

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0740-3-52-81>

<https://elibrary.ru/GREJYA>

УДК 821.111.0 + 821.161.1.0

ББК 83.3(4Вел) + 83.3(2Пос=Рус)

Научная статья / Research Article



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0
(CC BY-NC-ND)

© 2023 г. Е.В. Кузнецова

«ТАНЕЦ СЕМИ ПОКРЫВАЛ» И НОВАЯ ФЕМИНИННОСТЬ МОДЕРНА: ОТ ТРАГЕДИИ К ПАРОДИИ

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/>) в ИМЛИ РАН

Аннотация: Статья посвящена гендерному анализу кросс-культурного феномена под названием «Танец семи покрывал», возникшего благодаря драме О. Уайльда «Саломея». В статье решаются две исследовательские задачи: с одной стороны, обобщить и дополнить сделанные до нас наблюдения, касающиеся *новой феминности* эпохи модерна, воплощенной в «Танце семи покрывал», а с другой стороны, обратиться к остававшейся вне поля зрения исследователей пародийной рецепции новой женственности и образа Саломеи. Представляется важным продемонстрировать эволюцию восприятия Саломеи и ее танца: от восхищения и ужаса до иронического отрицания и создания образа-антипода. Нами рассматриваются источники знаменитого танца, его семантика, психолого-социальная и культурологическая трактовки. В результате анализа делается вывод, что «Танец семи покрывал» в различных постановках и интерпретациях, а также сам образ Саломеи превратились в квинтэссенцию новой женственности: чувственной, порочной, истеричной, пугающей, смертельно опасной, но при этом обреченной и трагичной. Через вторичную метафоризацию эта губительная и эротически притягательная феминность стала символом нового искусства модерна. Однако трагический образ инферальной феминности господствовал всего два десятилетия, в начале 1910-х гг. стала ощу-

щаться усталость от него, хотя полностью он не ушел из культуры. Образ Саломеи как роковой женщины оказался объектом вольного или невольного пародирования, а сам танец вульгаризировался. Одноактную пьесу Н. Тэффи «Царица Таир» с подзаголовком «Приключение ассирийское» (1912 г., опубликована в 1913 г.) можно рассматривать как пародию на образ Саломеи и ее гипнотический танец.

Ключевые слова: Саломея, О. Уайльд, Н. Тэффи, новая фемининность, рецепция, пародия.

Информация об авторе: Екатерина Валентиновна Кузнецова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

E-mail: katkuz1@mail.ru

Для цитирования: Кузнецова Е.В. «Танец семи покрывал» и новая фемининность модерна: от трагедии к пародии // Фемининность и маскулинность в культуре модерна: Россия и зарубежье / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2023. С. 52–81.

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0740-3-52-81>

© 2023. Ekaterina V. Kuznetsova

“DANCE OF THE SEVEN VEILS” AND THE NEW FEMININITY OF MODERNITY: FROM TRAGEDY TO PARODY

Acknowledgements: The research was carried out with support of a grant from the Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100, <https://rscf.ru/project/19-78-10100/>) at IWL RAS.

Abstract: The article deals with the gender analysis of the cross-cultural phenomenon called the “Dance of the Seven Veils,” which arose due to O. Wilde’s drama *Salome*. The article solves two research tasks: on the one hand, to summarize and complement the observations made before us concerning the new femininity of the modern era, embodied in the “Dance of the Seven Veils,” and on the other hand, to consider the parodic reception of the new femininity and the figure of Salome, so far overlooked by the researchers. It is important to trace the evolution of the image of Salome and the concept of her dance from

admiration and horror to ironic denial and the creation of the antithetic image. We consider the sources of the famous dance, its semantics, psychological, social and cultural interpretations. It is concluded that the “Dance of the Seven Veils” in various productions and interpretations, as well as the image of Salome itself, turned into a quintessence of the new femininity: sensual, vicious, hysterical, frightening, deadly, but doomed and tragic. Through secondary metaphorization this destructive and erotically attractive femininity became the symbol of the Art Nouveau era. However, the tragic image of infernal femininity prevailed for only two decades, and in the early 1910s fatigue from it began to be felt, although it did not completely leave the culture. The image of Salome as a femme fatale became the object of voluntary or involuntary parody, and the dance itself vulgarized. The one-act play *Queen Tair* by Teffi with the subtitle “Assyrian Adventure” (1912, published in 1913) can be considered as parody of Salome and her hypnotic dance.

Keywords: Salome, O. Wilde, Teffi, new femininity, reception, parody.

Information about the author: Ekaterina V. Kuznetsova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6045-2162>

E-mail: katkuz1@mail.ru

For citation: Kuznetsova, E.V. “‘Dance of the Seven Veils’ and the New Femininity of Modernity: from Tragedy to Parody.” *Femininity and Masculinity in the Modernist Culture: Russia and Abroad*. Ex. ed. Veronika B. Zuseva-Özkan. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 52–81. (In Russian)

<https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0740-3-52-81>

О, пляши для меня, Саломея,
О, пляши для меня — я устал,
Вся редуеющим облаком вея
Сумасшедших твоих покрывал!

И когда, несказанно бледнея,
Ты замрешь, как те солнца в пруду,
Красота, моя дочь, Саломея,
Я к коленям твоим припаду.
М. Лозинский, «Саломея»

Исследователи культуры модерна уже обращались к художественному образу Саломеи и «Танцу семи покрывал», триумфальное шествие которых по миру было вызвано созданием трагедии Оскара Уайльда «Саломея» в 1891 г. Разные аспекты этой темы

рассматривались в работах Дж. Донохью, О. Матич, Р. Нежинской, И.В. Савватеевой, С.В. Савинкова, Е.В. Тырышкиной, А.Л. Топоркова, Э. Шоуолтер и др. Предметом анализа ученых становились разные литературные интерпретации библейской легенды и образа царевны Саломеи, источники, не только текстуальные, но и в сфере живописи и танца, повлиявшие на Уайльда и его последователей, стилистика и гендерная проблематика пьесы [Матич; Нежинская, 2018 а; Нежинская, 2018 б; Савватеева; Савинков; Тырышкина; Топорков; Donohue; Showalter]. В данной статье мы хотели бы решить две исследовательские задачи: с одной стороны, обобщить и дополнить сделанные до нас наблюдения, касающиеся представлений о *новой фемининности* эпохи модерна, воплощенной в «Танце семи покрывал», а с другой стороны, обратиться к до сих пор оставшейся вне поля зрения исследователей пародийной рецепции новой женственности и образа Саломеи. Представляется важным продемонстрировать эволюцию восприятия Саломеи и ее танца: от восхищения и ужаса до иронического отрицания и создания образа-антипода.

Источники «Танца семи покрывал»

Библейская история о смерти пророка Иоанна Предтечи по вине Иродиады / Саломеи и ее гипнотического танца в середине XIX – начале XX в. обрела необычайную популярность. Отчасти это было связано с дискуссией о месте и роли женщины в обществе, с возрастающей женской активностью и формированием представлений о *новой женщине*, а отчасти с полемикой о *новом искусстве*, силе его воздействия и возможностях. Р. Нежинская связывает популярность модернистского образа Саломеи и ее эротического танца с переменами, происходившими в общественной жизни Европы, с проблематикой женского движения, особенно ярко проявившего себя во Франции. В это время женщина была лишена гражданских прав, находилась в полной материальной и социальной зависимости от мужчины, но одновременно она отточила способы манипулировать мужским вождением в своих целях:

Танец семи покрывал был выдумкой Оскара Уайльда, чья пьеса «Саломея» была создана в конце XIX века, который можно назвать веком Саломеи, ибо во Франции за этот период было создано в литературе и искусстве в общей сложности около 3000 Саломей. Вообще XIX век, особенно его вторая половина, был освобождением Саломеи

из-под ига Иоанна Крестителя. Это был век, сочетавший женоненавистничество с культом и восхищением женщиной, что и отразилось на образе Саломеи. <...> Это женщина прекрасная, сильная, бесконечно притягательная для мужчин, но в то же время — чудовище и разрушительница. <...> Роковая женщина появлялась как своего рода пугало, которым устрашали общество, чтобы оно предотвратило опасность «наступления» женского пола и так называемой женской свободы, воплотившейся в образе роковой женщины-разрушительницы [Нежинская, 2018 b, с. 206–207].

С другой стороны, Э. Шоултер и К. Эконен полагают, что образ *femme fatale* в целом и Саломеи в частности сформировался, скорее, под влиянием процессов, происходивших в культуре, стал ответом на миметический кризис, поразивший искусство реализма [Эконен, с. 95–96; Шоултер, с. 144–149]. Именно поэтому эстетизированное женское начало, наделенное гипертрофированными, сверхчеловеческими качествами (особая красота, эмоции, желания), станет *метафорой нового искусства*, о чем мы еще скажем далее.

