

Научная статья

УДК 82-2, 821.161.1

DOI 10.17223/18137083/88/10

**Чернокожая воительница в сценической миниатюре  
Любови Столицы «Зеркало девственниц» (1917):  
гендер и раса в театре кабаре**

**Вероника Борисовна Зусева-Озкан**

Институт мировой литературы имени А. М. Горького  
Российской академии наук  
Москва, Россия

v.zuseva.ozkan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

*Аннотация*

Статья посвящена исследованию того, как героический и возвышенный образ девы-воительницы получил пародийное освещение в миниатюре Л. Н. Столицы «Зеркало девственниц» (1917), написанной для театра кабаре. Утверждается, что это уникальный случай комической трактовки фигуры воительницы в русской литературе модернизма. Показано, что комическое «снижение» высокого образа происходит по отношению именно к чернокожей героине и в связи с жанровыми конвенциями кабаре-культуры, в том числе в связи с популярностью в ней африканских мотивов, поданных исключительно пародийно. При этом обсуждаются проблемы гендерного и расового дискурсов русского модернизма.

*Ключевые слова*

дева-воительница, гендер, раса, театр кабаре, Л. Н. Столица

*Благодарности*

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

*Для цитирования*

Зусева-Озкан В. Б. Чернокожая воительница в сценической миниатюре Любови Столицы «Зеркало девственниц» (1917): гендер и раса в театре кабаре // Сибирский филологический журнал. 2024. № 3. С. 149–162. DOI 10.17223/18137083/88/10

© Зусева-Озкан В. Б., 2024

ISSN 1813-7083  
Сибирский филологический журнал. 2024. № 3. С. 149–162  
Siberian Journal of Philology, 2024, no. 3, pp. 149–162

# The black woman warrior in the “Mirror of Virgins,” a miniature play by Lyubov Stolitsa (1917): gender and race in the cabaret theater

Veronika B. Zuseva-Özkan

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences  
Moscow, Russian Federation

v.zuseva.ozkan@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

## Abstract

The paper considers how the heroic, romanticized, often tragic image of the warrior woman received parodic coverage in the “Mirror of Virgins” (1917), a miniature play by Lyubov Stolitsa. The comic representation of the female warrior in this play is an exceptional instance in the realm of Russian Modernist literature. In addition, to the author’s knowledge, it is the only image of a black female warrior and the only one found in a text written for the cabaret theater. The hypothesis of this paper is that it is in relation to the black heroine and within the framework of the cabaret culture that the comic and degrading representation of the high image occurs. Russian culture had no specific colonial discourse towards black people, typical of England, France, and the United States. However, it has been found that black people were perceived as savages, obeying only natural laws close to primitiveness. Additionally, the review of miniature plays by Potemkin, Agnivitsev, Chuzh-Chuzhenin, and others, including the “One Sheer Nonsense,” a “harlequinade” by Shershenevich, has revealed that cabaret plays characterized by their inevitable parodic perspective exacerbated this perception. Given this background, it is obvious that Stolitsa portrays her black woman, albeit somewhat comically, but with much more reverence than other authors of cabaret plays. Moreover, it is worth noting that all the elements that “diminish” the image of the black heroine are given from the perspective of the caliph, a character who proves himself an object of ridicule.

## Keywords

woman warrior, gender, race, cabaret theater, Lyubov Stolitsa

## Acknowledgments

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

## For citation

Zuseva-Özkan V. B. The black woman warrior in the “Mirror of Virgins,” a miniature play by Lyubov Stolitsa (1917): gender and race in the cabaret theater. *Sibirskii Filologicheskii Zhurnal* [Siberian Journal of Philology], 2024, no. 3, pp. 149–162. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/88/10

