



© 2024 г. **Е.В. Кузнецова**

## КОМЕДИЯ Н. ТЭФФИ «ЦАРИЦА ТАИР» КАК ПАРОДИЯ НА «САЛОМЕЮ» О. УАЙЛЬДА<sup>1</sup>

**Аннотация:** В статье рассматривается одноактная пьеса Н. Тэффи «Царица Таир» (1912) в контексте пародийной рецепции трагедии О. Уайльда «Саломея» (1891). В результате сравнения ряда сюжетных ходов, системы персонажей, стилистики и идейного содержания данных пьес можно сделать вывод, что русская писательница отталкивается от схемы Уайльда, но видоизменяет ее смысловой посыл и пафос. Она комически обыгрывает любовную коллизию «Саломеи», а также заостряет внимание на «Танце семи покрывал», который превратился к рубежу 1910-х гг. в популярный номер. Эротический танец, несущий смерть, становится средством спасения, а inferнальная красавица — ловкой интриганкой, достигающей полного успеха. Мы видим движение писательницы к образу жизнерадостной плутовки, которая выступает травестийным двойником декадентской роковой фемининности.

**Ключевые слова:** Н. Тэффи, О. Уайльд, образ Саломеи, драма, комедия, пародия, рецепция.

**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. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

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

E-mail: [katkuz1@mail.ru](mailto:katkuz1@mail.ru)

---

<sup>1</sup> Статья написана по материалам выступления на Круглом Столе «Пародия. Пастиш. Ретеллинг. Рецепция и художественная интерпретация литературного произведения» (16.05.2023; организатор Э.В.Васильева), проведенном в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

**Для цитирования:** Кузнецова Е.В. Комедия Н. Тэффи «Царица Таир» как пародия на «Саломею» О. Уайльда // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 351–360. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-351-360>

© 2024. **Ekaterina V. Kuznetsova**

N. TEFFY'S COMEDY *QUEEN TAIR* AS A PARODY  
TO O. WILDE'S *SALOME*

**Abstract:** The article examines N. Tefy's one-act play *Queen Tair* (1912) in the context of the parody reception of O. Wilde's tragedy *Salome* (1891). As a result of comparing the plot scheme, the system of characters, the style and ideological content of these plays, it can be concluded that the Russian writer starts from Wilde's scheme, but modifies its semantic message and pathos. She plays the love collision of *Salome*, and also focuses on the "Dance of the Seven Veils", which turned into a popular number by the turn of the 1910s. An erotic dance that brings death becomes a means of salvation, and an infernal beauty becomes a clever schemer who achieves complete success. We see the writer's movement towards the image of a cheerful cheat, who acts as a travesty double of decadent femme fatale.

**Keywords:** N. Tefy, O. Wilde, the image of Salome, drama, comedy, parody, reception.

**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 St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

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

E-mail: [katkuz1@mail.ru](mailto:katkuz1@mail.ru)

**For citation:** Kuznetsova, E.V. "N. Tefy's Comedy *Queen Tair* as a Parody of O. Wilde's *Salome*." *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ex. ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 351–360. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-351-360>

Пародирование — весьма распространенный способ осмысления того или иного произведения, ставшего литературным феноменом. Создание пародии не означает обязательно высмеивание и низвержение прецедентного текста, наоборот, зачастую это комплимент автору, порвавшему стереотипы и шаблоны, а также прием, направленный на принятие новаторского текста, его культурную адаптацию. Чаще всего в случае литературного оммажа мы сталкиваемся не с пародией в узком смысле слова, а с пародийным планом внутри произведения, имеющего и свое собственное содержание. Такое произведение способно восприниматься и вне связи с прототипом, а при забывании пародийного контекста продолжает жить в культуре и вызывать читательский интерес. Однако «узнавание» второго плана усиливает художественный эффект и позволяет глубже понять замысел автора.

Трагедия О. Уайльда «Саломея» (1891) стала тем самым культурным феноменом, всколыхнувшим литературный и театральный мир как в Европе, так и в России, вызвавшим к жизни яркие постановки, подражания, интерпретации, музыкальные и кинематографические адаптации (в том числе, пародийные)<sup>2</sup>. В данной статье мы обратимся к малоизвестному драматическому произведению Надежды Тэффи в восточном стиле «Царица Таир» с подзаголовком «Приключение ассирийское», которое проанализируем в аспекте иронических переключек с трагедией Уайльда. Сопоставление данных произведений еще не привлекало внимания исследователей, однако оно представляется интересным с точки зрения кросс-культурных взаимодействий.