Безусловно, образ Саломеи как выразительницы новой феминности не возник из пустоты. Р. Нежинская подробно исследовала возникновение мифа об иудейской царевне и его функционирование в европейской культуре от Средневековья до конца XIX в. Основное ядро данного мифа заключалось в том, что Саломея преподносилась как пример порочной женщины, грешницы, злодейки и убийцы [Нежинская, 2018 а]. В XIX в. было создано особенно много художественных интерпретаций этого сюжета. Е. Тырышкина полагает, что трагедия Уайльда уже завершает тему inferнальной страсти в лице прекрасной танцовщицы, так как английский писатель опирался на более ранние произведения Г. Гейне (поэма «Атта Троль», 1843), Г. Флобера (повесть «Иродиада», 1877), С. Малларме (неоконченная драматическая поэма «Иродиада», 1864–1867)¹ и оперу Ж. Массне «Иродиада» (1881) [Тырышкина]. К этому перечню можно добавить роман Ж.-К. Гюисманса «Наоборот» (1884) и поэму английского поэта ирландского происхождения А. О'Шонесси «Дочь Иродиады» (1870) из сборника «Эпопея о женщинах», в которой подробно и цветисто описывается танец Саломеи, приводящий зрителей в эротический экстаз:

¹ С Малларме Уайльд был лично знаком и восхищался его талантом. Р. Элман указывает, что, выбрав тот же библейский сюжет, Уайльд вступил с мэтром символизма в соревнование, которое, несомненно, выиграл [Элман, с. 414].

<...> Her sweet arms were unfolded on the air,
They seemed like floating flowers the most fair —
 White lilies the most choice;
And in the gradual bending of her hand
There lurked a grace that no man could withstand;
Yea, none knew whether hands, or feet, or voice,
 Most made his heart rejoice.

The veils fell round her like thin coiling mists
Shot through by topaz suns, and amethysts,
 And rubies she had on;
And out of them her jewelled body came,
And seemed to all quite like a slender flame
That curled and glided, and that burnt and shone <...>
[O'Shaughnessy, p. 119]².

Также одним из важных претекстов была поэма Дж. Хейвуда «Саломея», написанная в 1862 г., но напечатанная только в 1888 г. На эту публикацию Уайльд даже отозвался рецензией в “Pall Mall Gazette” от 15 февраля 1888 г. [Эллман, с. 416]. Исследователи невысоко оценивают творение Хейвуда, но эта поэма могла стать импульсом для создания Уайльдом собственной версии библейского сюжета (как и соперничество с Малларме). Хейвуд, в свою очередь, опирался на поэму «Атта Троль» Гейне, где описывалась процессия, в которой призрак Иродиады целует отрубленную голову Иоанна Крестителя, сидя на лошади. В трактовке английского поэта Саломея срывает этот поцелуй еще при жизни, до своего превращения в призрак. В других литературных переложениях легенды эта деталь отсут-

² <...> Ее нежные руки были раскинуты в воздухе,
Они казались парящими прекрасными цветами —
 Изысканнейшими белыми лилиями;
И в постепенном извиве ее рук
Была грация, которой не мог противостоять никто;
Да, никто не знал, то ли руки ее, то ли ноги, то ли голос
 Больше всего радовали сердце.

Вокруг нее падали вуали, как клубящийся туман,
Пронизанный топазовыми солнцами, аметистами
 и рубинами;
И из них появлялось ее украшенное драгоценностями тело,
Которое казалось стройным пламенем,
Которое изгибалось и скользило, горело и сияло <...> (Перевод мой. — Е.К.).

ствует, но именно она подсказала Уайльду, что «целование отсеченной головы может стать кульминацией произведения» [Эллман, с. 416]. Суть собственной пьесы, по мнению Р. Эллмана, «виделась ему в свете извращенной страсти — влечение греха к добродетели, язычества к христианству, живого к мертвому» [Эллман, с. 417].

Безусловно, Уайльд был также впечатлен картинами французских живописцев, неоднократно изображавших этот сюжет, особенно полотном Г. Моро «Саломея, танцующая перед Иродом», описанным в романе Ж.-К. Гюисманса³:

Нет, это не лицедейка, которая танцем бедер, груди, ляжек, живота заставляет старца исходить от животной страсти и подчиняет его себе. Это уже божество, богиня вечного исступления, вечного сладострастия. Это красавица, <...> это бездушное, безумное, бесчувственное чудовище, подобно троянской Елене, несущее погибель всякому, кто ее коснется. <...> Саломея обнажена. В порыве танца завеса ее одежд разошлась и пала. Браслеты да бриллианты — все ее платье [Гюисманс, с. 66, 68].

Вполне вероятен еще один источник вдохновения. Концепция «семи вуалей» как атрибутов танца Саломеи могла возникнуть у писателя во время его турне по США, где в это время огромной популярностью пользовались так называемые «танцы вуали» — вестернизированные версии ближневосточных стилей танца. Особенно прославилась исполнением подобных номеров танцовщица Лои Фуллер (Loie Fuller); в 1886 г. она создала в Нью-Йорке шоу «Арабские ночи», состоявшее из 14 танцевальных номеров, в числе которых был танец в вихре из развевающихся тонких покрывал [Балет: энциклопедия, с. 555]. На это влияние указала Э. Шоуолтер [Showalter, с. 159].

Однако Уайльд не завершил тему inferнальной, запретной, но непреодолимой страсти, а стал творцом текста-кульминации, аккумуляровавшего предшествующую традицию и давшего импульс новым творениям: «Английский драматург создал парадоксальный сюжет, в котором зло, исходящее от Саломеи, оказалось эстетически привлекательным, а злодейское убийство мотивировалось смертельной страстью героини» [Топорков, с. 173]. Он сконцентрировал декадентское представление о женственном в ярком типаже и эротическом танце, который позднее отделился от образа Саломеи

³ Подробнее о живописных воплощениях образа Саломеи: [Савватеева].

и начал жить самостоятельной жизнью. В 1891 г. все только началось, так как наступала эпоха декаданса, на протяжении которой инфернальная фемининность будет одним из ключевых архетипов, но ее воплощение переместится из литературы в театр и на киноэкран. Действительно, после Уайльда значимых литературных интерпретаций легенды о Саломее создано не было, не считая повести А.М. Ремизова «О безумии Иродиадином» (1906)⁴, однако рецепция этого образа в культуре модерна была максимально насыщенной и продолжалась вплоть до 1923 г., когда на экраны вышел фильм Аллы Назимовой «Саломея», а после этого пошла на спад.

Сам Уайльд в своей трагедии только называет фатальный танец (“Dance of the Seven Veils”), но не дает его описания, предпочитая фигуру умолчания. Отсутствие авторских ремарок и загадочное название породили множество толкований и версий, прежде всего связанных с обнажением. О. Бёрдслей, например, полагал, что речь идет о восточном танце живота, и его иллюстрация к «Саломее» изображает дочь Иродиады с голым животом и в прозрачных шароварах (хотя вариант с развевающимися вокруг царевны вуалями он тоже нарисовал). М. Стёрджис сообщает, что Уайльд был доволен интерпретацией иллюстратора и подарил ему экземпляр французского издания «Саломеи» с надписью: «Обри, единственному художнику, кроме меня, который знает, что такое танец под семью вуалями, и может увидеть этот *незримый танец*. Оскар, март 1893 года» [Стёрджис, с. 150] (Курсив мой. — Е.К.). Наиболее важной в этом высказывании писателя представляется многозначительная характеристика «незримый», позволяющая предлагать метафорические толкования танца.

Постановки и интерпретации

Первое исполнение скандальной пьесы состоялось во Франции, в Париже, на французском языке в 1896 г. в театре Комеди Паризьен, в главной роли — Лина Мюнт (Lina Munte). Но «Танец семи покрывал» (другой перевод названия — «Танец семи вуалей») начал свое победное шествие по миру с 1905 г., когда он был включен в оперу Р. Штрауса «Саломея». Несмотря на то, что сам Штраус настаивал на целомудренном исполнении номера, когда танцовщица стояла на одном месте, «как бы на молитвенном коврике» [Цодоков], некоторые постановки оперы отличались откровенным эротизмом, о чем

⁴ См. подробнее об интерпретации Ремизова: [Топорков].

