил в сентябре 1913 года на площади Сан-Марко возле кафе Флориан, венецианские власти выделили полицию для охраны. У столиков стояли слуги в белоснежных париках и держали канделябры. Гости были в костюмах XVIII века или изображали персонажей комедии дель арте. Зрители арендовали окна, выходившие на площадь, люди даже забирались на крыши, чтобы посмотреть на великолепное зрелище. «В сопровождении оркестра, который разместился в гондоле, украшенной бесчисленными китайскими фонариками, по водам приплыла хозяйка бала. Вначале на пристань вышли знаменосцы, музыканты с фанфарами и трое сокольничих. Казати, словно сошедшая с полотна Лонги, была в платье золотого атласа на огромном кринолине и в черной кружевной мантилье. Шлейф за нею несли двое слуг в головных уборах с плюмажами. По пятам за хозяйкой следовали гепарды в ошейниках из ценнейшей бирюзы. Когда Луиза появилась перед гостями и зеваками, запрудившими набережную Скъявони, раздался гром аплодисментов» (Райерссон, Яккарино 2006: 81). Это платье с кринолином, возможно, было аллюзией на одну из фотографий графини Кастильоне из серии «Эльвира», где она позировала в широких кринолинах (Вайнштейн 2024). У Кастильоне также есть снимок в венецианской стилистике «Догаресса» в черной кружевной мантилье, так что наряд маркизы, вполне вероятно, был сшит «по мотивам» фотогалереи Кастильоне.

Перформативные усилия маркизы распространялись на все пространство вокруг нее, превращая его в декорации для ее спектаклей.

Живя на Кипре, она развлекала своих гостей тем, что в саду ее виллы Сан-Микеле на небе появлялась искусственная луна, а пальмы вдруг начинали раскачиваться под действием дуновения невидимых вентиляторов. В саду красовались стеклянные муранские цветы, привезенные в подарок Габриэле Д'Аннунцио. В Венеции в ее саду жили редкие птицы — белый павлин, дрозды-альбиносы, а в палаццо дей Леони можно было видеть механических птиц в золоченых клетках. Подобное смешение природного и искусственного — характерная черта культуры декаданса; при этом искусственное часто обладает приоритетом. Из программных примеров можно вспомнить механических рыбок в аквариуме Дез Эссента — героя «Наоборот» Гюисманса.

Для полноты эффекта маркиза также всегда одевала слуг в соответствии с темой приема — чаще всего использовалась традиционная униформа слуг XVIII века; даже ее гондольер всегда был одет в особый костюм в стиле XVIII века: бархатные штаны и камзол, расшитая жилетка, напудренный парик и шапочка из шкуры пантеры. На приеме в палаццо дей Леони гости приплывали на гондолах, на пристани их встречала хозяйка в одном из своих умопомрачительных туалетов, и далее в саду они наслаждались пением птиц и созерцанием белых павлинов, после чего следовала трапеза и вечерние маскарады.

## Эффекты присутствия

В перформансах Казати особый акцент делается на зрелищности, которая, возможно, нередко возникает из ощущения «недостатка реальности», то есть отношения к реальности как к сырому материалу, требующему доводки, переделки. Отсюда и необходимость возбуждающих творческих переработок, бесконечных изображений в живописи и в фотографии. Это весьма напоминает современную структуру чувства — экзальтированную потребность в постоянно возобновляемой костюмной ленте образов и новостей.

Сходные варианты визуальной чувственности нам уже встречались и в XIX веке — вспомним графиню Кастильоне и ее отношение к фотографии как к материалу для постпродакшена, ощущение неоконченности образа: для нее фотографический снимок был интересен прежде всего с точки зрения его потенциала для трансформаций.

В этом контексте главной причиной пристрастия Казати к перформансам, очевидно, был «эффект присутствия». Согласно концепции Ханса Ульриха Гумбрехта, «эффекты присутствия всегда обращены

к нашей чувственности» (Гумбрехт 2006: 12). Они противостоят «эффектам значения», связанным с толкованием, с поиском метафизического смысла. Напротив, присутствие действует в вещном мире, располагается в пространстве, «до чего-то присутствующего можно дотронуться рукой» (там же: 10).

Центральный концепт Гумбрехта — «производство присутствия», которое он определяет как «действие „выдвижения“ какого-либо предмета в пространстве» (там же). Производство присутствия воспринимается на телесном уровне, усиливая наше ощущение «здесь» и «сейчас». Как правило, это «особенные моменты интенсивности», когда мы «ощущаем высшую степень мобилизации наших обычных познавательных, эмоциональных, может быть, даже физических, способностей» (там же: 102–103). Эти моменты обладают для нас специфической привлекательностью, поскольку в них содержится то, чего нам не может дать повседневная жизнь. Они часто связаны с эстетическими переживаниями, но не ограничиваются ими. Гумбрехт приводит в качестве примера формулировку олимпийского чемпиона Пабло Моралеса, который, говоря о мотивах своего возвращения в большой спорт, выделил чувство «затерянности в сосредоточенной интенсивности»: *being lost in focused intensity* (там же: 108). Эти моменты интенсивности могут реализоваться в особой исключительной «островной» ситуации, ограниченной во времени и пространстве, и оттого переживаются как нечто «принудительно важное» (там же). Именно поэтому Гумбрехт говорит об «эффектах присутствия», имея в виду их эфемерность. Чаще всего они отчетливо эмоционально маркированы как краткие моменты интенсивной радости. Это и есть результат «производства присутствия», «эпифания» — редкие и драгоценные переживания, которые раз вкушившие всегда стремятся повторить. С некоторой долей приблизительности их можно сравнить с концептом «*Moments of being*» Вирджинии Вулф.

Перформансы Казати, похоже, были средством ощутить такие моменты производства присутствия, в первую очередь для нее самой, но и для зрителей тоже. Моменты присутствия уравнивали ощущение недостатка реальности и позволяли достичь баланса. Но для достижения баланса их надо было повторять. Судя по всему, по эмоциональной интенсивности они обладали исключительной притягательностью, и оттого она пыталась добиться «эффекта присутствия» даже если порой это было сопряжено с очевидными рисками, ведь порой ее страсть к модным перформансам приводила к трагическим инцидентам: «Маркиза Казати решила выступить в роли электрифицированного святого Себастьяна. Она должна была

появиться в доспехах, пронзенных стрелами; а на каждую стрелу насадили массу звезд, и всем им полагалось загореться в момент выхода... Но едва костюм включили в розетку, как случилось короткое замыкание, и вместо того, чтобы вспыхнуть тысячей звезд, маркиза получила электрический шок и опрокинулась навзничь. К балу она так и не оправилась, лишь прислала хозяйину записку „Весьма сожалею“» (Райерссон, Яккарино 2006: 208).

Вероятно, поводом для этого перформанса послужила мистерия Габриеле Д'Аннунцио «Мученичество святого Себастьяна» (1911). Главная роль писалась для Иды Рубинштейн, так что гендерные перекодировки в исполнении здесь были уже освоены. Однако в желании Казати выступить в электрифицированном костюме также явно чувствуется влияние футуризма: маркиза давно дружила с Маринетти, и футуристическая эстетика была ей знакома не понаслышке. Маринетти еще раньше пытался внедрить элементы техники в костюм — недаром в его знаменитый футуристический галстук была вмонтирована крохотная электролампочка, которую владелец галстука мог включать по ходу разговора.

И все же после трагического инцидента маркиза не сдавалась. Она сделала еще одну попытку электрификации наряда, которая тоже закончилась печально. На этот раз платье было сделано по эскизу Пикассо в стиле кубизма. Наряд состоял из проволоки и лампочек и был настолько объемным, что Казати не смогла пройти в дверь не помяв провода, что послужило причиной короткого замыкания: «Приглашенные с ужасом смотрели, как она бьется в клетке искрящихся проводов и мерцающих лампочек. Кристиан Берар, наблюдавший эту катастрофу, сравнил маркизу с потерпевшим крушение дирижаблем» (там же).

Подобное облачение можно назвать, следуя Сюзан Маршалл, «непокорным костюмом» (*insubordinate costume*), который противоречит нормам и ожиданиям, не следуя за текстом или хореографией. «Непокорный костюм» функционирует одновременно как одежда, декорации и перформанс. Он обладает способностью моделировать перформативное тело, скрывая или подчеркивая его форму (Marshall 2024: XII).