Эта статья посвящена исследованию того, как героический, романтизированный, нередко трагический образ девы-воительницы, который в литературе Серебряного века был весьма востребован и даже имел мистические коннотации, получил комическое, пародийное освещение в театре кабаре, а именно в миниатюре Л. Н. Столицы «Зеркало девственниц» (1917). Сразу следует отметить, что комическая трактовка фигуры воительницы в этой пьеске – случай в русской литературе модернизма уникальный, о чем свидетельствует огромный корпус текстов эпохи, где появляется такая героиня, проанализированный в монографии «Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты» [Зусева-Озкан, 2021]. Кроме того, это единственный известный нам образ *чернокожей* воительницы, а также единственный, обнаруженный в тексте, написанном для *театра кабаре*. По нашему мнению, это не случайно и три названных уникаль-

ных элемента взаимосвязаны. Иначе говоря, наша гипотеза состоит в том, что комическое «снижение» высокого образа происходит именно по отношению к чернокожей героине и именно в рамках кабаретной культуры. Таким образом, задачи статьи состоят в том, чтобы выяснить, почему это происходит и как это связано с гендерным и расовым дискурсом русского модернизма, а также с жанровыми конвенциями театра кабаре.

Сначала мы кратко охарактеризуем гендерный порядок русского модернизма, поскольку, с нашей точки зрения, образ воительницы и его широкая популярность в эту эпоху свидетельствуют о специфике гендерных представлений Серебряного века; затем покажем, как этот образ обычно решается в творчестве Столицы, проанализируем миниатюру «Зеркало девственниц» и, наконец, поговорим об африканских мотивах в литературе эпохи и прежде всего в театре кабаре.

Сценическая миниатюра «Зеркало девственниц: Арабская сказка в 1-м действии» полузабытой поэтессы и драматурга Серебряного века Любови Столицы (1884–1934) была написана ею для театра кабаре «Летучая мышь» в 1917 г. Премьера состоялась 24 октября 1917 г. (с названием «Зеркало девственниц: Сказка 1001 ночи»), текст пьесы был позднее опубликован в харьковском журнале «Ипокрена» в № 2–3 за 1918 г. До сих пор эта сценическая миниатюра не привлекала внимания ученых – творчество Столицы в целом остается мало исследованным вопреки явной талантливости этой писательницы и ее сравнительной прижизненной известности.

Поэтессу весьма волновал столь актуальный в начале XX в. «женский вопрос», следы чего отчетливо видны в целом ряде ее текстов прежде всего большой формы, т. е. в поэмах и драмах (в частности, в пьесе «Звезда от Востока», в романе в стихах «Елена Деева», в «Песни о Золотой Олоне» и др.). Образ воительницы и возникает в ее творчестве – возникает многократно – прежде всего в связи с «женским вопросом» и рефлексией писательницы о месте и возможностях женщины, по ее мнению, явно недооцененных.

Напомним, что гендерный порядок русского модернизма, как и предшествующего периода, был маскулинным, как показала, например, К. Эконен в основополагающей монографии «Творец, субъект, женщина: стратегии женского письма в русском символизме» [2011]. Для такого порядка принципиальны, во-первых, «бинарное и комплементарное противопоставление полов» и, во-вторых, «нейтральность» маскулинной и «маркированность» фемининной категорий: «Маскулинность в гендерном порядке мало репрезентирована, на ней не делают акцента» [Там же, с. 29]. При этом, «хотя символистский эстетический дискурс выдвигает вперед категорию фемининного, она не функционирует самостоятельно, но лишь вместе с категорией маскулинного, воспринятой как оппозиционная ей» [Там же, с. 30]. Далее, категория фемининного внутренне полярна, раздвоенна: женщина предстает «либо прекрасной (бестелесной, пустой, формируемой...), либо падшей (телесной, активной, сексуальной, угрожающей)» [Там же, с. 29]. По наблюдению исследовательницы, в раннем модернизме происходит также «отрыв» фемининности от женского пола, что ярко проявилось в книге О. Вейнингера «Пол и характер», где вводятся категории М и Ж, не вполне совпадающие с реальными, физическими их носителями, т. е. начинается отход от многовекового эссенциалистского понимания гендера. Тем не менее, всё еще доминируют представления о том, что женщина может быть только объектом, но не субъектом – в том числе субъектом мысли, творчества; существом природным, а не культурным; может быть, по выражению З. Н. Гиппиус, не человеком, а «зверем» или «богом», т. е.