пишет американский исследователь балетного и оперного искусства Т. Бентли [Bentley, p. 36]. Пьеса Уайльда и опера Штрауса привели к феномену «Саломании»: различные исполнители ставили многочисленные вариации этого номера, вдохновленные эротическим танцем дочери Иродиады. Некоторые из них подверглись критике за излишнюю откровенность, а некоторые смогли пройти по тонкой грани между пряностью и пристойностью. В 1906 г. в Вене состоялась постановка Мод Аллан (Maud Allan) «Видение Саломеи». Ее версия «Танца семи вуалей» снискала огромный успех, и саму исполнительницу нарекли «танцовщицей Саломеи». Эту вариацию современники хвалили за восточный дух без бульварной вульгарности. А в США в роли иудейской царицы в собственной постановке «Видения Саломеи» блистала Гертруда Хоффман (Gertrude Hoffmann). Можно сказать, что «Танец семи покрывал» покорила весь мир.

Своя «танцовщица Саломеи» появилась и в России. Впервые в нашей стране поставил свою версию танца талантливый балетмейстер М. Фокин для А. Павловой в 1907 г. Он искал новую хореографию, так как классический балет «на пальцах» был весьма ограничен в наборе движений и не годился для пластических, страстных композиций. Однако подобные танцы, особенно на библейские сюжеты, являлись неприемлемыми для церковной цензуры. Чтобы донести выступление Павловой до зрителя, Фокин поместил его в состав другого представления — на благотворительном вечере в Санкт-Петербурге в пользу защиты детей от жестокого обращения балетмейстер включил танцевальный номер в сцену пира у Петрония из романа польского писателя Г. Сенкевича «Камо грядеши» о жизни первых христианских общин в Риме во времена императора Нерона:

Для Павловой (рабыня Актея) я поставил «Танец семи покрывал». Павлова выходила закутанная в шести покрывалах и прикрытая вся седьмым, громадным. Потом я видал много Саломей, танцующих «Танец семи покрывал» и при появлении на сцене производивших впечатление большого шара из разноцветных материй. Я распределил вуали так, чтобы они не толсти танцовщицу и чтобы при снятии каждой вуали внимание зрителя концентрировалось на части тела, освобожденной от покрывала [Фокин, с. 93].

Но не Павлова прославилась в роли Саломеи. Летом 1908 г. в Швейцарии Фокин уже усердно репетировал с Идой Рубинштейн, которая мечтала исполнить роль дочери Иродиады [Фокин, с. 121]. Рубинштейн привлекла балетмейстера своим трудолюбием, готов-

ностью к экспериментам, пластичностью, грацией и свободным мышлением, не зашоренным классической балетной школой. Если быть совсем точными, то молодая девушка, мечтавшая стать актрисой, вообще не умела танцевать, и Фокину, по его собственным словам, предстояло «создать к спектаклю не только танец Саломеи, но создать и саму танцовщицу» [Фокин, с. 121]. Ее экзотическая восточная внешность, тонкая и высокая фигура подсказали балетмейстеру особый сценический образ inferнальной и неотразимой красоты, словно сошедший с иллюстраций О. Бёрдслея.

Рубинштейн готовила постановку «Саломеи» (музыка А. Глазунова) на собственные средства и должна была сыграть этот частный спектакль в Михайловском театре 3 ноября [Борзенко, с. 54]. Но спектакль не состоялся. 20 декабря 1908 г. на вечере художественных танцев в Большом зале Санкт-Петербургской консерватории она все же воплотилась в Саломею и исполнила «Танец семи покрывал», придуманный для нее Фокиным (постановщик номера Вс. Мейерхольд). Танцовщица плясала, разворачивая в пластическом танце одно за другим тяжелые парчовые покрывала. В конце выступления на полуобнаженной девушке оставалось прозрачное платье, сплошь украшенное рядами цветных бус, сшитое по эскизу Л. Бакста. Танец своей смелостью и новыми визуально-хореографическими решениями вызвал настоящую сенсацию, но из-за цензуры не мог быть повторен.

А в 1909 и 1910 гг. Рубинштейн уже блистала в Париже в балетах «Ночь Клеопатры» и «Шехеразада», также наполненных восточной чувственностью и воплотивших мечту Фокина о возрождении древних танцев. Номер с разворачиванием семи покрывал был включен балетмейстером в успешный балет «Ночь Клеопатры» (1909) с костюмами Бакста. Таким образом, «Танец семи покрывал» стал восприниматься не только как пляска Саломеи, а в целом как восточный экзотический танец, раскрывающий женскую чувственность и обольстительность [Борзенко].

Свою главную мечту сыграть Саломею в полной версии драмы Уайльда настойчивая актриса воплотила в 1912 г., поставив пьесу в Париже в театре Шатле и исполнив ее без купюр, включая скандальный танцевальный номер (музыка А. Глазунова, постановка А. Санина). А в следующем 1913 г. труппой «Русских сезонов» С.П. Дягилева был поставлен балет «Трагедия Саломеи» на музыку Ф. Шмитта (балетмейстер Б.Г. Романов, Саломея — Т. Карсавина)⁵.

⁵ См. подробнее о балетных постановках «Саломеи»: [Хазиева; Тейдер].

После Октябрьской революции цензурный запрет на постановки с библейскими персонажами перестал действовать в России, и к пьесе Уайльда одновременно обратились Малый театр (Саломея — Ольга Гзовская) и Камерный театр (Саломея — Алиса Коонен, реж. А.Я. Таиров, костюмы и декорации в стиле кубофутуризма — А.А. Экстер). Пьесу «Саломея» считали революционной, отвергающей старый буржуазный порядок и мораль, и, хотя это делалось не во имя социальной справедливости, а во имя эстетизма, освобождения тела и человеческих желаний, ее постановки воспринимались как соответствующие настроению революционного времени.

С конца 1910-х гг. образ Саломеи стремились воплотить разные балетмейстеры: Б. Романов (Коммунальный театр, Петроград, 1919), А. Горский (Большой театр, Москва, 1921), Л. Леонтьев (Петроград, 1922), К. Голейзовский (Камерный балет, Москва, 1922). В Михайловском театре работал П. Петров, который планировал поставить «Саломею», но ему не удалось это осуществить. Все эти балетные спектакли были представлены вниманию публики по одному разу. Наиболее яркой работой стала одноактная постановка К. Голейзовского «Саломея», осуществленная на базе фрагмента из одноименной оперы Р. Штрауса. В хореографии «Саломеи» балетмейстер отказался от всех элементов классического танца. В пластическом решении он опирался на частую смену поз, которые приводили в изумление современников невероятной выразительностью в передаче тончайших изменений в настроении героев. Все это получило восторженную оценку публики.

Знаменитый танец также быстро появился в кино, неизменно выступая в качестве кульминации и «изюминки» всего фильма. Больше всего киноверсий «Саломеи» снимали в Европе и США, а в России популярны были открытки с изображениями Иды Рубинштейн и Мод Аллан в костюме Саломеи. Кинематограф подхватил трактовку Саломеи как носительницы эротического и темного, губительного начала. Этот смертельный эрос нес мужчине не жизнь через продолжение рода, а гибель. Библейский сюжет давал возможность показать в кинематографе эротический танец, а значит, привлечь больше зрителей. Известны следующие экранизации: «Танец Саломеи» (1906, Германия), «Безумная Саломея» (1908, Франция), «Саломея, или Танец семи покрывал» (1908, США, реж. Дж.С. Блэктон), «Саломея» (1908, Франция, реж. А. Капеллани), «Безумие Саломеи» (1909, США), «Саломея» (франко-итальянская версия, реж. Уго Фалена, 1910), «Безумная Саломея» (Великобритания, 1910, реж. С.М. Хепворт), «Безумная Саломея» (Великобритания, 1910, реж.

А.Э. Коулби, пародия на фильм С.М. Хепворта), «О, Саломея, О, О, О!» (фильм-пародия, Великобритания, 1910), «Иродиада» (1912, Италия, реж. О. Менасти), «Саломея» (1918), «Саломея» (США, 1923) и др. Большая часть из этих фильмов не сохранилась.

Такой невероятный зрительский успех и внимание творческой богемы к образу Саломеи и ее танцу, несомненно, связаны с их попаданием в суть *«женского вопроса»* и *гендерной проблематики эпохи*, с тем, что в них наглядно воплощались как страхи, так и потаенные желания обоих полов, только-только выходявших из-под гнета викторианской морали. На образе восточной красавицы оттачивалось представление о *новой фемининности*, отчасти сублимирующей недоступное эротическое наслаждение и дающей выход запретному и вытесняемому из официального дискурса. С точки зрения гендерных представлений она являла собой полную противоположность *традиционной фемининности* — нежной, заботливой, пассивной, домашней, целомудренной, рожаящей. Новая женственность декаданса в образе иудейской царевны представала чувственной, активной, инициативной, пугающей, опасной, губительной для мужчины и для себя самой.