Однако единичные перформансы не могли определять вектор жизнетворчества Казати — важна была повторяемость ее игр. Это касается репрезентации и тела, и одежды. Напомним, что, согласно Джудит Батлер, гендер складывается как серия перформативных действий, которые регулярно повторяются с течением времени (Butler 2002: XV). Перформансы Казати обладали подобной повторяемостью. Ее венецианские прогулки по площади Сан-Марко в алой накидке Фортуни

и в сопровождении гепардов вскоре превратились в ожидаемый аттракцион, на который собирались зрители.

Казати каждый день создавала новые «луки» и для праздничных выходов, и для будней; каждый день училась удивлять, не позволяя себе расслабиться и погрузиться в рутину обыденности. Изобретение наряда было для Казати главным выражением креативности, она бесконечно превращала свою жизнь в театральное действо.

Повседневные действия маркизы были насыщены перформативностью. Прочитируем отрывок из воспоминаний Альберто Мартини: «Маркиза... отчасти жила в придуманном ею самой мире. Великая актриса, не понятая публикой и даже близкими друзьями, которые с болезненной завистью реагировали на ее популярность, играла на двух сценах: в том или ином своем дворце и в высшем свете. На второй играют, как правило, все, но стоило ей войти, остальные мгновенно превращались в зрителей или в статистов. Ей не было дела до критики и двусмысленных комплиментов, она упивалась своим успехом, который сопровождал ее повсюду...» (цит. по: Райерссон, Яккарини 2006: 94). Как видно из этого высказывания Альберто Мартини — художника, не раз писавшего маркизу, — он усматривал в ее повседневных действиях оттенок театрализации, но не в смысле лицедейства, а скорее сценической завершенности.

## Позы и жесты

В результате установки на постоянную жизненную игру, жесты Казати обретали особую пластическую выразительность, запоминавшуюся многим. Этот налет преднамеренной перформативности часто осуществлялся через серию поз. Если рассматривать позу как остановленное движение, то наиболее существенен момент запечатленной мимолетности, концентрированное выражение «здесь и сейчас».

Некоторые излюбленные позы маркизы можно реконструировать по описаниям в мемуарах. Такова, например, поза встречи гостей. Сошлемся на воспоминания Феликса Юсупова: «Рассказы о ее чудачествах сильно занимали мое воображение. Я, конечно, отправился, ожидая, что будет любопытно. Действительность превзошла ожидания. В гостиной, куда ввели меня, у камина на тигровой шкуре возлежала писаная красавица. Газовая материя обволакивала ее тонкий стан. У ног ее сидели две борзых, черная и белая» (Юсупов 2024: 155). Это описание перекликается с уже цитированным отрывком из воспоминаний Комптона Маккензи: там тоже маркиза возлежит на шкуре возле камина, однако без газовых одежд.

В поэтике поз маркизы был, безусловно, важен ее опыт модели. Ее картинная галерея мысленно была все время с ней, и она непрерывно пополняла ее новыми шедеврами. Она принимала живописную позу, как будто в данный момент на нее смотрит художник. С ее опытом позирования она могла подолгу держать позу, необходимую для картины, даже если это было физически нелегко — позирование в тяжелых рыцарских доспехах для портрета в образе Чезаре Борджиа явно было испытанием на выносливость. На некоторых ее портретах видна нарочитость позы, как, например, на ее втором портрете Больдини (1914) с павлиньими перьями, где зрителю в начале вообще трудно понять, каким образом маркиза так странно изогнулась, где она сидит и откуда павлиньи перья. На портрете Огастеса Джона (1919), где Казати изображена вполоборота со сложенными впереди руками, мы видим ее «фирменную» позу вполоборота к зрителю, которую потом воспроизводили многие, пытаясь подражать маркизе. Эту же знаковую позу мы видим на подготовительных эскизах Карла Лагерфельда к фотосессии Карин Ройтфельд в роли Казати (2003).

Со стороны исполнителя поза каждый момент подразумевает готовность к зрительскому взгляду. Как рассуждает Кэролайн Эванс, позы связаны с позициями видимости, это часть визуального нарратива (Evans 2017). Применительно к нашей теме поза — это конструктивная единица перформанса, то есть один из элементов, которые, динамически сочетаясь, создают действие. Например, на эскизах Джакомо Балла для футуристских перформансов изображены отдельные позы персонажей и схемы жестов. «Декламатор-футурист должен „владеть геометрической жестикуляцией“ и „рисующей и топографической жестикуляцией, которая синтетически создает в воздухе кубы, конусы, спирали, эллипсы“» (цит. по: Голдберг 2026: 26). Для футуристского перформанса Балла «Печатный станок» позы и вовсе носил сугубо механический характер. В этом перформансе, игравшемся в 1914 году для Дягилева, исполнители изображали работу печатного станка, добиваясь точной слаженности жестов (подробнее см.: там же: 28).

Конечно, позировки маркизы во многом были связаны с ее нарядами, а если видение дизайнера совпадало с ее собственным — все получалось естественно и эффектно. Подобное совпадение у Казати явно было с нарядами Фортуни, каждое движение в которых воссоздавало пластику классической скульптуры благодаря изощренной игре складок. Марсель Пруст проницательно заметил о платьях Фортуни: «Исторический ли их характер или же, скорее, то обстоятельство, что каждое из них уника, придают им такое своеобразие,

что поза наряженной в них женщины, поджидающей вас или с вами разговаривающей, приобретает значение исключительное, как если бы костюм ее являлся плодом долгого размышления, а ваш разговор с нею был оторван от повседневной жизни, словно сцена романа» (Пруст 2009).

## Восточный стиль и «Русские балеты»

Казати охотно разделяла вкус Бакста, введшего в моду ориентальные мотивы и смелые сочетания ярких цветов. Самый, пожалуй, знаменитый наряд маркизы, сделанный в восточном стиле по дизайну Л. Бакста, именовался «индо-персидский танец» (1913). Этот костюм состоял из восточного кафтана с длинными разноцветными полами, голубых накидок и высокого головного убора, отделанного жемчугом. Шаровары с разрезами, скрепленные драгоценными застежками, оставляли свободу движений. Завершали наряд туфли на небольших каблуках с загнутыми вверх носками. Сохранились снимки Казати в индо-персидском костюме Бакста в саду палаццо Фортуни в 1913 году с Габриэле Д'Аннунцио и художником Полем-Сезаром Элле. Автором этих снимков был сам Мариано Фортуни.

Первоначально этот костюм предназначался для участия маркизы в спектаклях «Русских балетов» Дягилева: на эскизе Бакста маркиза изображалась именно как танцовщица. Это немаловажный нюанс: одежда рассчитывалась именно на перформанс, активное движение, динамичное действие.

Маркиза была близко знакома с Дягилевым и Нижинским, однако мы не располагаем документальными сведениями об участии Казати в представлениях «Русских балетов», хотя об этом хлопотал не кто иной, как Робер де Монтескью, будучи меценатом многих постановок. При этом в мемуарах есть упоминания, что маркиза исполняла «экзотические танцы» на благотворительных праздниках.

Как пишет итальянская исследовательница Д. Мори, в 1912 году Казати дважды танцевала в этом костюме: в первый раз 25 июня она исполняла сцену из балета Стравинского «Жар-птица», а во второй раз, 20 августа — восточный танец: «На ней был восхитительный индийский костюм; она танцевала с совершенным искусством и в изысканном ритме индо-персидский танец на фоне синих декораций, в бледно-голубом сиянии» (Mori 2020: 101). Для последнего представления и любимая борзая маркизы, и ее дрозд-альбинос были окрашены в синий цвет. Это была сцена из балета «Синий

бог» (Le Dieu Bleu), поставленного антрепризой Дягилева в том же 1912 году. Роль Синего бога исполнял Вацлав Нижинский, а женскую партию — Тамара Карсавина.

Под влиянием Бакста Казати сделала восточный стиль своей визитной карточкой. Как вспоминает Екатерина Барянская, «в тот вечер на ней были длинные персидские шаровары из тяжелой золотистой парчи, туго стянутые вокруг ее стройных лодыжек бриллиантовыми пряжками ручной работы. Она была обута в золотые сандалии на высоких каблуках с бриллиантами. Вырез глубокого декольте заканчивался у золотистого пояса, ее грудь изумительной формы была прикрыта дорогими кружевами. На плечах у нее была короткая накидка из серо-голубого бархата, отделанная мехом шиншиллы на воротнике и коротких развевающихся рукавах. В ушах были продеты серьги с огромными жемчужинами. На одной руке красовался перстень с гигантской черной жемчужиной, на другой — с белой. Ее стройную шею обвивало жемчужное ожерелье в несколько рядов... Она была подобна видению из „1001 ночи“, однако любопытным образом выглядела довольно естественно. Фантастическое одеяние удивительно шло ей. Она настолько отличалась от других женщин, что было невозможно представить ее в обычной одежде» (Barjansky 1947: 19).