«другим», «иным» по отношению к человеку как существу цивилизации и культуры; может быть музой, но не автором, Беатриче, но не Данте, как Гиппиус формулирует это в статье «Зверобог» (1908). К. Эконен пишет: «... оппозиция культуры и природы воплощается в оппозиции маскулинного и фемининного, причем фемининная природа и телесность связываются с немотой, а маскулинная рациональность и абстрактность обозначают активность» [2011, с. 43].

Эти представления начинают оспариваться – в первую очередь авторами-женщинами – как в творческих, так и в жизненных (и / или «жизнестроительных») практиках. Здесь можно говорить о целом ряде явлений. Это и возникновение огромного – по сравнению с предшествующим периодом – числа женщин-авторов; и интерес литературы рубежа веков к «психологии пола» и проблемам (женской) сексуальности, причем нередко в анормативном аспекте (в частности, актуальной оказывается лесбийская тема); вопрос о женской активности и свободе как в творчестве, так и в любовной сфере постоянно поднимается в массовой литературе. Отметим также мотив андрогинности, принципиальный для декадентов и символистов и наделявший мистическими коннотациями, и мену гендерными ролями, проявлявшуюся, в частности, в «женских» речевых масках писателей-мужчин и «мужских» масках писательниц. Эти эксперименты модернизма открывали дорогу деконструкции нормативной идеи единой, твердой, универсальной маскулинности и фемининности.

Представляется, что одним из свидетельств нового понимания гендера, конструирования «новой» фемининности на рубеже веков является сравнительно частое обращение к образу девы-воительницы, который предстает как случай «гендерного беспокойства» на фоне нормы гендерного дисплея: не будем забывать, что традиционной маскулинной ролью патриархатной культуры является роль воина, и претендующая на нее женщина неизбежно воспринимается как существо особой, странной, непонятной, промежуточной (андрогинной) природы – как бы эту «особость», положительно или отрицательно, ни оценивали те или иные авторы (в частности, Д. С. Мережковский, В. Я. Брюсов, Н. Г. Львова, А. А. Блок, А. Белый, Н. С. Гумилев, М. А. Кузмин, М. И. Цветаева, С. Я. Парнок, А. А. Баркова, М. Е. Лёвберг, Е. И. Замятин и др.).

В творчестве Столицы воительница – образ крайне частотный; по этому параметру ее можно сравнить разве только еще с М. И. Цветаевой. По страницам произведений Столицы проходит целое «племя жен мужеположих», по ее собственному выражению: это и амазонки, и богиня Афина, и русские богатырки, и воительницы времен воображаемого матриархата, и амазоноподобные «дивы» в «Песни о Золотой Олоне», и Жанна д'Арк, и «девица-доброволец» Первой мировой, появляющаяся как в лирике, так и в романе в стихах «Елена Деева». И, наконец, чернокожая воительница из африканского племени в пьесе-миниатюре «Зеркало девственниц». При этом образ воительницы решается обычно у Столицы в торжественно-патетическом духе, в героическом модусе воспевания. Можно выявить следующие константные черты репрезентации воительницы у Столицы [Зусева-Озкан, 2021, с. 388–439]:

1) воительница всегда изображается как андрогин, как существо, сочетающее в своей внешности и поведении признаки обоих полов;

2) идеальной парой возлюбленных неизменно предстает пара андрогинов – фемининный юноша и маскулинная женщина, которая выступает либо как воительница, либо как поэт, т. е. в двух нормативно «маскулинных» гендерных ролях;