В ролях Саломеи, Клеопатры и Шехеразады женщина эпохи модерна могла публично продемонстрировать запретные в европейской культуре рубежа XIX и XX вв. эротичность, сексуальность, телесность. «Танец семи покрывал» так или иначе связывался с обнажением и реабилитацией тела, символическим освобождением. Исследования по истории телесности позволяют видеть в декадентской Саломее бунт веками подавляемой женской сексуальности⁶. Э. Шоултер указывает на то, что вуаль, фата или покрывало в традиционных культурах как Востока, так и Запада ассоциировались с женской девственной плевой, соответственно, закутанная женщина символизировала скромность и целомудрие, а процесс раскрытия, снятия покровов означал овладение женщиной и высвобождение ее чувственности [Showalter, p. 145]⁷. Пьеса Уайльда была создана именно в то время, когда официально декларируемая викторианская сдержанность в конце 1880-х гг. стала отступать, и эротизм Саломеи отразил раскрепощение новой женщины. Но показательно, что Уайльд не поет гимн женской сексуальности, а рисует ее прорыв

⁶ См., например, главу «Секс и сексуальность» в монографии Л. Абрамс: [Абрамс, с. 169–201].

⁷ Прочтение драматургии Уайльда в контексте моральных устоев конца XIX в. предложено в монографии К. Пауэлл [Powell].

как трагически обреченный и губительный как для самой женщины, так и для окружающих ее мужчин, проявляя свойственную ему мизогинию. С одной стороны, Саломея демонстрирует свою власть над мужчиной (Иродом) за счет управления его желанием и добивается своей цели — головы Иоанна Крестителя, но, с другой стороны, ее победа кратковременна, и мужская патриархатная воля сминая и уничтожает ту, что бросила ей вызов.

Семантика «Танца семи покрывал»

Рассмотрим подробнее семантическое наполнение «Танца семи покрывал» в связи с возникновением новой фемининности. Психологическая жизнь женщины и ее эмоциональная сфера к концу XIX в. существенно усложняются, предписываемые традицией спокойствие и смирение сталкиваются с яркими, а порой и неконтролируемыми публичными проявлениями эмоций. С точки зрения психологии новой женщины своенравное, капризное и провокативное поведение Саломеи, ее навязчивое влечение к Иоанну Крестителю и откровенный танец могли прочитываться современниками как культурная интерпретация *женской истерии*, исследование которой активно шло в это время в работах Ж.-М. Шарко, З. Фрейда и др. Истерия в XIX в., как и в предшествующие столетия начиная с античности, считалась женской болезнью, была гендерно окрашена, а в поздневикторианскую эпоху достигла необычайного распространения, можно даже сказать, стала модной, особенно во Франции⁸. Большую роль в ее популяризации, визуализации и эстетизации (создании особого перечня истерических поз) сыграл врач Жан-Мартен Шарко, который исследовал, фотографировал и демонстрировал женщин, страдающих истерией, в парижской больнице Сальпетриер и устроенном при ней театре. Он также организовывал специальные балы, где его пациентки танцевали с гостями весьма откровенные танцы.

Симптомы истерии были многочисленны и загадочны, поэтому ко второй половине XIX в. с большой истерией стала ассоциироваться любая эксцентричная и нервная женщина, порой сознательно симулировавшая ее проявления с целью привлечения внимания. Быть «истеричкой» во Франции второй половины XIX в. означало

⁸ Отметим, что Уайльд написал свою пьесу изначально на французском языке, а в роли главной героини видел культовую французскую актрису Сару Бернар — несомненный символ женщины модерна.

быть свободной и притягательной: женщины, страдавшие истерией, гастролировали и выступали на сцене, танцевали в кабаре, зарабатывая себе на жизнь, как, например, любимая модель А. Тулуз-Лотрека Жанна Авриль. Однако истерия также являлась средством стигматизации и подавления женщин, так как любую представительницу прекрасного пола, высказывающую смелые взгляды или раскованно себя ведущую, могли признать душевнобольной⁹. Связь истерии с танцем и театральными подмостками позволила легко воспринимать уайльдовскую Саломею как истеричку на сцене и видеть в ней новую женщину индустриальной эпохи, отмеченную теми же психологическими стигматами.

Образ inferнальной феминности и закрепленные за ним поведенческие модели были привлекательными для обоих полов: для мужчин как объект желания и эротических фантазий, а для женщин как образец для подражания, способ поколебать общественные устои и проявить себя. Вызов традиционной женственности заключался прежде всего в том, что из дарительницы жизни женщина превращалась в ее губительницу и одновременно порывала с властью пола. Влечение Саломеи к Крестителю не может быть удовлетворено (пророк и аскет является заведомо недостижимой целью для утоления физической страсти), а значит, не может быть интерпретировано как биологическая воля пола, стремящегося к воспроизведению жизни. Оно становится воплощением желания, свободного от оков деторождения. Отметим интересную параллель: одним из способов лечения женской истерии в XIX в. считалось удаление матки, т. е., по сути, лишение женщины возможности иметь детей.

Русские символисты увидели в Саломее бунт угнетенной женственности в борьбе за свою субъектность. В 1908 г. в символистском журнале «Золотое руно» (№ 6) вышла важная в концептуальном отношении статья Н. Минского «Идея Саломеи». В ней пьеса осмыслялась как манифест индивидуализма и желания, которое должно быть непременно удовлетворено, даже путем убийства любимого человека и гибели самой женщины:

⁹ См. подробнее о женской истерии во Франции XIX в. и ее влиянии на искусство в работах Д.О. Мартыновой: [Мартынова, 2020; Мартынова, 2021]. П. Факснелд также связывает представления о женской истерии с формированием образа inferнальной феминности в искусстве, в том числе — ведьмы-истерички: [Факснелд, 2022, с. 318–326].

Смысл жизни в утверждении своего желания, своего волевого «я». Желание Саломеи — поцеловать уста Иоканаана — должно быть исполнено, и нет в мире того порога, перед которым она бы остановилась [Минский, с. 55].

Минский оправдывает эгоистичную жестокость Саломеи и осуждает Иоканаана, слепого фанатика, не разглядевшего подлинной красоты и любви. Таким образом, дочь Иродиады предстает в его трактовке как женский вариант ницшеанского сверхчеловека, утверждающего свою субъектность несмотря ни на что.

«Танец семи покрывал» как никакой другой номер смог выразить столь свойственное эпохе декаданса сближение эроса и смерти, запечатленное также в мотиве поцелуя вампира (в смертельном укусе) в романе Б. Стокера «Дракула» (1897) и предшествующих ему произведениях. Аллюзии на вампирический миф европейской литературы прослеживаются в финальной сцене «Саломеи» Уайльда, где героиня все же целует отрубленную голову пророка в красные губы и чувствует вкус крови: «А! Я поцеловала твои уста, Иоканаан, я поцеловала твои уста. На твоих губах был горький вкус. Они были соленые от крови?.. Но, может быть, это вкус любви» [Уайльд, с. 335]. Саломея и Клеопатра, как и Кармила Дж.Ш. Ле Фаню или вампирессы Стокера, представляли собой женщин, чья сексуальная привлекательность была связана с их смертельной опасностью для мужчины: «В XIX веке Саломея предстала в обличье женщины-вампира, блудницы и убийцы» [Нежинская, 2018 а, с. 15]. Эти особенности, безусловно, указывают на самые глубинные основания мироощущения *fin de siècle* и отражающего его искусства¹⁰. Ссылаясь на С. Уилсона, П. Факснелд определяет декадентство как искусство, «сосредоточенное в основном на сексуальности и на смерти», сливающихся воедино «в декадентском взгляде на женщину», которая использует свою сексуальность для подчинения мужчин и распространяет вокруг себя «могильную ауру» [Факснелд, с. 387].

Итак, в «Танце семи покрывал» проигрывались болезненные гендерные противоречия эпохи «конца века»: с одной стороны, сильная и чувственная женственность мстила за свое социальное, психологическое и сексуальное угнетение и утверждала себя через демонстрацию своей неотразимости, достижение своего желания и порабощение воли мужчины, а с другой — она же стигматизировалась

¹⁰ О ключевых декадентских мотивах смерти и желания, персонифицированных в Саломее, размышляет Дж. Донохью [Donohue].

мужчинами как средоточие зла, коварства, порока и сексуальной извращенности.