Маркиза десятилетиями использовала восточный стиль как свою визитную карточку: для нее это был вариант индивидуальной одежды вне времени, не подчиняющийся модным трендам. В этом плане ее любовь к восточному платью как географической экзотике соответствовала ее страсти к путешествиям и историческим костюмам, выпадающим из парадигмы современности.

## «Свет», «Фонтан» и катастрофа Калиостро

В гардеробе маркизы также стоит особо отметить костюм «Царица ночи», созданный по мотивам оперы «Волшебная флейта» Моцарта. Он был сделан «по мотивам» аналогичного наряда графини Кастильоне — давнего кумира маркизы. Но если в платье Кастильоне доминирует тяжеловесная торжественная монументальность повелительницы мрака, то у Казати все-таки получился более светлый и легкий образ. Это случилось благодаря все тому же Л. Баксту, который сочинил для нее этот наряд. На его изготовление в мастерских Жана-Филиппа Ворта ушло три месяца.

Костюм назывался «Свет» и состоял из широких брюк в восточном стиле и туники, украшенной сзади перьями, на которых сияли

миниатюрные солнце и луна, сверкающие множеством бриллиантов. Поверх этого ансамбля была наброшена полупрозрачная сетчатая накидка, расшитая бриллиантами. Волосы были уложены золотыми и серебряными локонами, скрепленными алмазным обручем, а головной убор представлял собой высокую тиару, украшенную звездами. Наряд стоил двадцать тысяч франков. Это творение Бакста обеспечило Казати триумф на венецианском балу, устроенном в Париже в 1922 году графом Этьеном де Бомоном. По свидетельству очевидцев, Казати «влетела в зал на золотом диске. Внезапно в полутемном зале вспыхнул яркий свет, и в его лучах ослепительно заиграли усыпавшие костюм алмазы... К Луизе приблизился Этьен де Бомон и преподнес ей золотой шар» (Райерссон, Яккарино 2006: 205).

Театральные выходы Казати на балах порой представляли собой целые процессии со множеством участников. Апофеозом ее перформансов стал парижский бал 1924 года «Фантастическая ночь в доме графини Кастильоне». Этот сюжет как нельзя более подходил умонастроениям маркизы. Сценарий появления Казати на балу разрабатывали Адольф и Ольга де Мейер. Наряд для бала делал Эрте, к тому времени уже снискавший известность как дизайнер сценических костюмов. «Для костюма графини художник сделал платье из черного тюля на огромном кринолине, усыпанном бриллиантами. Были созданы также изысканные костюмы из золотой и серебряной парчи для свиты: дона Луиса Испанского, сына инфанты Эулалии, его друга Антонио Васконселоса, барона де Мейера, князя Николая Урусова, самого художника и маленькой обезьянки. После долгих репетиций под руководством известного балетмейстера Лео Стаатса ансамбль наконец был готов. Входу Казати предшествовал кортеж факелоносцев» (там же: 216). Директор оперы, опасаясь пожара, пытался запретить факелы, но Казати обещала возместить ущерб, и торжественный выход состоялся. Маркиза вошла по лестнице, усыпанной лепестками роз, в руках у нее были подлинные вещи графини Кастильоне: медальон из черного оникса, браслет с камеей и розовое зеркало. Ее появление стало триумфом, хотя, по свидетельству Эрте, перед выходом Луиза испытала приступ сценического испуга, и ему с трудом удалось уговорить ее возглавить процессию. Зрители остались под впечатлением: «Было в ней нечто древнее, роскошное и в то же время дикое...»

На другом балу у Бомона в начале 1920-х маркиза появилась в экспериментальном платье «Фонтан», творении Поля Пуаре. Этот модернистский наряд обыгрывал идею версальского фонтана. Юбка и головной убор представляли собой окружности разных диаметров,

имитирующие чаши каскадного фонтана. На этих обручах крепились проволоки, унизанные стеклярусом (по другим источникам — маленькими электролампочками), что создавало иллюзию падающих водяных струй. Под этой конструкцией на маркизе было надето узкое черное платье без талии длиной до колена — фасон, характерный для эпохи джаза. На снимке маркиза предстает перед зрителями в так называемой Т-позе, горизонтально раскинув руки. Т-поза была характерна для флэпперов 1920-х годов: это открытый вариант позы «руки на бедрах».

Однако не все балы заканчивались для маркизы Казати триумфом. В 1927 году она задумала провести в Пале-Роз бал, посвященный Калиостро. Территория была освещена стеклянными факелами, изготовленными Рене Лаликом, слуги в костюмах XVIII века сервировали ужин на зеркальных столах, вечером планировалось магическое шоу. Гости изображали знаменитостей того времени, а сама маркиза была, разумеется, в костюме Калиостро, расшитом бриллиантами. Костюм дополняли золотая полумаска и хрустальная шпага. К несчастью, в тот вечер разразилась страшная гроза, среди гостей поднялась суматоха, все в панике разбежалось, оставив маркизу среди «страусовых перьев, увядших цветов, опрокинутых подсвечников, забытых в суматохе вееров и шляп» (Jullian 1970). Впоследствии об этой катастрофе сложили легенды, а сама маркиза сохранила на память хрустальную шпагу и даже взяла ее с собой в Лондон, где провела пожилые годы.

## Идея метемпсихоза и эзотерика

Жизнетворчество маркизы Казати подкреплялось особой идеологией. Картина Альберто Мартини «Медленное пробуждение после метемпсихоза» (1912)<sup>6</sup> дает нам символический ключ к некоторым аспектам мировоззрения Казати. На полотне Альберто Мартини она изображена в момент превращения из птицы в человека — еще видно одно крыло вместо руки.

Идея метемпсихоза в данном случае — зооморфный образ как стадия метаморфозы. В мемуарах Мартини есть свидетельства, как они обсуждали страсть маркизы к перевоплощениям: «„Напишите меня с львиной гривой, самодовольно говорила она, позируя и разглядывая себя в зеркалах тяжелым, немигающим взглядом. — Я вижу и ощущаю себя львицей“. „Вы — живая метаморфоза, — говорил я ей с обескураживающим ее спокойствием. — Вчера вы хотели быть Медузой,

а нынче львицей. Всякий день вы иная. Прошлое мертво, а будущее темно. Завтра утром вы встанете с постели, и взгляд в зеркало станет для вас новым откровением. Третьего дня вам казалось, будто вы — феникс. Ей-богу, вы играете с огнем» (Райерссон, Яккарино 2006: 94).

Неслучайно многие художники писали маркизу в зооморфных образах. Зооморфизм, столь популярный в начале XX века (Гусарова 2025), был присущ и модным перформансам маркизы. Общеизвестна любовь маркизы к животным: в ее доме жила кобра, в саду — попугаи, павлины и обезьяны. Среди домашних любимцев числились пантера<sup>7</sup> и гепарды. Животные могли служить роскошным памятным подарком: черепаху, купленную в Гамбургском зоопарке, Казати подарила своему любовнику Габриэле Д'Аннунцио. Это было продолжение сюжета об инкрустированной черепахе из романа Гюисманса «Наоборот»: Д'Аннунцио нарек ее Хели и покрыл ее панцирь золотыми пластинами, но черепаха вскоре умерла. Литературный «сценарий» оказался пророческим для судьбы черепахи.

Манера окружать себя дикими животными была достаточно распространена среди артистической богемы конца XIX — начала XX века. У Сары Бернар в доме жили леопард, обезьяны и попугаи. Некоторые голливудские актрисы также держали дома экзотических животных — змей и хищников. Но если у актрис это была дань моде, то повседневное присутствие животных в жизни маркизы и любовь к зооморфным образам — не просто страсть к эпатажу: благодаря идее метемпсихоза маркиза явно считала, что среди ее предков могли быть животные. После путешествия в Индию маркиза, в соответствии со своими идеями метемпсихоза, прониклась убеждением, что в прошлой жизни она была тигром, и попросила знаменитого парижского парикмахера Антуана окрасить ей волосы в черно-желтую полоску, чтобы создать эффект тигровой шкуры. Чтобы полностью освоить роль тигра, она как-то раз вышла к гостям в тигровой шкуре, нацепив сверху голову тигра. Это был очередной перформанс, на этот раз с зооморфными мотивами.