3) образ воительницы у Столицы, как и у ряда других женщин-поэтов Серебряного века, нередко появляется в связи с темой творчества и женского поэтического голоса, т. е. в автоматарефлексивном контексте. Кроме того, часто она бывает связана с так называемым «женским вопросом», мотивом женской власти, понимаемой в противовес обычному представлению о ней как о «власти-манипуляции (“власти слабого пола”»)» [Здравомыслова, Темкина, 2007, с. 77], и с темой матриархата;

4) высокий регистр образа воительницы у Столицы подчеркивается тем, что эта фигура у нее укоренена в мифе, нередко предстает на эсхатологическом фоне и оказывается своего рода ипостасью Софии Премудрости (предельно ясно, даже «формульно», это выражено в строках: «Не всё ль равно, Паллада иль София?» из оды «Афина» (Столица, 2013, т. 1, с. 292)<sup>1</sup>).

Воительница в «Зеркале девственниц» по целому ряду параметров отличается от других изображений воительницы у Столицы. В первую очередь, это единственный пример комического изображения воительницы у этого автора и, насколько нам известно, в литературе русского модернизма вообще. Сюжет этой сценической миниатюры таков: юный калиф, по завету умершего отца, хочет жениться на достойнейшей. В этом ему помогает джинн, убежденный, что сыскать девственницу почти невозможно, и это, конечно, патриархатно-мизогинный топос – как, собственно, и само придание девственности особого статуса, «объективирующее» женщину. После того, как джинн приводит к калифу «прекрасную персиянку» и «прекрасную венецианку», которые, как показывает волшебное зеркало, уже не девственны, он, наконец, может похвастаться удачей: «прекрасная нубийка» сумела сберечь свою «чистоту».

Нубийка Губуб, «дочь предводителя племен монбутту» (т. 2, с. 513), представлена как воительница. Отметим связь девственности и воинственности, характерную для произведений Столицы: например, в стихотворении «В простор» («Ибо что воинам слаще, чем девственниц вызов принять? / С равномогучими биться отточенной страстью / И, одолев, пировать?» (т. 1, с. 284)), в оде «Афина» («Пряма и девственна, как тополь, / С щитом наук, с копьем речей» (т. 1, с. 292)), в цикле «Битвы греков с амазонками» («С знойной пылью, с жгучей кровью / Чистый смешиваю вздох, / Гнев свой девственный – с любовью, / Бога – с тем, кто стал мой бог» (т. 2, с. 324)) и т. д.

Замахиваясь на калифа ножом, «прекрасная нубийка» провозглашает, что ее «не взять ни волей, ни насильно»:

Ой-ла-хэ! Губуб совсем не лгунья.  
Да, она из дев, каких немного:  
Милого не ждет и в полнолунье,  
А насильника накажет строго.

Ой-ла-хэ! Похвалят все нубийцы,  
Вида скальп вблизи ее порога:  
Хороша Губуб – мужей убийца.  
Да, то девушка, каких немного!  
(т. 2, с. 514)

---

<sup>1</sup> Далее произведения Л. Столицы цитируются по этому изданию с указанием номера тома и страницы в круглых скобках.

И действительно, зеркало впервые показывает, что девушка говорит правду: «На циновке раскинулась во сне Губуб. Сбоку осторожно показывается голова нубийского воина, который с наивным восторгом любит спящей. Затем, озираясь и крадучись, воин подползает к девушке и готов уже овладеть ею. Но Губуб мгновенно открывает глаза и одним прыжком ускользает от него. Начинается борьба, сопровождаемая угрожающими жестами и неистовым вращением глаз. Наконец девушка хищным движением хватает своего противника за горло и вонзает в него нож. Когда же тот мертвым простирается у ее ног, она носится вокруг в дикой воинственной пляске, окончив ее, с торжествующим видом ставит ногу на грудь побежденного...» (т. 2, с. 514).