Пьеса была написана в 1912 г. (опубликована в 1913 г.) и отражает процесс переосмысления заданных английским писателем нарративов, прежде всего — его вариации роковой женщины: эротичной и фанатичной восточной красавицы, несущей смерть себе и всем, кто ее полюбит. Прошло двадцать лет с момента создания уайльдовской «Саломеи» и восточные реалии с грозным царем, не владеющей собой от любви и преступающей закон царевной, с преданными рабами и рабынями становятся для русской писательницы источником комических коллизий и веселого смеха.

---

<sup>2</sup> Подробнее о рецепции пьесы Уайльда и о ее влиянии на культуру модерна см. [3; 4; 5; 7; 9; 10; 11].

По сюжету комедии молодая восточная царица Таир постоянно изменяет своему супругу, обедневшему царю Элама с бесконечно длинным именем «Назир-Габал-Ассур-Ил-Бил и прочее», с красивыми рабами. Во время очередного, одиннадцатого по счету адюльтера, царь застаёт жену врасплох и приговаривает её и раба к казни. Но пока время казни не пришло, Назир-Габал занят размышлениями, как ему добыть недостающие пять талантов для уплаты дани царю Урхаму. 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, 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 танцовщицу 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, так как он сам продал его жене. В финале пьесы хитроумная царица обещает хранить супругу верность, но произнося слова клятвы, она снова стремится поцеловать молодого раба.

Если присмотреться, то в основе пьесы лежит переименованная сюжетная схема пьесы Уайльда: любовный треугольник между Саломеей, тайно влюбленным в нее царем Иродом и пророком Иоканааном трансформируется в треугольник царь Назир-Габал — царица Таир — красавец-раб. Как и в «Саломее» развязка конфликта в пьесе Тэффи наступает после исполнения главной героиней зажигательного танца (кульминация пьесы), в результате которого она получает от обольщенного царя все желаемое. Аллюзией на Уайльда является не только сам танец, как способ добиться женщиной 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 [12, с. 97] (курсив мой — Е. К.).

Слова о том, что Танец семи покрывал всем опротивел до тошноты, можно расценить как иронический намек на современный Тэффи репертуар развлечений кабаре и артистических кафе, где часто исполнялся подобный танцевальный номер в различных интерпретациях, а также и на высокое искусство модерна, бредившее этим сценическим номером в течение нескольких десятилетий. Сам Уайльд только называет фатальный танец (“Dance of the Seven Veils”), но не дает его описания, предпочитая фигуру умолчания. Отсутствие авторских ремарок и провокационное название породили множество толкований и версий, так или иначе связанных с обнажением<sup>3</sup>.

Своя «танцовщица Саломеи» появилась и в России. Летом 1908 г. в Швейцарии М. Фокин поставил танец для И. Рубинштейн, которая мечтала исполнить роль дочери Иродиады [8, с. 121]. Рубинштейн готовила постановку «Саломеи» (музыка А. Глазунова, режиссура Вс. Мейерхольда) на собственные средства и должна была сыграть этот частный спектакль в Михайловском театре 3 ноября [1, с. 54]. Но выступление не состоялось. 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 (под названием «Восточный танец»), придуманный для нее Фокиным (постановщик номера Вс. Мейерхольд). Танцовщица выходила, закутанная в покрывала, и плясала, разворачивая

---

<sup>3</sup> Назовем лишь самые известные постановки, включавшие знаменитый танец: французская постановка 1896 г. с Линой Мюнт, опера Р. Штрауса «Саломея» (1905), танцевальное шоу М. Аллан «Видение Саломеи» (1906).

с помощью невольниц в пластическом танце одну за другой легкие ткани. В конце танца на полуобнаженной актрисе оставался полупрозрачный костюм, сплошь украшенный рядами цветных бус, сшитый по эскизу Л. Бакста [1, с. 66].