Из этой же серии метаморфоз — ее попытки перевоплощения в исторических персонажей средствами искусства. В 1925 году художник Альберто Мартини написал ее портрет в образе Цезаре Борджиа, причем для этого портрета она позировала в золотых доспехах и в шлеме с белым плюмажем. У ног маркизы свернулся ее любимый удав. В руке у нее был аутентичный кинжал, принадлежавший Цезаре Борджиа. Фотография, сделанная в процессе, подчеркивает продуманность ее позы, выверенной по существующему портрету

Борджиа (хиазм, рука на бедре). Подлинность исторического кинжала Борджиа свидетельствует не только о стремлении к достоверности деталей со стороны художника, но и о возможном спиритическом подтексте портрета: установление «раппорта» через личные вещи.

На некоторых фотографиях и портретах Казати прямо акцентируются ее эзотерические пристрастия. В разряд изображений с эзотерическим подтекстом можно отнести знаменитый снимок маркизы Ман Рэя (1922). На фотографии на лице маркизы можно увидеть три пары глаз (случайный результат двойной экспозиции). Идея «третьего» духовного глаза здесь получает гиперболическое воплощение. Этот снимок неслучайно был самым любимым в коллекции маркизы, а затем был использован Альберто Мартини, который в 1931 году также нарисовал портрет маркизы с несколькими парами глаз.

На другом фотопортрете Ман Рэя маркиза держит в руке свой любимый стеклянный шар (в котором, если приглядеться, отражается сам фотограф). Ассоциации с мистикой и магией часто присутствуют как подтекст в изображениях графини. На многих ее портретах изображен (порой в виде фоновой детали) стеклянный шар: этот инструмент ясновидения — самый частый атрибут ее образа. Ман Рэй назвал этот снимок «сюрреалистическим вариантом Медузы» из-за пронзительного взгляда, вздыбленных волос и пристрастия маркизы к змеям.

Название оказалось пророческим — маркиза и впрямь порой выступала в парике со змеями. Сэр Фрэнсис Роуз вспоминает, что «как-то раз по ошибке открыл дверцу ее лимузина и в ужасе отпрянул, когда из темноты выступило выкрашенное золотой краской лицо под венцом из сплетенных змеиных чучел» (Райерссон, Яккарино 2006: 104). Маркиза, судя по всему, в тот момент готовилась к своему очередному перформансу, на этот раз в готическом духе.

## Неоготическая эстетика

Казати иногда называли Венерой с кладбища Пер-Лашез. Ее стиль предполагал сочетание траура и шарма, что отсылает нас к культурным традициям европейской готики. В образе маркизы, особенно в ранний период, это очевидное влияние, поскольку неоготическая эстетика пользовалась особой популярностью в эпоху декаданса с ее культом искусственности и эстетизацией смерти<sup>8</sup>.

Еще в эпоху романтизма — например, в новелле «Руенберг» Людвига Тика — было детально описано душевное состояние зачарованности перед лицом Жуткого — смесь любопытства, влечения и страха, неспособность сопротивляться. Этот эмоциональный настрой, характерный для готической культуры, потом не раз всплывал в культуре декаданса, а в своих жизнетворческих перформансах маркиза Казати нередко добивалась аналогичного эффекта у зрителей (или невольных участников). Порой одного ее внезапного появления было достаточно, чтобы напугать человека. Польский пианист Артур Рубинштейн описал в воспоминаниях свой шок при первой встрече с маркизой Казати, когда он принял ее за привидение: «И вдруг из тьмы возникла фигура дамы... лиловые волосы, обведенные черными кругами глаза...» Однако впоследствии Рубинштейн и Казати стали друзьями, и она немало помогла ему в музыкальной карьере.

Маркиза охотно эксплуатировала такие готические мотивы, популярные еще с эпохи романтизма, как двойничество<sup>9</sup>. Любовь маркизы к восковым фигурам стала легендой. Казати заказывала собственные восковые копии, причем для париков использовались ее волосы. Своего двойника Луиза наряжала в роскошные платья. Одно, к примеру, было сделано у Пуаре, а за основу был взят наряд маркизы, изображенный на полотне Роберто Монтенегро, из расшитой жемчугом ткани с серебристой нитью (там же: 113). По поводу нарядов для воскового двойника Габриэле Д'Аннунцио сочинил лаконичные строки: «Одно для воска, одно для плоти, одно для жизни, одно для смерти».

Восковая фигура маркизы была выполнена в человеческий рост, и поэтому Казати периодически брала своего воскового двойника в Париж для многочисленных примерок, используя в качестве манекена. На обедах Казати порой сажала этот манекен рядом с собой; причем если обед проходил при свечах, различить реальную маркизу и куклу порой было почти невозможно — гофманианская проблематика двойничества здесь разыгрывалась в полной мере<sup>10</sup>. Вдохновленный приключениями куклы, Габриэле Д'Аннунцио даже написал повесть «Восковая фигура» на французском языке, которая, правда, не сохранилась.

Казати также заказывала скульпторам собственные миниатюрные восковые фигуры, чтобы пополнить свою портретную галерею. Ее статуэтки из воска выполняли Екатерина Барянская (1914) и Лотта Притцель (1916). Для восковой фигурки, сделанной Барянской, маркиза подобрала наряд из винтажных кружев и подлинный

драгоценности. Для этого она несколько раз в день выезжала по парижским магазинам на своем роллс-ройсе (Barjansky 1947: 20).

Помимо собственного двойника, по просьбе Казати была сделана восковая копия баронессы Марии Вечера (1871–1889), убитой в замке Майерлинг<sup>11</sup>. Казати имела обыкновение поочередно усаживать этих кукол за стол. Можно представить себе состояние гостей, входящих в комнату для ужина и занимающих места по соседству с ними. Сохранилось описание подобной истории, случившейся с Дорой Ди Рудини: «Дора приехала около восьми вечера. Дом маркизы был погружен во тьму и выглядел жутковато. Казати встретила гостью в черном бархатном балахоне и с большими белыми цветами на груди — такие принято класть на гроб. Они сидели и разговаривали в полутемной столовой, как вдруг Дора осознала, что стол накрыт на троих и за третьим прибором, чуть склонив голову, сидит восковая кукла в человеческий рост. Маркиза со всей серьезностью представила: „Дора, дорогая, позвольте вам представить юную баронессу Марию Вецеру!“ Дора, решив, что хозяйка шутит, лишь натянуто улыбнулась. Но, едва взглянув в восковое лицо, заметила на виске недвижимой любовницы австрийского эрцгерцога кровавую рану» (цит. по: Райерссон, Яккарино 2006: 112–113).

Не выдержав вида крови, Дора встала и ушла, но уже у выхода заметила лакеев, одетых в траур: шутка была продумана в деталях. В этой истории стоит отметить невозмутимость маркизы Казати, устроившей мрачный розыгрыш: серьезность устроителя — характерная черта перформанса. Восковая кукла Марии фон Вечера хранилась у нее в шкафу со стеклянной дверью и извлекалась для провокативных представлений.

Подобные перформансы органичны в рамках готического мироощущения, когда между смертью и жизнью допускается тонкая и проницаемая в обе стороны граница. Отсюда и темы вампиризма, призраков, мнимой смерти и воскрешения из мертвых (Hogle 2014).

Зигмунд Фрейд в знаменитой статье «Жуткое» (1919) проанализировал частный случай Жуткого — оживающие куклы, восковые фигуры, двойники, привидения (Фрейд 1995). Этот аспект Жуткого и использовала, не без иронии, Казати для своих готических перформансов. В другой раз она посадила восковую фигуру за столик, отведенный для фотографа барона Адольфа де Мейера и его супруги Ольги. Сама она, как видно, обращалась с восковыми манекенами с уверенностью режиссера, осуществляющего постановку уже знакомого трюка.

Готическая эстетика изначально отличалась перформативностью. Валери Стил отмечала, что «театральный, можно даже сказать, аффицированный... налет был присущ готическому стилю с самого начала» (Стил, Парк 2011: 23–24). Важно отметить, что этот стиль с самого возникновения органично транслировался через костюмные перформансы. Так, уже в XVIII веке Хорас Уолпол (1717–1798), автор первого готического романа «Замок Отранто», «встречал своих гостей в воротах замка... в резном деревянном галстуке работы Гиббонса<sup>12</sup> и расшитых перчатках до локтей, некогда принадлежавших Якову I» (там же: 23). При этом гостям не просто предьявлялся уникальный ансамбль, составленный из редких вещей, — перформанс был разыгран в специально выстроенном пространстве замка «Клубничная Горка», что существенно влияло на впечатление.