Что особенно любопытно, здесь соединяются, с одной стороны, комические преувеличения (вроде «неистового вращения глаз»), а с другой – вполне серьезные топосы, часто связываемые в литературной традиции с образом воительницы. Героиня – чернокожая африканка; в ней постоянно подчеркиваются *дикость, свирепость и близость к природе*. Более того, она представлена как дочь вождя племени монбутту, которое описывалось в дореволюционной этнологии как племя крайне воинственное и даже каннибальское. Самый очевидный пример – в энциклопедии Брокгауза и Ефрона: «Монбутту (также гуру-гуру) – народ в верхнем течении р. Уелле, в Центральной Африке <...> как и другие народы нубийской группы, представляют переход от чисто негрского племени к южно-средиземноморской расе. Цвет кожи коричневый, волосы курчавые. Мужчины прикрываются подобием платья из пальмовой коры; женщины ходят почти совсем нагими, но раскрашивают и татуируют тело» (Брокгауз, Ефрон, 1896, т. 19а, с. 733) (так изображена и Губуб: «очень юная, чернокожая, полунагая»). «Оружие М. – копья, лук и стрелы. <...> Главный промысел – охота за слонами, буйволами и антилопами. Любимая пища – человеческое мясо» (Брокгауз, Ефрон, 1896, т. 19а, с. 733) и пр. Иначе говоря, с одной стороны, Столица до некоторой степени пытается воспроизводить этнографически зафиксированные черты. С другой – она их комически заостряет – в пародийном духе театра кабаре – и пользуется традиционными топосами изображения «простодушного» «африканского дикаря» (например, героиня «наивно тарасит на всё глаза»; само ее имя – Губуб – говорящее, поскольку в ее облике подчеркнуты по-африкански пухлые губы: «О глаз колеса! О подушки-губы!» и «Владычица пышнейших в мире губ!» – говорит калиф).

Однако интерес в том, что если отбросить комические преувеличения, то дикость, свирепость и близость к природе – это черты, которыми часто наделяется воительница в литературной традиции. Она нередко репрезентируется как представительница «чужого», «иноного» мира, стихийного и нецивилизованного, каким-то образом более низкого, нежели мужской и цивилизованный мир. Достаточно вспомнить, например, амазонок, которых греческие авторы изображали как «варварок», великанш и богатырок русского и скандинавского эпосов, связанных с миром хтонических чудовищ, и даже такую «модную тему чисто литературного характера», по характеристике В. М. Жирмунского, как воительницы-сарацинки в ренессансных рыцарских романах и поэмах [Жирмунский, 1962, с. 115].

Кроме того, константный топос сюжетов о воительнице составляет мотив ее равенства, равносильности мужскому персонажу: только равному ей герою, сумевшему победить ее мощь, может отдаться воительница (это сюжет так называемого «брачного поединка»). В «Зеркале девственниц» воительница побеждает и убивает недостойного – воина-нубийца, но следующее звено сюжета состояться

не может, поскольку калиф совершенно не соответствует образу избранного героя.

Ища конвенциональной женственности, калиф оказывается в ужасе от перспективы женитьбы на нубийке, причем его равно отвращают и внешность героини, и ее воинственное поведение: «Не в силах и смотреть я... <...> Ух! Даже страх всего меня потряс» (т. 2, с. 512). Страх героя перед воительницей – тоже топос литературной традиции, но здесь это не священный страх избранного героя перед красотой и силой воительницы, каким, например, проникся вагнеровский Зигфрид перед Брунгильдой («Но то не муж! – / Пламенем чары / Льются мне в грудь, / Пламенный страх / Очи сжигает, – / Почти лишаюсь я чувств»; «Твой сын был ведь смел; – / Но встретил деву он здесь / И страх он пред спящей узнал» (Вагнер, 1905, с. 39, 40)) или Атилла перед Ильдегондой в трагедии Е. И. Замятина («Не знал я слова такого: страх, / но так хороша ты, что даже страшно» (Замятин, 2004, т. 3, с. 368)). В данном случае это комический страх слабого героя перед сильной женщиной, которая к тому же не кажется ему красивой: «Я близ нее бесстрастнее, чем евнух!» (т. 2, с. 515). В конце концов калиф принимает практически Соломоново решение:

Вот что решил я в помыслах моих!  
Во-первых: предназначено судьбою,  
Как видно, в брак пока мне не вступать.  
А во-вторых: нет ничего труднее,  
Как Девственность Прекрасную сыскать!  
А в-третьих: надо юностью своею  
Всемерно пользоваться...  
(т. 2, с. 515–516)

Он приказывает джинну, который в восторге от «чистой Губуб», взять ее в жены, оставляет себе «подругою ночей» «в любви искуснейшую Лауретту», а персиянку велит бросить в море: «что лишь шалость для венецианки, / В веселье легком проводящей дни, / То – грех для правоверной персиянки!» (т. 2, с. 516). Венецианка Лауретта, обнимая калифа, подытоживает: «Красавиц, правда, сладостно любить... / А девственниц? Одно предубежденье!» (т. 2, с. 516). Таким образом, в этой миниатюре, где воительница, как часто бывает у Столицы, является еще и убежденной девственницей, ценность и добродетель женской «чистоты» и силы ставятся под сомнение. Дева-воин изображена как комическая дикарка, однако и мужской полюс оказывается представлен комическим образом изнеженного сластолюбца, и полюса эти, разумеется, никак не могут сойтись (при том, что эти персонажи, будто в кривом зеркале, отражают основную любовную пару в творчестве Столицы – мужественной женщины и женственного юноши).

Что же происходит? Фактически в миниатюре «Зеркало девственниц» воспроизводится традиционный гендерный конфликт, связанный с фигурой воительницы, понимаемой как женщины, которая действует на «мужском» поле и «мужскими» методами, прямо, непосредственно и даже насильственно пытается утвердить свою волю и власть, отстоять свою субъектность. Но поскольку воительница здесь оказывается чернокожей, то вступает в дело и расовый фактор.

Хотя Россия не имела африканских колоний, с чем исследователи связывают отсутствие в русской культуре специфически колониального дискурса по отношению к чернокожим [Майга, 2016; Никифорова, Блохина, 2019], мотивов «цивилизаторской» миссии белых и «расового превосходства» по отношению к афри-

канцам, характерных для литературы Англии, Франции и США, и отмечают, напротив, «романтизацию» Африки наравне с Востоком и другими «экзотическими» локусами в русской культуре Серебряного века (эта романтизация, однако, вписывается в так называемый ориентализм<sup>2</sup> – пусть и с положительным знаком, восточная культура явно понимается как «чужая», в высшей степени экзотическая), всё-таки в «Зеркале девственниц» очевидно «снижение» образа воительницы через слияние его с образом «наивного» дикаря (дикарки).

Это восприятие чернокожих в России эпохи модернизма как дикарей, подчиняющихся исключительно природным, а не социальным законам, близких первобытности, отчетливо, например, в статье К. И. Чуковского «Негр в литературе» (о романе «Батуала» чернокожего франкоязычного писателя Ренэ Марана, получившем Гонкуровскую премию в 1921 г.), опубликованной в журнале «Современный Запад» в 1922 г.: «Автор не делает из действующих лиц своего романа героев, поэтических мечтателей. Чувства их лишены всякой поэзии. Они подлинные негры, высшие идеалы которых – еда, крепкий сон, охота и чувственные наслаждения. Эта, столь типичная для негров, необузданная чувственность занимает центральное место в романе. Роман – простое воспроизведение примитивной жизни, насыщенное экзотическим зноем. <...> Читая “Батуалу”, вспоминаешь искусство африканских дикарей: та же роскошь первобытных красок, та же небрежная мощь. В книге поражает отсутствие всякой духовности. В ней разгул животных ощущений – звук, вкус, зрение, запах. Автор заставляет нас есть до отвала, слышать оглушительный гонг, видеть волны дрожащего зноя и вдыхать запах козлов, собак, пота и экскрементов. Такова, как уверяет он, экваториальная Африка» [К. Ч., 1922, с. 147].