От социально-психологических коннотаций «Танца семи покрывал» в духе новой фемининности обратимся теперь к его философско-эстетическому пониманию. Р. Эллман полагает, что интерес к образу Саломеи у предшественников Уайльда (Гейне, Флобера, Гюисманса, Лафорга) был связан с усталостью литературы от подражания природе и воспевания гуманистических ценностей: писатели «с облегчением восприняли библейский образ, воплощавший в себе *неестественность*» (Курсив мой. — Е.К.) [Эллман, с. 415]. Литература декаданса и прежде всего символизм предложили свою изощренную трактовку образа Саломеи и ее танца. Сам Уайльд, возможно, видел в них *метафору искусства*, стоящего вне морали, завораживающего, погружающего зрителя в пучину страстей (чужих и его собственных), обращающего его к потаенным желаниям. В эссе «Критик как художник» Уайльд размышляет об искренности и саморазоблачении художника перед читателем и сравнивает акт творения с погружением души в ад. Отталкиваясь от этого утверждения Уайльда, Р. Нежинская пишет:

«Саломея» Уайльда — своего рода диалог с неоконченной поэмой С. Малларме «Иродиада», а образ Саломеи — *метафора взглядов Уайльда на искусство, литературу, религию и женщин*. Самое очевидное в пьесе — это убежденность в том, что успешное произведение искусства должно быть глубоко драматично. Как Уайльд отметил в эссе «Критик как художник» (1891), «мир никогда не устанет смотреть на то, как обеспокоенная душа спускается в ад». Танец семи покрывал и есть такой спуск в ад, метафора, вдохновленная древней египетской легендой о потере семи покрывал богиней Иштар в момент ее проникновения в подземный темный мир, управляемый ее сестрой богиней Еришкигал [Нежинская, 2018 b, с. 210] (Курсив мой. — Е.К.).

О. Матич вслед за Э. Шоултер связывает образ Саломеи с архетипом «женщины под покрывалом», одним из ключевых для литературы европейского и русского символизма. Именно *покрывала / покровы*, скрывающие Саломею и ее «сестер» (Клеопатру, Шехеразаду), стали в творчестве русских символистов (Н. Минского, А. Блока, В. Брюсова, Ф. Сологуба, Н. Евреинова) *метафорой искусства*, которое, с одной стороны, набрасывает чарующий покров на неприглядную реальность, трансформирует и претворяет ее в духе «творимой легенды» Сологуба, а с другой стороны, раскрывает ее

глубинную потаенную суть, является тончайшей преградой и одновременно связующим звеном между реальным и ирреальным. Поэтов-символистов прельщала пряная эротика Востока, физическая страсть, тесно связанная с ощущением близости смерти и замешенная на мистике древних культов, особенно культа богини любви и войны Иштар. В этом эротическом мистицизме русским модернистам виделось как оправдание плоти, так и путь приобщения к скрытым тайнам потустороннего посредством искусства. Покрывала или полупрозрачные вуали обозначали в их представлении священные покровы, наброшенные на тайны мироздания и отделяющие мир обыденный от сакрального.

«Женщина под покрывалом» становится одним из сквозных образов эпохи модерна, она «обитает в экзотической, овеванной древностью обстановке и в мифологизированном пространстве, исторические координаты которого взаимозаменяемы. В древней ли Александрии или Иудее, она пересекает время и пространство, облаченная в покрывала таинственной эротической притягательности» [Матич, с. 91]¹¹. Размышляя о настойчивом стремлении Н. Евреинова поставить «Саломею», Матич высказывает такое предположение:

Как и Блок, Евреинов был символистом, для которого разного рода покровы представляли собой метафоры, облекающие видимый мир и одновременно дающие возможность проникнуть за его пределы; покровы обозначали для обоих самую суть символистской эстетики. <...> Скрывающие и раскрывающие тайну тела, они изображали прозрачность — апелляцию к символу, образующему ткань символического искусства и поэзии [Матич, с. 94].

Э. Шоуолтер в монографии «Сексуальная анархия» также рассматривает частотные медицинские и культурные дискурсы эпохи модерна, в которых женское тело и его раскрытие, раздевание (в том числе — снятие вуали) и даже анатомическое вскрытие функционируют как символы проникновения в неизвестное (потустороннее, подсознательное) и овладения им [Showalter, p. 131–135]. Танец Саломеи, характеризующийся постепенным обнажением,

¹¹ Согласно «Словарю-указателю сюжетов и мотивов русской литературы», Саломея фигурирует в произведениях А. Блока, М. Кузмина, Н. Клюева, Л. Андреева, Н. Евреинова, С. Есенина, В. Маяковского, В. Шершеневича, Н. Гумилева, Г. Иванова, А. Ахматовой, О. Мандельштама, А. Мариенгофа и др. [Словарь-указатель..., с. 41–42].

как и она сама, закутанная в покрывало, являются одними из самых популярных примеров подобного дискурса, анализу которого исследовательница посвящает целый раздел «Женщина под вуалью» (“The Veiled Woman”) [Showalter, p. 149]. К. Уорт также полагает, что снятие покровов в эстетике Уайльда означает приобретение духовного опыта и самораскрытие автора, его воплощение в произведение искусства. В таком случае Саломея — это сам автор, а ее танец представляет собой не столько обнажение тела, сколько обнажение души [Worth, p. 66]¹². Иными словами, разоблачение и снятие покровов с женщины — это образное выражение *процесса движения художника в запредельное, в мистическую тайну бытия и его самопрезентация в произведении искусства.*

Подобное отождествление как авторского «я», так и самой сферы искусства с главными героями этой библейской легенды мы можем наблюдать и в поэзии русского символизма. В лирике Блока неоднократно возникает образ Саломеи, несущей на блюде не голову Иоанна Крестителя, а голову самого поэта. Самым показательным в этом плане является второе стихотворение из цикла «Венеция» — «Холодный ветер от лагуны...»: «В тени дворцовой галереи, / Чуть озаренная луной, / Таясь проходит Саломея / С моей кровавой головой» [Блок, 1980, с. 120]. Блок описывает себя в виде пророка, которому отсекали голову по приказу иудейской царевны, но, скорее всего, она сама совершила этот акт усекновения, слившись со свойственным Блоку образом музы, вооруженной мечом. Матич интерпретирует эти образы (Саломеи и музы с мечом) как реализацию эротического влечения Блока к «фаллической женщине, присваивающей мужскую власть и превращающей голову Крестителя в эротический фетиш», а также как визуальное воплощение страха кастрации и одновременно освобождение от него [Матич, с. 120–121]. Но символическое обезглавливание имеет в поэзии Блока, безусловно, не столько фрейдистское, сколько философско-эстетическое значение: оно рассматривается как необходимое жертвоприношение ради создания прекрасного произведения искусства — поэт приносит себя в жертву творчеству так же, как Иоанн Предтеча принес себя в жертву новой вере. Поэтому усекновение головы не порабощает, а освобождает поэта. Об этой трактовке свидетельствуют слова Блока в статье о поэзии Н. Минского «Холодные слова», где он пишет:

¹² Раскрытием метафоры и подтверждением идеи о самоидентификации Уайльда с Саломеей служит тот факт, что он наряжался в костюм иудейской царевны и позировал с отрубленной головой Иоанна Крестителя на сохранившихся фото.

Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он *сжег себя дотла*, — для того ли, чтобы родиться для новых созданий, или для того, чтобы умереть, — только оно может стать великим. Если эта сожженная душа, преподносимая на блюде, в виде прекрасного произведения искусства, пресыщенной и надменной толпе — Иродиаде, — если эта душа огромна, она волнует не одно поколение, не один народ и не одно столетие [Блок, 2010, с. 35] (Курсив А. Блока. — Е.К.).

Саломею-музу, ее покровы и ее танец Блок вслед за Уайльдом трактует как метафоры искусства, пророком которого и является современный поэт, символически убиваемый и предлагающий себя читателям-зрителям.

Итак, «Танец семи покрывал» в различных постановках и интерпретациях, а также сам образ Саломеи превратились в квинтэссенцию новой женственности: чувственной, порочной, истеричной, пугающей, смертельно опасной, но при этом обреченной, уязвимой и трагичной. А уже затем через вторичную метафоризацию эта воинственно губительная и эротически притягательная фемининность стала символом нового искусства, которому служит и поклоняется автор-жрец.

Однако трагический образ inferнальной фемининности господствовал в культуре модерна всего два десятилетия. В начале 1910-х гг. уже ощущается усталость от него, хотя полностью он так и не исчезает. Новая женственность, явленная в Саломее, становится объектом вольного или невольного пародирования. Прежде всего сам танец спускается с подмостков высокого искусства, вульгаризируется и превращается в эротический номер в программе кабаре и кафешантанов. Одновременно с этим бесплодная истерично-депрессивная сексуальность начинает утрачивать свою привлекательность, и на смену ей приходит образ ловкой и жизнерадостной интриганки, утверждающей свое право на телесные удовольствия и не несущей никому смертельной угрозы.