Развивая этот жанр, маркиза Казати порой разыгрывала роли известных литературных персонажей. Многие зрители навсегда запомнили ее появление «в костюме леди Макбет: вся в черном, на шее восковая копия обгаренной кровью руки, сжимающей кинжал... Еще более всех впечатлило появление Казати в ложе Парижской оперы. Огненно-рыжие волосы венчал убор из перьев белого павлина, а по обнаженной правой руке струилась кровь курицы, только что зарезанной в машине ее личным шофером» (Райерссон, Яккарино 2006: 104). Тщательная продуманность и зрелищность этого перформанса наводит на мысль о программном значении подобных действий в жизнестворчестве Казати. Ясно, что конечной целью было впечатление шока, то есть эмоциональная реакция зрителей. «Это изначально был рефлексированный жанр, заигрывающий с возбуждающими аспектами страха», — пишет Валери Стил о готике (Стил, Парк 2011: 25).

Принимая гостей, маркиза порой устраивала перформансы в готическом духе, обыгрывая идею смерти. Один раз с криком «Я задыхаюсь!» она схватила нож и разрезала на себе платье спереди. В другой раз «в разгар празднества хозяйка вдруг нелепо взмахнула рукой и замертво упала на черный бархатный ковер. Романист Мишель Жорж-Мишель рассказывает, что было дальше: „Даже под густым слоем белил было заметно, как мертвенно она побледнела, словно скованная трупным окоченением. Гости страшно перепугались. Быть может, она приняла какой-то яд? Но барон Панателли в костюме Спасителя всех успокоил, огласив последнюю волю мнимой Сары Бернар: зажечь свечи и следовать за ее телом в гондоле до маленького кладбища Аттилы<sup>13</sup>, что на острове Торчелло“» (цит. по: Райерссон, Яккарино 2006: 78). Барон Панателли, будучи сообщником маркизы

по этому розыгрышу, блестяще исполнил свою роль. И опять заметим, что описанное действо полностью совпадает с концепцией перформанса по Голдбергу, включая пункт о вовлечении зрителей в происходящее.

## Неоготическая красота как традиция

Запоминающаяся внешность маркизы связана с особой традицией красоты — так называемым чахоточным шиком (Дей 2022). Идеал чахоточного шика — образ утонченной, изможденной женщины, пребывающей на грани жизни и смерти, в XIX веке в свое время блистательно воплощала кумир маркизы — княгиня Кристина Тривульцио Бельджойозо (1808–1871), муза Альфреда Мюссе. Она была знаменита своей худобой, бледностью и пристрастием к мистике. В своем салоне она устраивала изысканные приемы, на которых нередко присутствовали лица духовного сана, а ее гостиная напоминала готическую часовню с витражными окнами. На полках библиотеки стояли пыльные средневековые фолианты, в углу красовался череп. Княгиня также увлекалась восковыми фигурами и, по одной (недостоверной) легенде, вставляла в них капсулу с прахом любовников на место сердца. Эту версию повторяла и Казати, повествуя о своей восковой фигуре.

Биографы Казати Скот Д. Райерссон и Майкл Орландо Яккарино склонны думать, что имидж маркизы первоначально складывался под влиянием княгини Бельджойозо. Верная своим спиритуалистическим взглядам маркиза считала, что является ее реинкарнацией, причем многие отмечали небывалое портретное сходство обеих женщин.

Большой любительницей неоготики также была знаменитая актриса, старшая современница маркизы Сара Бернар (1844–1923), к имиджу которой маркиза тщательно и ревниво присматривалась. Широко растиражированный снимок Сары Бернар, спящей в гробу, стал для маркизы примером удачного жизнетворчества и изобретательной саморекламы. Она позаимствовала из ее имиджа огненно-рыжие волосы и общее артистическое восприятие мира как сцены. Подражая Бернар, она порой появлялась на балах в нарядах, скопированных с ее сценических костюмов. Таким образом через одежду она укрепляла связь с женщинами прошлого, с которыми ощущала духовное родство.

Вслед за княгиней Бельджойозо маркиза продолжала традицию неоготической «болезненной» красоты. Ее фигура как нельзя лучше подходила под каноны готической эстетики (Horner & Zlosnik 2014: 55–70). Маркиза отличалась худобой и высоким ростом

(180 сантиметров) — ее удлиненный силуэт гармонировал с вытянутыми линиями готических соборов. С годами она стала подчеркивать свой рост с помощью каблуков и высоких головных уборов. Эта черта ее телесности позволяла выигрышно смотреться ее экстравагантным нарядам и оказалась предвосхищением более поздних стандартов для фигуры моделей и манекенщиц.

В своих нарядах она нередко использовала исторические детали женского средневекового костюма — например, обожала пышные рукава, длинные шлейфы и эннены — головные уборы в виде высокого конуса. Варианты на тему энненов можно видеть на снимках ее маскарадных нарядов в Венеции и в платье «Царица ночи».

Развивая эстетику готической красоты, Луиза подводила глаза углем и наклеивала пятисантиметровые ресницы, красила в огненно-медный оттенок пышные волосы, пользовалась только белой пудрой и, конечно, капала в глаза белладонну, чтобы добиться эффекта расширенного зрачка. Художник Альберто Мартини считал эту деталь ее макияжа очень важной, отмечая, что у маркизы «гигантские черные глаза, больше, чем сама жизнь, — так она их подрисовывает. С такими глазами лицо поневоле кажется маской. Искусственно расширенные зрачки придают глазам нечто нереальное, схожее с непревзойденными египетскими статуями» (цит. по: Райерссон, Яккарино 2006: 93). Подобный утрированный акцент в облике полностью отвечал намерению маркизы стать живым произведением искусства. В 1931 году Мартини также сделал свой вариант портрета Казати с несколькими парами глаз, перифразируя знаменитую фотографию Ман Рэя.

Созданный маркизой образ обольстительной готической красавицы оказался очень перспективным для только зарождавшейся культуры немого кино. Фактически она персонифицировала идеальный законченный архетип *femme fatale*, или женщины-вамп, который чуть позднее блистательно воплощали на экране такие звезды, как Теда Бара, Мюзидора и Пола Негри, Стася Напьерковска.

В 1915 году Теда Бара снялась в фильме «Дочь дьявола» в роли героини, чья внешность и манеры были буквально скопированы с маркизы Казати. Сценарий фильма был сделан по пьесе давнего друга маркизы Габриэле Д'Аннунцио «Джоконда», что дополнительно подтверждает нашу версию о неслучайном сходстве кинематографического типа *femme fatale* с Казати.

Согласно Валери Стил, популярность *femme fatale* в культуре рубежа веков базировалась на существенных изменениях в моде: в женском образе была легитимирована сексуальность: «По мере того как моральное осуждение женского „тщеславия“ и „бесстыдства“

постепенно замещалось верой в то, что женщина может быть одновременно и „добродетельной“, и „обольстительной“, значимые изменения претерпевали и представления общества о моде как таковой» (Стил 2013: 94).

## Возрождение НЕОГОТИКИ

В современной моде наследие маркизы оказалось востребовано в полной мере. Прежде всего речь идет о неоготическом стиле — многие исследователи считают маркизу предшественницей субкультуры готов (Стил, Парк 2011: 93–95).

В XX веке готика в полной мере реализует свой оппозиционный потенциал, прежде всего выступая как лоно альтернативных субкультур и став естественной эстетической средой для самовыражения маргиналов — от готов до панков. В готике любители протестной моды увидели желанный противовес традиционному гламуру (там же). Продолжение готической субкультуры сейчас можно видеть и на востоке в стиле японских готических лолит.

Декадентский тип *femme fatale*, разработанный маркизой Казати, не раз откликнулся и в экспериментальной моде XX века. Так, в коллекции Dante Александра Маккуина (1996) был создан образ сильной устрашающей женщины, носительницы разрушительной животной сексуальной энергии. Эта коллекция была насыщена эмблемами опасности и смерти, многие из которых — черепа, рога, хищные птицы — были ранее задействованы в вестиментарном репертуаре Казати.