Тэффи, возможно, видела фокинскую версию «Танца семи покрывал», а также, скорее всего, ей были знакомы бульварные версии танца, исполнявшиеся в кабаре и артистических кафе. Помимо этого она присутствовала на генеральной репетиции спектакля «Царевна» по пьесе Уайльда, поставленного Н. Евреиновым для Театра Комиссаржевской в 1908 г., и запрещенного к показу цензурой [4, с. 93; 11]. Кульминацией спектакля также был танец, в течение которого Саломея постепенно сбрасывала покрывала, а сам спектакль был выдержан в стилистике гротеска (яркий неестественный грим и футуристические костюмы, игра света, необычные декорации и т. д.).

Таким образом, ироническое упоминание этого номера в комедийной пьесе Тэффи уже подводит черту под заметной культурной тенденцией своего времени (танцевальная эротика на сцене) и *высмеивает явление, из новаторского превратившееся в клише*. Ироническому обыгрыванию подвергается не только конкретный танец, но и символистский образ таинственной «женщины под покрывалом» или «женщины под вуалью», столь актуальный, например, для поэзии А. Блока, и в целом — декадентский мотив эротической, гипнотизирующей женской пляски, за которую мужчина готов отдать все, что угодно. Если в подлинной трагедии «Саломея» это была жизнь человека, то в комедии «Царица Таир» — это какие-то 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 и mortalной фемининности: чувственный танец 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 плутовкой. Тэффи также снижает также уайльдовский мотив порочного, непреодолимо притягательного поцелуя: царица Таир в финале целует не мертвую окровавленную голову, а красивого раба.

Под покровом восточного антуража Тэффи создает типичную салонную комедию, основу любовной интриги которой составляет некий обман, основанный на переодевании, неузнавании или недоразумении, на обыгрывании традиционных ролей (типажей) и сюжетных ходов. Страсти героев неглубоки и карикатурны, грозный царь оказывается недалеким рогоносцем, порочная страсть — домашним развлечением с рабом, а счастливый финал венчает несложную коллизию. Обаяние пьесы заключается не столько в сюжете, сколько в остроумных диалогах персонажей:

*Царь.* Пиши, Гумбаба! Пиши и немедленно обожги кирпич — пусть потомство знает о страданиях великого Назир-Габала. Вот завтра чуть свет прийдет Урхам-царь Халдейский своих гонцов за данью, за десятью талантами. И, если я не заплачу ему, то этот самый Урхам способен будет на всякое урхамство. Он прямо будет бить меня по морде... (*Спохватившись, Гумбабе*). Гумбаба!

*Писец.* Держу резец...

*Царь.* Про морду не пиши; про морду не надо. Вместо «морда» напиши просто «величественная внешность». И «бить» тоже не надо. Напиши так: «почтительно прикоснется к моей величественной внешности». (*Опускает голову, вздыхает*). Гм!.. Почтительно прикоснется!.. Несчастный я! Мудрый и несчастный!.. Волхв! Помоги мне!

*Волхв.* Дозволь взглянуть на звезды, о великий, и я все предреку тебе.

*Царь.* Предрекать тут нечего. Тут нужно просто раздобыть пять талантов и баста. Прочти какое-нибудь заклинание, попроси богов. <...>

*Волхв.* Нет. Из этого ничего не выйдет. Взаимы боги не дадут.

*Царь.* Хоть бы ломбарды были, так я бы заложил свои браслетки. Трудно жить древнему человеку. Ну, придумай что-нибудь [12, с. 91–92].

Восточный колорит пьесы и место действия — еще одна отсылка к Уайльду. Но Тэффи не стремится воспроизвести его пышную стилистику, речь героев осовременена. Можно сказать, что классические способы создания юмористического эффекта (языковые каламбуры, например, «Урхам способен будет на всякое урхамство», несоответствие высокого рече-

вого стиля и бытовой ситуации, привнесение в текст несоответствующих эпохи реалий, например, «ломбарды») используются писательницей для иронического переосмысления трагедии «Саломея». Комического эффекта она 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. Причем пародированию подвергается не только Уайльд, а псевдоисторичность и условность театральных пьес «в восточном духе», характерных для русской сцены, шаржированность их персонажей, гиперболизация чувств и страстей.