Пародийная трансформация

В дореволюционной России самой яркой полуосуществленной постановкой «Саломеи» стал спектакль 1908 г., созданный Н. Евреиновым в театре В.Ф. Комиссаржевской под названием «Царевна». В основу спектакля лег видоизмененный перевод пьесы, выполненный актрисой Н.И. Бутковской. В этом переводе ради получения

цензурного разрешения были завуалированы имена главных персонажей (Иоанн Креститель стал Прорицателем, Ирод — Тетрархом и т. д.), опущен страстный монолог Саломеи, обращенный к голове Крестителя, ее поцелуй и др. [Матич, с. 93; Добротворская]. Роль Саломеи исполняла Н. Волохова¹³, возлюбленная А. Блока, который присутствовал на генеральной репетиции вместе со многими другими представителями русской культуры. Но премьера, назначенная на 28 октября, не состоялась: после генерального прогона разразился скандал, и Священный Синод наложил свой запрет на постановку за несколько часов до премьеры. Таким образом, спектакль сыграли один раз.

Эскизы вызывающе откровенных модернистских костюмов были подготовлены художником Н. Калмаковым (сохранились его рисунки). Постановка была решена в гротескном ключе, на контрасте трагедии и фарса, духа и плоти: неестественный яркий грим, «голые» костюмы с росписью по прозрачному трико, огромные цветные парики и каблуки, накладные груди из ваты у Иродиады и т. д. Все это должно было придать материальности и телесности образам тех персонажей, которые пребывали во власти своих страстей и которым противостоял пророк Иоканаан, названный Прорицателем и представленный как образ почти бестелесный, хрупкий и духовный:

«Саломея» должна была стать апогеем эстетического имморализма, воплощением «эстетики безобразного». Евреинов сравнивал спектакль со сном, отвратительным и ужасным, но тем не менее прекрасным причудливостью своих форм, свободных от оков действительности. Правда, ничего отвратительного в его «Саломее» не оказалось. Евреинов определил общий метод постановки как «гротеск гармонически смешанного стиля». Это определение, по существу, означало установку на стилизацию. <...> Спектакль начинался в замедленном «лунатическом» ритме. Постепенно ритм убыстрялся и достигал кульминации в танце Семи покрывал, сопровождаемом вспышками красного света, выкриками свиты Ирода и хлопками в ладоши. Перед падением последнего покрывала сцена на несколько мгновений погружалась во мрак. Когда свет зажигался, прислужницы в облегающих трико телесного цвета уже одевали Саломею [Болт, Балыбина, с. 87, 94].

¹³ Этой роли в постановке Евреинова добивалась также настойчивая И. Рубинштейн, мечтавшая сыграть Саломею. Но выбор пал на Н. Волохову.

Будучи страстным поклонником Уайльда, Евреинов вряд ли стремился к сознательному пародированию его произведения. Но, мечтая о создании визуально яркого и новаторского спектакля, что ему, безусловно, удалось, он довел до предела орнаментально-изоциренную эстетику Уайльда и тем самым способствовал ее переосмыслению, добился эффекта остранения. Новая фемининность в его трактовке предстала в леопардовом трико и огромном копнообразном парике и уже совершенно утратила жизнеподобие, способность вызывать сочувствие. С такой женщиной зрительницы спектакля вряд ли могли себя ассоциировать.

О. Матич сообщает, что Н. Тэффи присутствовала на генеральной репетиции спектакля «Царевна». Скорее всего, постановка произвела на нее большое впечатление и в дальнейшем отразилась на ее обращении к этому сюжету и к восточной экзотике в целом. Женский образ, который можно прочесть и как пародию на уайльдовскую Саломею, и как антипод inferнальной фемининности, она воплощает в одноактной пьесе «Царица Таир» с подзаголовком «Приключение ассирийское» в 1912 г. (опубликована в 1913 г.) [Тэффи, 1913].

По сюжету пьесы молодая красавица Таир постоянно изменяет своему супругу, обедневшему царю Элама с бесконечно длинным именем Назир-Габал-Ассур-Ил-Бил и прочее (так и указано в списке действующих лиц), с красивыми рабами. Во время очередного, одиннадцатого по счету, адюльтера царь застаёт жену врасплох и приговаривает ее и раба к казни. Но, пока время казни не пришло, Назир-Габал занят размышлениями, как ему добыть недостающие деньги для уплаты дани царю Урхаму: дань составляет десять талантов, а у царя только пять. Во время этих раздумий, которые сопровождаются комическим совещанием с волхвом, царю докладывают о прибытии знаменитой танцовщицы из Урарту, которая готова развеять его тоску и станцевать перед ним за один талант. Царь сначала скупится, но потом оплачивает танец. Заинтриговав повелителя, красавица-танцовщица, скрывающая свое лицо под покрывалом, просит еще талант за продолжение танца и таким образом выманивает у него все пять талантов. Царь, оставшийся совсем без денег, приходит в отчаяние, тогда танцовщица возвращает ему серебро в обмен на осужденного красавца-раба, и восхищенный ее добротой царь нарекает чужестранку своей женой. После этого она откидывает покрывало, и оказывается, что это была сама царица Таир, которая в очередной раз провела своего супруга. Теперь он не может ее казнить, так как дважды сочетался с ней браком, а провинившегося раба умертвить также нельзя, поскольку он сам продал его своей

жене. В финале пьесы хитроумная царица обещает хранить супругу верность, но, произнося слова клятвы, снова тянется поцеловать молодого раба.

Если присмотреться, то в основе пьесы лежит переиначенная сюжетная схема трагедии Уайльда: любовный треугольник между Саломеей, тайно влюбленным в нее царем Иродом и пророком Иоканааном трансформируется в комический треугольник «царь Назир-Габал — царица Таир — красавец-раб». Как и в «Саломее», развязка конфликта в пьесе Тэффи наступает после зажигательно танцевального выступления героини, в результате которого она получает от обольщенного царя все желаемое. Аллюзией на трагедию Уайльда является не только сам танец как способ для женщины добиться своей цели, но и конкретное упоминание «Танца семи покрывал», за исполнение которого Саломея, по версии Уайльда, и получила голову Иоканаана. Обсуждению танца у Тэффи посвящен целый диалог:

Царь. Ну, лестью ты со мной ничего не сделаешь. Утоли мою душу пляской, ибо душа моя тоскует. Сегодня приговорил я к смерти любимую жену мою и вот до сих пор не могу забыть ее, до сих пор, а ведь уж скоро вечер. Это даже удивительно! Только об одном прошу тебя, *не пляши ты танец семи покрывал*, потому что опротивел он всем до тошноты и пляшут его нынче по всем кафе-шантанам, да простят мне боги мой анахронизм.

Танцовщица. О, нет, повелитель. Да и как могла бы я плясать танец семи покрывал, когда на мне только одно [Тэффи, Язвицкий, с. 97] (Курсив мой. — Е.К.).

Слова о том, что «Танец семи покрывал» всем опротивел до тошноты, можно расценить как намек на современный Тэффи репертуар кабаре и артистических кафе, где слишком часто исполнялся подобный танцевальный номер в различных интерпретациях, а также и на высокое искусство модерна, бредившее этим сценическим номером в течение нескольких десятилетий.

Ироническое упоминание танца в комедийной пьесе уже подводит черту под заметной культурной тенденцией своего времени (театральной эротика и ориентализм) и *высмеивает явление, из новаторского превратившееся в клише*. Если бы пьеса была поставлена на сцене, то исполнение царицей Таир ее танца, скорее всего, решалось бы в пародийном ключе по отношению к другим известным хореографическим версиям этого номера. Однако ироническому

обыгрыванию подвергается не только конкретный танец, составляющий кульминацию трагедии Уайльда, но и символистский образ таинственной «женщины под покрывалом», столь актуальный для модернистов, и в целом декадентский мотив эротической, гипнотизирующей женской пляски, за которую мужчина готов отдать все что угодно. Если в трагедии «Саломея» это была жизнь человека, то в комедии «Царица Таир» — пять талантов серебра, которых недостаточно даже для уплаты дани.