Джон Гальяно несколько раз обращался к наследию Казати. Он посвящал ей свои коллекции в 1998 и 2015 годах. «Темные готические кружевные платья длиной в пол с шифоновыми шлейфами были как будто бы прямо из гардероба маркизы Казати», — писал обозреватель Showstudio о коллекции осень — зима 2015 года Джона Гальяно для Maison Margiela (Georgiou 2015). Место показа Гальяно выбрал неслучайно — ведь именно в этом здании Оперы в 1924 году маркиза Казати блистала на балу «Фантастическая ночь в доме графини Кастильоне». Таким образом происходило «замыкание» исторического хронотопа, символическое присвоение культурной мифологии пространства. Согласно Уиллу Висконти, «когда дизайнеры устраивают дефиле в таких зданиях, как Опера, они одновременно подчеркивают влияние Казати и свою осведомленность о подробностях ее биографии, используют уникальную атмосферу пространства, нарратива и обстановки, ассоциируемой с роскошью и высшим

светом» (Висконти 2023: 25). Но, скорее всего, Гальяно не в последнюю очередь намеревался продолжить традицию театрализованных приемов и кортежей, которые устраивала сама маркиза, добиваясь эффекта тотального перформанса с участием множества действующих лиц и пышными декорациями (вспомним балы Казати в палаццо дей Леони и на площади Сан-Марко).

Неоготическая эстетика актуализировалась в моде начиная с 1990-х годов, когда в творчестве многих экспериментальных дизайнеров стали появляться мотивы смерти, травмы, разрушения и упадка. Кэролайн Эванс в своем блестящем исследовании *Fashion at the Edge* продемонстрировала «способность моды превращать вещи в свою противоположность: красота оборачивается ужасом, роскошь — упадком, секс — смертью, красота — брэнностью» (Evans 2003: 297). Из этой же серии — известный пример, как в 1993 году Хуссейн Чалаян закопал платье в землю, чтобы проиллюстрировать идею разложения и быстротечности материи, взаимодействие моды и смерти.

Неудивительно, что именно в этом контексте образ и жизнетворческая программа маркизы Казати приобрели новую актуальность. Ее перформансы в неоготическом духе (смерть на светском приеме, леди Макбет, использование восковых фигур) оказались созвучны стилю гранж и европейскому деконструктивизму 1990-х и, главное, ироническому пренебрежению модными канонами.

## БЫТЬ МОЖЕТ — ДА, БЫТЬ МОЖЕТ — НЕТ

Верный поклонник маркизы Габриэле Д'Аннунцио сумел создать образ Казати, в котором, вероятно, точнее многих других свидетельств запечатлены особенности ее телесного облика и, в частности, пластика и жесты. Зоркое зрение любовника и нюансированная эстетская чувственность позволили Габриэле Д'Аннунцио понять маркизу и описать ее пластику. Его литературный портрет Казати содержит ключ к ее позам и перформансам. Д'Аннунцио выделил главный мотив в своих впечатлениях о Казати: «Когда я спросил, с каким ощущением носит она свою гордую маску, она ответила, что ей кажется, будто, проходя, она с триумфом оставляет свой образ в самом воздухе, словно бы это гипс или воск, и таким образом увековечивает себя всюду, где бы ни побывала. В этих словах она выразила, быть может, безотчетное стремление к власти и к бессмертию, свойственное всякой красоте. Не только с каждым шагом, но и с каждым мимолетным

жестом Кора<sup>14</sup> оставляла свой облик в моей бессмертной душе» (цит. по: Райерссон, Яккарино 2006: 36).

В романе Габриэле Д'Аннунцио «Быть может — да, быть может — нет» (1913) Казати выведена в образе утонченной итальянской аристократки Изабеллы Ингирами. И, разумеется, в книге уделено немало внимания именно пластическому портрету героини. В начале романа автор развивает тему «воздушного отпечатка»: «Она приблизилась одним из тех воздушных движений, которые словно бы изменяли все окружающее пространство, и растревоженный этим движением, свет лучился сильнее» (Д'Аннунцио 2023: 178). Эта уже отмеченная способность героини «разрезать воздух», нести себя, придает особую зримость ее фигуре. Описанная выразительность движения, очевидно, связана с перформативной телесностью героини. Д'Аннунцио находит интересную метафору для этого свойства: он пишет о способности Изабеллы заполнять пространство: «В порыве увлечения она будто вырастала над собственным телом, выплескиваясь в воздушное пространство, как заполняет его творение титана, как заполняет его богиня утренней зари властными движениями плеч, рук, груди, которые почти зримо смещают массы воздуха и занимают назначенное им место в природе, отстраняя или умаляя все прочее, чтобы властвовать в царственном одиночестве» (там же: 161–162).

В этом отрывке идет речь о статуе «Утро» Микеланджело, расположенной в капелле Медичи во Флоренции. В тексте Изабелла не раз сравнивается со скульптурой Микеланджело, причем подчеркивается именно ее «способность внезапно вырасти над собою, обратиться величественной статуей, подобной великой Авроре Микеланджело» (там же: 386). Именно эта способность вырастать и заполнять пространство придает ей сходство с творениями Микеланджело: «Ему и правда чудилось, будто она стала гигантской, недоступной для его ласк. Она воистину была подобна Авроре, высеченной из глыбы человеческой боли, а пояс, что перехватывал под грудью ее фигуру, походил на границу, разделявшую дневную и ночную области земной сферы» (там же: 351).

В сравнении Изабеллы со статуей Авроры есть еще один важный момент: на лице Авроры запечатлено выражение страдания. Это связано с тем, что богиня утренней зари скорбит о смерти герцога Лоренцо Медичи. Об этом же свидетельствует и ее траурная вуаль. Ее поза лишена устойчивости: она очнулась от сна и пока еще полубессознательно удерживает равновесие. В образе Изабеллы автор также усматривает предвестие ее неминуемой близкой гибели: «Каждый из

нас, ощутивших это ослепление, чувствовал, что ей уготована страшная судьба» (там же: 162) — и это предчувствие потом подтверждается по ходу сюжета.

Акцентированное сходство со статуей Авроры придает образу Изабеллы эпичность. Да и главный герой — авиатор Паоло Тарсис — описывается как воитель: «Он принадлежал к породе воинов, особому сорту готовых ко всему людей» (там же: 351). В некоторых эпизодах романа Изабелла Ингирами прямо обрисована как мифологическая фигура, героиня эпических сказаний: «В такие минуты ни одно из живущих существ не сравнилось бы с нею в могуществе. Одежды вихрем взвивались вокруг ее фигуры, как пепел вокруг горящих углей. Окружающие предметы погружались в тень, привычный облик вещей стирался: свет концентрировался на ней одной. И даже не свет — дневной или искусственный — но грозное свечение, которое от сотворения мира озаряет битвы, горести и радости человечества» (там же: 162).

Размышляя о природе этой выразительности, Габриэле Д'Аннунцио особо отмечает отточенность жестов героини: «Какое пламя помогало ей преобразовывать материю собственной жизни в красоту столь волнующую и пленительную? Порою лицо ее могло отражать поэзию сада, трагедии, сказки. Любое незначительное действие, которое совершала она в повседневной жизни — медленно стягивая с руки кожаную перчатку, позволяя той скользить по покрытому легким пушком предплечью; опускаясь на кровать и снимая с ноги длинный чулок из шелка, нежного, точно мгновенно вянувший цветок; вытаскивая из шляпы булавки и поднимая руки наподобие арки, отчего рукав сползал до редких золотистых завитков в подмышечной впадине, — любое незначительное действие обретало в ее исполнении такую мощную выразительность, что наблюдатель мог лишь сожалеть о невозможности остановить это мгновение навсегда. Вот потому-то в ней — столь хрупкой, гибкой и чувственной — ощущалось тем не менее родство с великими творениями Микеланджело» (там же: 161).

Пластическая завершенность жестов Изабеллы/Казати, возможно, связана с богатым опытом позирования у маркизы. Известно, что маркиза всегда проявляла все качества профессиональной модели. Она могла позировать часами и была готова выносить все неудобства. Ее умение смотреть на себя глазами художника обыгрывается и в романе — в первой сцене внешность Изабеллы подробно сравнивается со знаменитым тичиановским портретом Изабеллы Д'Эсте. Но это также результат тщательного повседневного жизнетворчества, превращения себя в произведение искусства.

Перформативность, пронизывающая все действия героини, осуществляется через серию поз и жестов. Но это может быть и танец, исполненный под звуки старинной механической музыкальной игрушки, и «пружинящее движение канатной танцовщицы» (там же: 161), когда Изабелла проскальзывает в центр круга, чтобы принять участие в оживленном споре.

Жесты героини, несомненно, обладали для наблюдателя ощутимым эротическим потенциалом: «Самый спонтанный ее жест, прежде чем совершиться въяве, будто проходил через некую область тьмы, поднимая за собой туманную волну желания, вызывающего к желанию другого» (там же: 160).