Возникновение пародийной рецепции «Саломеи» Уайльда весьма закономерно, так как Тэффи несомненно была знакома с традицией русской театральной пародии, которая особенно ярко проявилась в эпоху модернизма. М.Я. Поляков описывает этот процесс следующим образом:

В конце первого десятилетия XX века широкое распространение и на Западе и в России приобретает театр пародии и гротеска, хотя театры пародии, гротеска, конферанса, литературной шутки и политического намека, импровизации и парадокса были весьма давней традицией. Для России в особенности. Пародия сопровождает жизнь русского театра буквально с первых дней его существования [6, с. 6].

Еще в 1864 г. Аполлон Григорьев так рисовал картину современного ему театра: «А что же такое этот так называемый “театральный мир”, как не вместилище великой плесени и рутины, не вечное убежище всяких, вырабатывающих ржанье трагиков, всяких вавилонских “принцесс” и соответственных им ассирийских принцев, и всяких завывающих хохлы и лоснящих физиономии жен-премьеров?» (курсив мой — Е. К.) [2, с. 245]. Замечание Григорьева о «вавилонских “принцессах”» и «ассирийских принцах» как о набивших оскомину театральных типажах еще XIX в. свидетельствует о том, что остроумная комедия Тэффи метила не только в Уайльда, а по сути являлась *собрательной пародией на театральные штампы*.

Гротеск «Царевны» Евреинова и добродушная ирония Тэффи подчеркнули и довели до предела искусственность и нарочитость образа уайльдовской Саломеи, его полемическую заостренность, антиженственность по отношению к

традиционной фемининности, чрезмерность эмоциональных проявлений. Как любой вызов, inferнальная женщина была хороша на фоне других пресных женских 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 разрушительной страсти, то вариация Тэффи, наоборот, «приземляет» образ восточной танцовщицы, возвращая его к истокам, погружая в жизненную коллизию<sup>4</sup>. Пародия Тэффи знаменует определенную усталость от образа роковой женщины.

Намеренные или невольные пародийные интерпретации «Саломей» существовали параллельно с трагедийным образом и не отменяли его значимости в культурной жизни эпохи. Провозглашенные посредством декадентской Саломей активность, чувственность, эротичность, настойчивость и субъектность женщины не исчезают и в ее пародийных версиях, расширяя нормативные представления о женственности.

#### Список литературы Исследования

- 1 Борзенко В. Ида Рубинштейн. М.: Искусство-XXI век, 2019. 312 с.
- 2 Григорьев А.п. Русский театр в Петербурге // Эпоха. 1864. № 6. С. 244–256.
- 3 Добротворская К. Русские Саломей // Театр. 1993. № 5. С. 134–142.
- 4 Матич О. Покровы Саломей: эрос, смерть и история // Эротизм без границ. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 91–121.
- 5 Нежинская Р. Саломея: образ роковой женщины, которой не было. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 256 с.
- 6 Поляков М.Я. Русский театр в кривом зеркале пародии // Русская театральная пародия XIX — начала XX века. М.: Искусство, 1976. С. 6–38.
- 7 Тарышкина Е. Сюжет Саломей–Иродиады в литературе 19 — начала 20 в. // *Literatura Rosyjska. Nowe zjawiska. Reinterpretacje*. Katowice, 1995. С. 82–98.
- 8 Фокин М. Против течения. Л.: Искусство, 1981. 510 с.
- 9 Bentley T. *Sisters of Salome*. New Haven; London: Yale University

---

<sup>4</sup> Возможно, на образ царицы Таир в комедии Тэффи повлиял образ умной и изворотливой царевны Шахерезады из арабских сказок «Тысячи и одной ночи», которая также спасает свою жизнь, манипулируя любопытством жестокого шаха.

- Press, 2002. 223 p.
- 10 *Donohue J.* Distance, death and desire in *Salome* // The Cambridge Companion to Oscar Wilde / ed. by P. Raby. Cambridge (U.K.); New York: Cambridge University Press, 1997. P. 118–142.
- 11 *Showalter E.* *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle.* London: Viking, 1991. 242 p.

**Источники**

- 12 *Тэффи.* Царица Таир // [Тэффи, Язвицкий В.Я.] Храм Солнца: фантастические пьесы Тэффи и В. Язвицкого. Б. м.: Salamandra P.V.V., 2016. С. 85–101.