Можно сказать, что Тэффи переворачивает с ног на голову трагический конфликт Уайльда и травестирует модернистский миф об inferнальной фемининности: чувственный хореографический номер исполняется царицей Таир не для того, чтобы, подобно Саломее, соблазнить отчима, погубить чужую жизнь и свою собственную, а для того, чтобы спастись от наказания, очаровав и обманув своего глупого супруга. Смертельный танец становится средством спасения, а демоническая женщина — изворотливой и жизнерадостной плутовкой¹⁴. Тэффи также снижает уайльдовский мотив порочного, непреодолимо притягательного поцелуя: царица Таир в финале хочет поцеловать не мертвую окровавленную голову, а красивого раба. Комического эффекта Тэффи добивается не за счет еще большего усиления трагических аффектов и доведения их до абсурда, а за счет обытовления модернистской трагедии и превращения ее в водевиль.

Не только в драматургии и театре, но и в кино 1910-х гг. было создано несколько произведений, пародирующих «Саломею» и показывающих inferнальную фемининность в комическом свете. Мы уже упоминали два фильма: «Безумную Саломею» (Великобритания, 1910, реж. А.Э. Коулби) — пародию на одноименный фильм С.М. Хепворта — и пародийную ленту «О, Саломея, О, О, О!» (Великобритания, 1910), которая уже самим названием иронизирует над обилием эмоциональных междометий, свойственных стилю этой пьесы Уайльда. А на исходе эпохи модерна возникла еще и невольная пародия, ознаменовавшая исчерпанность образа модернистской фатальной фемининности.

¹⁴ Превращение демонической женщины в жизнерадостную красавицу может говорить и о том, что самоощущение женщины в обществе к рубежу 1910-х гг. значительным образом меняется и в целом улучшается по сравнению с 1890-ми гг. Об этом свидетельствует и тот факт, что случаев проявления женской истерии становится в начале XX в. намного меньше.

В 1923 г. на экраны вышла «Саломея», снятая в США Чарльзом Бриантом и эмигранткой русско-еврейского происхождения Аллой Назимовой (Аделаидой Левентон). Она же написала сценарий и сыграла главную роль Саломеи, вложив в кинокартину собственные средства. Несмотря на пышность постановки и солидный по тем временам бюджет (декорации и костюмы — Н. Рамбова), Саломея в исполнении уже немолодой актрисы не произвела впечатления на зрителей и фильм не окупился, поставив Назимову на грань банкротства.

Картина отличалась гротескным проявлением эмоций главных персонажей, вычурным, на грани клоунского, гримом и плохой хореографией центрального номера — «Танца семи покрывал», затаятой и сочетающей статичные позы классического балета с новациями босоногих выступлений А. Дункан. Стройное, но не пластичное тело актрисы не смогло в движении создать у зрителя эротического импульса. Саломея прыгала по сцене, дурачилась, резвилась, и, можно сказать, в роли обольстительницы Назимова выглядела нелепо. Не умеющая танцевать актриса невольно создала фарс.

Э. Шоултер отмечает противоречивые высказывания кинокритиков, среди которых были и хвалебные [Showalter, p. 163], но мнение публики оказалось решающим. Сам «Танец семи покрывал» в этой ленте был достаточно скромным, так как иначе фильм не смог бы выйти в широкий прокат, особенно в Америке, но реакция мужских персонажей фильма (царя Ирода и его свиты) на эту пляску с помощью мимики актеров показывалась как акцентированное вожделение. Э. Шоултер предполагает, что зрители картины, вероятно, были введены в недоумение этим несоответствием [Showalter, p. 163]. Не учла Назимова и того факта, что публика на тот момент уже пресытилась как историей Саломеи, так и «Танцем семи покрывал», не сходившими с подмостков почти три десятилетия¹⁵. Сорокалетняя актриса сделала свою киноверсию еще более скандальной, нежели пьеса Уайльда, подчеркнув, что и Креститель испытывал от-

¹⁵ К образу неотразимой восточной красавицы мировой кинематограф позже еще неоднократно вернется, найдя более адекватные, нежели в гротескном фильме Назимовой, способы его воплощения. Начиная с «Саломеи» 1953 г. с Ритой Хейворт в главной роли, выходят все новые и новые экранизации этого сюжета, однако модернистский период осмысления темы демонической женщины завершился, на наш взгляд, в начале 1920-х гг. По мнению Р. Нежинской, интерес к мифу о Саломее в XX в. в целом идет на спад, и новые художественные и литературные интерпретации — это «лишь дань некогда могущественному мифу» [Нежинская, 2018 б, с. 15].

ветное влечение к Саломее, но поборол его. Фильм получился вычурным и неестественным, противоречивым по визуальным кодам (легкие костюмы Назимовой пытались повторить детали одеяний и головных уборов с воздушных модернистских иллюстраций О. Бёрдслея, а все остальные персонажи были одеты в псевдоисторические тяжелые восточные одежды) и закономерно провалился в прокате.

Выводы

Подведем некоторые итоги. За тридцать лет роковая фемининность модерна, явленная в образе восточной красавицы, прошла путь от трагедии к пародии, от воплощения запретных импульсов и смертельных желаний к торжеству жизни. На театральной сцене демонстрировалось табуированное сексуализированное женское поведение, разрешались в игровой форме назревшие общественные конфликты между стремлением женщин к самореализации, в том числе к демонстрации себя, своего тела, и нежеланием маскулинного социума дать им адекватные формы проявления.

В переосмыслении библейской истории находило собственные основания новое модернистское искусство, противопоставившее себя реализму, морализму и позитивизму. Оно черпало силы для художественной выразительности и собственного утверждения в возникающих в сознании читателя / зрителя противоречиях — чем больше был контраст между покорной и безмолвной библейской дочерью Иродиады и самовольной, яркой декадентской Саломеей, тем нагляднее была новизна.

Гротеск Евреинова и добродушная ирония Тэффи подчеркнули и довели до предела искусственность и нарочитость этого образа, его полемическую заостренность, антитетичность по отношению к традиционной фемининности, чрезмерность эмоциональных проявлений на грани нормальности. Как любой вызов, inferнальная Саломея была хороша на фоне других, пресных, героинь, но она не смогла поглотить, вытеснить или заменить иные образы фемининности. Если андрогинная интерпретация Евреинова совсем порывает с жизнеподобием, стремясь стать воплощением чистой идеи, то вариация Тэффи, наоборот, «приземляет» образ восточной танцовщицы, возвращая его к истокам, погружая в жизненную коллизию, уводя от поединка воль и страстей¹⁶.

¹⁶ Возможно, на образ царицы Таир в комедии Тэффи повлиял образ умной и изворотливой царевны Шехеразеды из арабских сказок «Тысячи и одной ночи», которая также спасает свою жизнь, манипулируя любопытством жестокого шаха.

Намеренные или невольные пародийные интерпретации существовали параллельно с трагедийным образом и не отменяли его значимости в культурной жизни эпохи. Декадентская Саломея сыграла огромную прогрессивную роль. Эта героиня помогла обществу осознать назревшие социальные перемены и отрефлексировать психологические импульсы, связанные с происходившим гендерным переломом, с открытием женщиной собственного тела, оправданием плоти, права на удовольствие и исполнение своих желаний. Провозглашенные культурной элитой посредством Саломеи активность, чувственность, эротичность, настойчивость и субъектность женщины не исчезают и в пародийных версиях сюжета. И героиня Уайльда, и героини Тэффи и Назимовой добиваются своих целей и расширяют нормативные представления о женственности. Миф о Саломее достиг апогея в эпоху модерна и пошел на спад вместе с ее завершением.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

- Блок А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 2010. Т. 8. 587 с.
- Блок А. Собр. соч.: в 6 т. Л.: Худож. лит., 1980. Т. 2. 472 с.
- Гюисманс Ж.-К. Наоборот. М.: FreeFly, 2005. 232 с.
- Минский Н. Идея Саломеи // Золотое руно. 1908. № 6. С. 55–58.
- Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск: Изд-во СО РАН, 2006. 241 с.
- Тэффи. Царица Таир // Аргус. 1913. № 1. С. 85–101.
- Тэффи. Царица Таир // Тэффи, В.Я. Язвический. Храм Солнца. М.: Salamandra. P.V.P., 2016. С. 85–101.
- Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М.: Республика, 1993. Т 1. 559 с.
- Фуллер (Fuller) Лои // Балет: энциклопедия / гл. ред. Ю.Н. Григорович. М.: Сов. энциклопедия, 1981. С. 555.
- O'Shaughnessy A.W.E. An Epic of Women and Other Poems. London: John Camden Hotten, Piccadilly, 1870. 230 p.

Исследования

- Абрам Л. Секс и сексуальность // Абрам Л. Формирование европейской женщины новой эпохи. 1789–1918. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2011. С. 169–201.