Габриэле Д'Аннунцио особо выделяет в пластическом портрете героини жесты, связанные с одеждой: «Она появилась в комнате... облаченная в одну из туник с тысячей мельчайших складок, которые, лишась заполнявшего их тела, сжимались в некое подобие плотно перевитого шнура. Когда же привычным жестом она натягивала платье через голову, сборчатая ткань тотчас расправлялась на ней, подобная множеству вееров. Нынешняя туника была иссиня-черного цвета с зелеными прожилками, по краю струился набивной орнамент из кроваво-красных спрутов, исполненный в финикийской манере» (там же: 348–349). Речь здесь идет, конечно, о творениях Фортуни, но столь же ревностно автор отмечает одежные жесты Изабеллы во время полета на аэроплане, когда «она обматывала шнуром подол юбки, чтобы та не разлеталась во время движения» (там же: 180), и обыденный жест, когда она машинально потянула чулок, зацепившийся за ноготь.

Таких пассажей в тексте можно набрать множество — ограничимся приведенными цитатами. Вывод будет простым: Изабелла в романе предстает как завершенный, детально прописанный пластический образ: та зримость и узнаваемость облика, которую ее прототип Казати искала в фотографиях и в живописных портретах, была здесь достигнута литературными средствами благодаря писательскому мастерству Габриэле Д'Аннунцио.

## Незаменимая муза футуризма

Одним из художественных увлечений маркизы был футуризм: она разделяла с футуристами восхищение скоростью и техническим прогрессом, коллекционировала работы футуристов и, конечно, выступала в роли мецената. Маркиза была близко знакома с Маринетти, который даже посвятил ей свой «Манифест футуристического танца» (1917),

где назвал Казати «незаменимой музой футуризма» и «современной футуристической химерой».

Несколько художников-футуристов писали портреты маркизы в геометрическом духе, разлагая ее образ на круги, квадраты и линии. Среди них можно отметить Джакомо Балла<sup>15</sup>, создавшего целую серию футуристических портретов Казати: «Маркиза Казати с борзой и попугаем» (1915), «Текучесть твердых сил маркизы Казати» (1918)<sup>16</sup>. В этом же кубистском стиле выполнены портреты Казати Натальи Гончаровой (1917) и Умберто Боччони.

Футуристы были желанными гостями во всех резиденциях маркизы, и в Италии, и во Франции. Не исключено, что смелость перформансов Казати отчасти родилась на почве этой дружбы: она с легкостью усвоила анархическую поэтику шока, заложенную в футуристических перформансах. Знаменитые перформансы футуристов, когда они декламировали заумные стихи под бой барабана, производили оглушающие шумовые эффекты, совершали множество бессмысленных действий, издеваясь над публикой, ясно демонстрировали роль непредсказуемости и шока.

Важно отметить, что футуристическая одежда уже содержала в себе перформативные импульсы. Согласно Криспотти, «внутренняя провокативность футуристических одеяний базировалась не только на воображении, она подразумевала также особое поведение... благодаря ставке на поведение возрастала эффективность поступков и невозмутимость в повседневных действиях и социальных отношениях. Такой тип поведения — неотъемлемая часть идеологического прозелитизма футуристов, превращающего костюм в визуальный знак. Невозможно быть футуристом, не действуя в реальном мире в футуристическом духе, а правильная одежда — видимый знак этих намерений» (цит. по: Stern 2004: 37–38).

Перформативные костюмы Казати соответствовали этим императивам футуристической эстетики. Маркиза также охотно эксплуатировала поэтику шока — вспомним ее готические наряды и наряд леди Макбет с восковой копией обгащенной кровью руки, сжимающей кинжал. В Париже Казати добивалась шокового эффекта даже простым проходом по улице, если к этому действу подключались ее питомцы. «На рю Руайль однажды остановилось движение, когда она прошествовала по ней со сновавшими по плечам мартышками, ведя на поводке небольшого крокодила» (Райерссон, Яккарино 2006: 104). В данном случае животные исполняли роль экзотических аксессуаров, привлекая внимание и расширяя контур визуального пространства вокруг маркизы. Подобные перформансы были частью ее

повседневной жизни. В этом же ключе можно также провести параллель между действиями Казати и перформансами дадаистов. Так, в 1917 году Георг Гросс устроил в Берлине перформанс «Смерть Дада»: он прогуливался по бульвару Курфюрстендамм в длинном пальто, с тростью и в маске, изображающей огромный череп (Граната 2021: 143).

Жизнетворчество маркизы происходило и имело последствия для моды будущего именно в визуальном пространстве. Ее агентность осуществлялась прежде всего через умение действовать в сфере моды и умелое привлечение художников для создания собственных портретов. И хотя наряды и изображения Казати образуют самодостаточный и емкий визуальный нарратив, не менее важны и ее перформансы, и пластические позы. Именно в этом ракурсе Казати предугадала экспериментальную моду XX века, часто реализующую свой авангардный потенциал через перформанс. Современные критики, например, Франческа Граната (там же), справедливо выстраивают генеалогию экспериментальной моды через футуристов, дада, сюрреализм. Этот ряд обычно завершают Мартин Маржела, Бернард Вильгельм и Вальтер ван Бейрендонк. Но Граната не зря уделяет в своей книге самое пристальное внимание и перформансам Ли Бауэри и леди Гага с ее мясным платьем и «костюмом толстухи» от Рэй Кавакубо. Экстравагантные наряды и перформансы маркизы Казати предвосхитили именно эту традицию.

Нынешних дизайнеров привлекает ее склонность к пастишу, тонкое соединение высокой моды и антимоды. Это открывает возможность каждый раз находить в стиле маркизы что-то новое для вдохновения. Особенно плодотворным, как видно из посвященных ей коллекций, оказалось пикантное сочетание готики и гламура — поэтика агрессивной элегантности, приправленная идеей брэнности. Увлечение Казати готической эстетикой обеспечило ей внимание Александра Маккуина и Джона Гальяно (Висконти 2023). Ее перформансы в готическом духе сегодня могли бы стать эффектной акцией в галереях современного искусства, а наряды — кульминацией модного дефиле.

Перформативность, пронизывающая повседневные позы и жесты маркизы, позволяет признать ее жизнетворческий проект состоявшимся высказыванием, сильным примером self-fashioning. Завершенность образа Казати и ее обращенность в будущее дают повод вспомнить слова Сартра: «Я проецирую себя в будущее, чтобы слиться

в нем с тем, чего мне недостает, что, будучи синтетически прибавленным к моему настоящему, сделает меня тем, что я есть» (Сартр 2000: 156).

## Литература

- Бродский 2022* — Бродский И. А. Набережная неисцелимых: эссе / Пер. с англ. Г. Дашевского. М.: АСТ, 2022.
- Вайнштейн 2024* — Секрет в секрете: о фотографиях графини Кастильоне // Теория моды: одежда, тело, культура. 2024. № 74. С. 10–41.
- Висконти 2023* — Висконти У. Маркиза Казати как модный образ и муза дизайнеров // Теория моды: одежда, тело, культура. 2023. № 68. С. 9–33.
- Голдберг 2026* — Голдберг Р. Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, 2026.
- Граната 2021* — Граната Ф. Экспериментальная мода. Искусство перформанса, карнавал и гротескное тело. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- Гумбрехт 2006* — Гумбрехт Х. У. Производство присутствия. Чего не может передать значение. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- Гусарова 2025* — Гусарова К. Мода и границы человеческого. Зооморфизм как топос модной образности в XIX–XXI веках. М.: Новое литературное обозрение, 2025.
- Д’Аннунцио 2023* — Д’Аннунцио Г. Быть может — да, быть может — нет. М.: Омега-А, 2023.
- Дей 2022* — Дей К. А. Чахоточный шик. История красоты, моды и недуга. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
- Кларк 2004* — Нагота в искусстве. Исследование идеальной формы. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- Митчелл 2025* — Митчелл Р. Костюмированный бал Викторианской эпохи (1870–1900) // Теория моды: одежда, тело, культура. 2025. № 75. С. 9–36.
- Пруст 2009* — Пруст М. Пленница / Пер. А. А. Франковского. М.: Альфа-книга, 2009.
- Сартр 2000* — Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. М.: Республика, 2000.
- Сахно 2019* — Сахно И. «Анаграмматическое тело» в фотографической серии Ханса Беллмера «Кукла», 1934–1935 // Теория моды: одежда, тело, культура. 2019. № 53. С. 190–204.
- Стил, Парк 2011* — Стил В., Парк Д. Готика. Мрачный гламур. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

*Стил 2013* — Стил В. *Femme fatale: парижская мода и визуальная культура на рубеже XIX–XX веков* // Теория моды: одежда, тело, культура. 2013. № 28. С. 85–104.