Не будем забывать и о жанровых конвенциях театра кабаре. Как показали недавние публикации целого корпуса театральных миниатюр и кабарежных пьес Серебряного века, сделанные под руководством Н. Букс, а также исследования этого мало известного пласта русской модернистской культуры, «золотое десятилетие» которого пришлось на период с 1908 по 1918 г., «негритянские мотивы» были для него характерны. Учитывая же комическую стихию кабарежной культуры, то, что «театр кабаре мыслился <...> как театр веселья и смеха», что главной его «эстетической задачей был вольный пародийный взгляд на литературу, театр и искусство в целом» [Букс, 2018а, с. 38, 42], не удивительно, что и негритянские мотивы подавались в том же духе. Как пишет Н. Букс в специальной статье, африканская тема, будучи важной составляющей русского театра миниатюр, выступала как экзотическая, но эта экзотичность в основном подчинялась пародийному элементу и эстетическому эксперименту [Buhks, 2011].

В частности, «перлом театральной пародии», высмеивавшей театральщину, фальшивую торжественность, оперную банальность, называли спектакль театра «Кривое зеркало» «Вампука, или Принцесса Африканская» (1908), где героиню вынуждали выйти замуж за эфиопского короля Строфокамила, тогда как она лю-

---

<sup>2</sup> Ориентализм описан известнейшим постколониальным исследователем Э. Саидом как «стиль мышления, основанный на онтологическом и эпистемологическом различении “Востока” и (почти всегда) “Запада”», «западный стиль доминирования, реструктурирования и осуществления власти над Востоком», который «исходит из экстерильности, т. е. из того факта, что ориенталист, будь то поэт или ученый, заставляет Восток говорить, описывает его, истолковывает его тайны простым языком, понятным для Запада. Его никогда не интересует Восток как таковой...» [Саид, 2006, с. 9, 10, 37].

бит другого. Заканчивалась пьеса избавлением героини, которому она была обязана – знаменательно! – неожиданному европейскому завоеванию:

Строфокамил  
Кто ты, одетый папуасом,  
Что наш покой посмел нарушить басом?..

*Меринос снимает с себя голый костюм и является в европейском платье.*

Эфиопы  
То европеец!  
Меринос  
Да, европеец я и я вас завоевал!  
Эфиопы  
Он нас завоевал!..  
Строфокамил  
Благодарю: не ожидал!..

*Меринос велит казнить Строфокамила и венчает Лодырэ с Вампукой*  
(Анчар Манценилов, 1993, с. 179).

Естественно, никакой этнографической достоверности здесь не было и в помине – напротив, всячески подчеркивалась условность действия; впрочем, комически продвигалась идея благодетельности европейской колонизации Африки, поспособствовавшей личному счастью Вампуки.

Тема африканской любви поддерживалась на русской кабарежной сцене П. Потёмкиным – его знаменитой миниатюрой «Блэк энд Уайт» (существует в двух редакциях – 1910 и 1912 гг.), написанной совместно с К. Гибшманом, и балетом-пантомимой «Черная свадьба» (1913), в которых африканская тема смешивалась с американской. В «Блэк энд Уайт», построенной на словесном абсурде, комический эффект создается в огромной степени потому, что Помощник режиссера как бы «переводит» для зрителей «нечитаемые», довольно бессмысленные «англоязычные» реплики персонажей, придавая им совершенно иное значение, и вообще истолковывает происходящие на сцене события: «Милостивые государины и милостивые государи. Сейчас к нам приехала одна американская [английская] труппа, т<о> е<сть> не американская, а негритянская, потому что они между собою все черные. Т<о> е<сть> нет, Джон, он белого цвета, и Молли тоже не особенно черная, потому что она двоюродная сестра одного негритянского короля, а ихние двоюродные сестры не особенно черные<sup>3</sup>... И потом они будут говорить между собой все по-английски...» (Кабаретные пьесы, 2018, с. 374). Конфликт, с трудом улавливаемый и подаваемый абсурдно, состоит в том, что Джон любит Молли, но «черная раса ненавидит белокожую» и что «если он хочет жениться на Молли, то должен сам сделаться чернокожей расы» (Кабаретные пьесы, 2018, с. 376). Джону вымазывают лицо черной краской, но негры замечают, что он белый, линчуют его, тот умирает, но в финале вновь вскакивает и обращается к Молли, а та влюбляется в него: «Помощник режиссера (обращается к публике): Что всё это <зна-