- Борзенко В. Ида Рубинштейн. М.: Искусство–XXI век, 2019. 312 с.
- Боулт Дж.Э., Балыбина Ю.В. Николай Калмаков. М.: Искусство–XXI век, 2008. 376 с.
- Добротворская К. Русские Саломеи // Театр. 1993. № 5. С. 134–142.
- Мартынова Д.О. Образ «истерического и патологического тела» в искусстве Поля Рише // Художественная культура. 2020. № 3. С. 252–271.
- Мартынова Д.О. Образ «истерического тела» в искусстве Франции 1872–1893 гг.: дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2021. 250 с.
- Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без границ. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 91–121.
- Нежинская Р. Саломея: образ роковой женщины, который не было. М.: Новое литературное обозрение, 2018 а. 256 с.
- Нежинская Р. Танец как форма развлечения: праздник Ирода и танец Саломеи в русской культуре Серебряного века // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018 б. С. 206–221.
- Савватеева И.В. Образ Саломеи в изобразительном искусстве: дисс. ... канд. искусствоведения. М., 1996. 144 с.
- Савинков С.В. Проблема женщины в русской культуре и литературе начала XX века: Лилит – Саломея – Ева // Nova rusistika. 2008. Ročn. 1. № 2. С. 35–50.
- Стёрджис М. Обри Бёрдслей. М.: Колибри; Азбука-Аттикус, 2014. 426 с.
- Тейдер В. Касьян Голейзовский. «Иосиф Прекрасный». М.: Флинта; Наука, 2001. 231 с.
- Топорков А.Л. Повесть А.М. Ремизова «О безумии Иродиادیном», пьеса Оскара Уайльда «Саломея» и «Песнь песней» царя Соломона // «Вечные» сюжеты и образы в литературе и искусстве русского модернизма. М.: Индрик, 2015. С. 170–191.
- Тырышкина Е. Сюжет Саломеи – Иродиады в литературе 19 – начала 20 в. // Literatura Rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje. Katowice, 1995. С. 82–98.
- Факснелд П. Инфернальный феминизм. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 832 с.
- Фокин М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
- Хазиева Д.З. Образ Саломеи и его претворение в балетных постановках начала XX века // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2019. № 4 (63). С. 78–93.
- Цодоков Е. Опера Штрауса «Саломея». URL: <http://www.belcanto.ru> (дата обращения: 15.09.2022).
- Элманн Р. Оскар Уайльд: Биография. М.: Колибри; Азбука-Аттикус, 2012. 704 с.

- Bentley T. *Sisters of Salome*. New Haven; London: Yale University Press, 2002. 223 p.
- Donohue J. *Distance, Death and Desire in Salome // The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1997. P. 118–142.
- Powell K. *Acting Wilde: Victorian Sexuality, Theatre, and Oscar Wilde*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 204 p.
- Showalter E. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*. London: Viking, 1991. 242 p.
- Worth K. *Oscar Wilde*. New York: Grove Press, 1983. 224 p.

REFERENCES

- Abrams, L. “Seks i seksual’nost’” [“Sex and Sexuality”]. Abrams, L. *Formirovanie evropeiskoi zhenshchiny novoi epokhi. 1789–1918* [The Formation of the European Woman of the New Era. 1789–1918]. Moscow, Izdatel’skii dom Vyshei shkoly ekonomiki Publ., 2011, pp. 169–201. (In Russ.)
- Borzenko, V. *Ida Rubinshtein* [Ida Rubinshtein]. Moscow, Iskusstvo–XXI vek Publ., 2019. 312 p. (In Russ.)
- Bowl, J.E, and Iu.V Balybina. *Nikolai Kalmakov* [Nikolai Kalmakov]. Moscow, Iskusstvo–XX vek Publ., 2008. 376 p. (In Russ.)
- Dobrotvorskaia, K. “Russkie Salomei” [“Russian Salome”]. *Teatr*, no. 5, 1993, pp. 134–142. (In Russ.)
- Martynova, D.O. “Obraz ‘istericheskogo i patologicheskogo tela’ v iskusstve Polia Riche” [“The Image of the ‘Hysterical and Pathological Body’ in the Art of Paul Riche”]. *Khudozhestvennaia kul’tura*, no. 3, 2020, pp. 252–271. (In Russ.)
- Martynova, D.O. *Obraz “istericheskogo tela” v iskusstve Frantsii 1872–1893 gg.* [The Image of the “Hysterical Body” in the Art of France 1872–1893: PhD Dissertation]. St. Petersburg, 2021. 250 p. (In Russ.)
- Match, O. “Pokrovy Salomei: eros, smert’ i istoriia” [“The Veils of Salome: Eros, Death and History”]. *Erotizm bez granits* [Eroticism without Borders]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2004, pp. 91–121. (In Russ.)
- Nezhinskaia, R. *Salomeia: obraz rokovoï zhenshchiny, kotoryi ne bylo* [Salome: the Image of the Femme Fatale That Was Not]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018 a. 256 p. (In Russ.)
- Nezhinskaia, R. “Tanets kak forma razvlecheniia: prazdnik Iroda i tanets Salomei v russkoi kul’ture Serebriannogo veka” [“Dance as a Form of Entertainment: the Feast of Herod and the Dance of Salome in the Russian Culture of the Silver

- Age”]. *Russkaia razvlekatel'naia kul'tura Serebriannogo veka. 1908–1918* [Russian Entertainment Culture of the Silver Age. 1908–1918]. Moscow, Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki Publ., 2018 b, pp. 206–221. (In Russ.)
- Savvateeva, I.V. *Obraz Salomei v izobrazitel'nom iskusstve* [The image of Salome in the visual arts: PhD Dissertation]. Moscow, 1996. 144 p. (In Russ.)
- Savinkov, S.V. “Problema zhenshchiny v russkoi kul'ture i literature nachala XX veka: Lilit – Salomeia – Eva” [“The Problem of Women in Russian Culture and Literature of the Early Twentieth Century: Lilith – Salome – Eve”]. *Nova rusistika*, Ročn. 1, no. 2, 2008, pp. 35–50. (In Russ.)
- Sturgis, M. *Obri Berdslei* [Aubrey Beardsley]. Moscow, KoLibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2014. 426 p. (In Russ.)
- Toporkov, A.L. “Povest' A.M. Remizova ‘O bezumii Irodiadinom’, p'esa Oskara Uail'da ‘Salomeia’ i ‘Pesn’ pesnei’ tsaria Solomona” [“Russian Remizov’s Novella ‘About the Madness of Herodias,’ Oscar Wilde’s Play ‘Salome’ and ‘Song of Songs’ by Tsar Solomon”]. “Vechnye” *siuzhety i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma* [“Eternal” Plots and Images in Literature and Art of Russian Modernism]. Moscow, Indrik Publ., 2015, pp. 170–191. (In Russ.)
- Teider, V. *Kas'ian Goleizovskii. “Iosif Prekrasnyi”* [Kas'ian Goleizovskii. “Joseph the Beautiful”]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2001. 231 p. (In Russ.)
- Tyrshkina, E. “Siuzhet Salomei – Irodiady v literature 19 – nachala 20 v.” [“The Plot of Salome – Herodias in the Literature of the 19th – Early 20th Century”]. *Literatura Rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje* [Russian Literature. New Phenomena. Reinterpretations]. Katowice, 1995, pp. 82–98. (In Russ.)
- Faxneld, P. *Infernal'nyi feminizm* [Infernal Feminism]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2022. 832 p. (In Russ.)
- Fokin, M. *Protiv techeniia* [Against the Stream]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1981. 510 p. (In Russ.)
- Khazieva, D.Z. “Obraz Salomei i ego pretvorenii v baletnykh postanovkakh nachala XX veka” [“The Image of Salome and Its Implementation in Ballet Productions of the Early Twentieth Century”]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ia. Vaganovoi*, no. 4 (63), 2019, pp. 78–93. (In Russ.)
- Tsodokov, E. *Opera Shtrausa “Salomeia”* [Strauss’s Opera “Salome”]. Available at: <http://www.Belcanto.ru> (Accessed 15 September 2022). (In Russ.)
- Elmann, R. *Oskar Uail'd: Biografiia* [Oscar Wilde: Biography]. Moscow, Kolibri Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2012. 704 p. (In Russ.)
- Bentley, Toni. *Sisters of Salome*. New Haven, London, Yale University Press, 2002. 223 p. (In English)
- Donohue, Joseph. “Distance, Death and Desire in *Salome*.” *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge, U.K., New York, Cambridge University Press, 1997, pp. 118–142. (In English)

- Powell, Kerry. *Acting Wilde: Victorian Sexuality, Theatre, and Oscar Wilde*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011. 204 p. (In English)
- Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siecle*. London, Viking, 1991. 242 p. (In English)
- Worth, Katharine. *Oscar Wilde*. New York, Grove Press, 1983. 224 p. (In English)