*Юсупов 2024* — Юсупов Ф. Мемуары. М.: Эксмо, 2024.

*Barjansky 1947* — Barjansky K. *Portraits with Backgrounds*. N. Y.: Macmillan, 1947.

*Braun 2015* — Braun E. Making waves: Giacomo Balla and Emilio Pucci // *Journal of Modern Italian Studies*. 2015. 20 (1). P. 67–82.

*Butler 2002* — Butler J. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. N. Y.: Routledge, 2002.

*Evans 2003* — Evans C. *Fashion at the Edge. Spectacle, Modernity and the Deathliness*. New Haven, CT: Yale University Press, 2003.

*Evans 2017* — Evans C. *Fashion: from Attitudes to Poses* // *Philosophy of Photography*. 8:1+2. 2017. P. 149–168.

*Georgiou 2015* — Georgiou K. Show Report: Maison Margiela A/W 15 Womenswear. [www.showstudio.com/collections/autumn-winter-2015/maison\\_margiela\\_paris\\_womenswear\\_a\\_w\\_2015/kiki\\_georgiou\\_reports\\_on\\_the\\_margiela\\_show](http://www.showstudio.com/collections/autumn-winter-2015/maison_margiela_paris_womenswear_a_w_2015/kiki_georgiou_reports_on_the_margiela_show) (по состоянию на 13.05.2026).

*Goldberg 1998* — Goldberg R. *Performance: Live Art since 1960*. N. Y.: Harry N. Abrams, 1998.

*Hogle 2014* — Hogle J. E. (ed.) *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

*Hollander 1993* — Hollander A. *Seeing through clothes*. University of California Press, 1993.

*Horner & Zlosnik 2014* — Horner A., Zlosnik S. Gothic configurations of gender // J. E. Hogle (ed.). *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press. 2014. P. 55–70.

*Jullian 1970* — Jullian P. Extravagant Casati // *Vogue*. 1970. September 1.

*Marshall 2024* — Marshall S. (ed.) *Insubordinate Costume: Inspiring Performance*. London: Routledge, Focal Press, 2024.

*Mori 2020* — Mori G. D'Annunzio e Luisa Casati, Boldini e Boccioni: in corsa verso la modernità // Giovanni Boldini. *Il Piacere*. Sage publications, 2020. P. 93–107.

*Ryersson & Yaccarino 2009* — Ryersson S., Yaccarino M. O. *The Marchesa Casati: Portraits of a Muse*. N. Y.: Abrams, 2009.

*Scott 2011* — Scott M. *Fashion in the Middle Ages*. Los Angeles: Getty Publications, 2011.

*Stern 2004* — Stern R. *Against fashion: Clothing as Art, 1850–1930* Cambridge: The MIT Press, 2004.

## Примечания

1. Это высказывание — перифраз известного афоризма Оскара Уайльда «Каждый должен быть произведением искусства — или носить на себе произведение искусства».
2. Метаморфность — способность человека полностью менять внешнюю форму и внутреннюю суть, сохраняя при этом свою идентичность.
3. Сейчас в этом здании располагается музей Пегги Гугенхайм. Подробнее об истории здания см.: Mackrell 2017.
4. «Симфония в белом» — цикл картин Д. М. Уистлера (1861–1867).
5. Пьетро Лонги (1702–1785) — известный венецианский художник.
6. Источник названия — стихотворение Поля Верлена «Калейдоскоп», в котором есть следующие строки:

Ce sera comme quand on ignore des causes;  
Un lent réveil après bien des métépsychoses...  
Все беспричинно там и странно в этой смене,  
Как медленный возврат из перевоплощений...  
(Пер. В. Брюсова)

7. В этом контексте стоит отметить влияние пристрастий Казати на ювелирное искусство: по одной из версий, знаменитая пантера, ставшая эмблемой Картье, восходит к реальной черной пантере, которую сотрудница фирмы Картье увидела у Казати. Эта пантера была любимицей маркизы, и после ее смерти Казати заказала, по своему обыкновению, чучело, которое было снабжено механизмом для движения. Механическая пантера не раз пугала гостей.
8. Давно замечено, что готическая культура во многие эпохи действовала как теневой двойник Ренессанса и Просвещения, антитеза просветительскому культу разума и классицистическим поискам баланса и гармонии. Реализуясь через последовательные волны возрождения, неоготика функционировала в философском плане как оппозиция рационалистической картине мира, а в искусстве стимулировала интерес к Средним векам. Яркие примеры — романтизм, творчество прерафаэлитов и Движение искусств и ремесел в Англии.
9. В новелле «Песочный человек» Гофмана фигурирует кукла-автомат Олимпия, в которую влюбляется главный герой Натанаэль. Тема двойничества была популярна и в конце XIX в., продолжаясь в романе Вилье де Лиль-Адана «Ева будущего». Да и музей восковых фигур мадам Тюссо был создан еще в 1835 г., так что маркиза Казати опиралась на уже существующую культурную традицию. Для первых десятилетий XX в. характерна следующая история:

художник Оскар Кокошка после завершившегося романа с Альмой Малер в 1913 г. так тосковал по ней, что заказал куклу своей бывшей возлюбленной в натуральную величину. Мастерница кукол Эрмина Моос согласилась взяться за необычный заказ. Кокошка послал ей подробные инструкции с рисунками и даже соорудил скелет из папье-маше, после чего Эрмина по его просьбе сделала набивку из конского волоса и ваты, а снаружи покрыла куклу мягкой шерстью, так что получилась большая меховая кукла-фетиш. Оскар сделал несколько картин с куклой, в 1919 и в 1920 г., а позднее описал эту историю в эссе «Фетиш». (Подробнее см.: Сахно 2019: 190–191.)

10. Лейтмотив новеллы Гофмана «Песочный человек» — глаза, и для маркизы это тоже была знаковая деталь: она заказала для своей восковой фигуры стеклянные глаза, о чем писала Габриэле Д'Аннунцио: «Стеклянных дел мастер сделал мне два огромных зеленых сверкающих глаза — не прислать ли их вам?» (Райерссон, Яккарино 2006: 113).
11. Мария фон Вечера (1871–1889) — австрийская баронесса, любимица кронпринца Рудольфа. Была убита в замке Майерлинг. Ее история была широко известна в конце XIX — начале XX в.
12. Подробнее о деревянном галстуке Гиббонса см. редакционное примечание в издании Стил, Парк 2011: 177 и статью на сайте музея Виктории и Альберта: [www.vam.ac.uk/articles/lace-and-fashion-in-gibbons-carving](http://www.vam.ac.uk/articles/lace-and-fashion-in-gibbons-carving). Речь идет о резном галстуке или, скорее, шейном платке из липы, искусно имитирующем венецианское кружево. Этот шедевр Гиббонса весил всего 150 г. Уолпол получил его в подарок и надевал для почетных гостей.
13. Непонятно, о каком кладбище тут идет речь, поскольку на острове Торчелло есть только кресло Аттилы — древний белый камень в виде кресла. Однако легенды о пребывании вождя гуннов на острове Торчелло не соответствуют действительности.
14. Мифологическое прозвище «Кора», которое присвоил ей Д'Аннунцио, маркиза сделала своим постоянным псевдонимом и подписывалась Согé, несколько переиначив второе имя богини подземного царства Персефоны.
15. Балла активно интересовался модой. В своем манифесте «Анти-нейтральный костюм» (1914) он требовал ярких «мускулистых» цветов — фиолетовых, красных, бирюзовых, зеленых, желтых, оранжевых. Нейтральные цвета — бежевый, серый, голубой — казались ему воплощением буржуазного вкуса. Эти оттенки были лишены света. В этом аспекте Балла перекликается с Бакстом, который также настаивал на возвращении в моду ярких цветов. Как показали

недавние исследования, Балла оказал непосредственное влияние на эстетику Эмилио Пуччи, особенно в выборе цветовых сочетаний (Braun 2015).

16. Показательна скульптура-мобиль Балла «Маркиза Казати со слюдяными глазами и деревянным сердцем». Эта инсталляция представляла собой картонный бюст Казати с подвижными частями — если покрутить сердце, глаза начинали тоже шевелиться. Механическая скульптура приводила в восторг публику: «с огромным удовольствием посетители футуристской выставки дергали за рукоятку в форме сердца, которая приводила в движение глаза маркизы и тем самым меняла ее выражение лица» (цит. по: Райерсон, Яккарино 2006: 140). В этом примере уже можно говорить не столько о перформансах, сколько об инсталляции, представляющей Казати.