---

<sup>3</sup> Намек на то, что в европейском искусстве героиня – если она героиня – черна лишь условно и вполне соответствует европейским идеалам красоты. Кроме того, африканская героиня должна быть по крайней мере принцессой или дочерью вождя (как обстоит дело в «Зеркале девственниц»), чтобы стать героиней произведения.

чит>? Это значит, как женщины вероломны. Сперва она полюбит того, а потом... того» (Кабаретные пьесы, 2018, с. 379). В редакции 1910 г. подчеркивается «радость негров» («Все танцуют»), когда Джон испускает дух: «Пом<ощник> режиссера: Они торжествуют над гибелью белой расы», – а когда появляется полисмен и герой оживает, «негры в ужасе падают ниц» (Кабаретные пьесы, 2018, с. 373). Таким образом, в пьесе пародийно подаются гендерные и расовые стереотипы: женщины ветрены и вероломны, а негры, с одной стороны, жестоки, с другой – трусливы, боятся превосходящей силы и не имеют истинной храбрости.

Название «пантомимы с прологом» «Черная свадьба» каламбурно: с одной стороны, речь идет о негре, с другой – о свадьбе Джона, происходящей в день похорон его «тетки», с «преступной» невестой, с которой он уже «прижил младенца». Любопытна речь Боба, в которой он провозглашает неподвластность чернокожих культурным запретам и требованиям:

Всё возможно, милый Джон,  
Только в кекуоке.  
То, что вера, власть и рок  
Для детей Европы,  
То для негра кекуок  
И его синкопы  
(Кабаретные пьесы, 2018, с. 381).

Продолжает африканскую линию в театре кабаре Чуж-Чуженин (псевдоним Н. Фалеева) в буколке «Только для взрослых, или Африканская страсть» (1914). «В ней импресарио-американец на ломаном русском рассказывает об Африке и показывает эстрадный номер африканской любви, в котором темнокожая пара сначала гротескно разыгрывает шаблонные представления о выражении чувств у примитивных людей, а затем мужчина в порыве страсти съедает свою женщину за сценой...» (Букс, 2018б, с. 327). Примечательно, что африканцы в этой «буколке» пародийно дегуманизируются – как вполне серьезно и непародийно дегуманизировались они европейской культурой: «В этом месте живут люди... То есть, собственно, не люди и даже не слоны... а особые индивидуальности племени Пьям-Пьям» (Театральные миниатюры..., 2020, с. 550). В пьесе возникают топосы дикарского каннибализма (ср. с процитированным фрагментом статьи о племени монбутту в энциклопедии Брокгауза и Ефрона) и «страшно вулканической любви» по-африкански.

В миниатюре Н. Я. Агнивцева «Молли»<sup>4</sup> (типичное для кабаре женское негритянское имя – ср. у Потёмкина) рассказывается о негритянке Молли:

Молли – чернее самых лучших всех чернил.  
Молли – сердца глотает, словно крокодил.  
Молли – со всею Африкой в любви нежна.  
Молли – нежнее даже, чем филе слона  
(Театральные миниатюры..., 2020, с. 609).

Подчеркивается любвеобильность Молли (ср. опять же с «Блэк энд Уайт» Потёмкина), которая доведена здесь до абсурда, – в Молли влюблен даже единорог, который, после того как она «пошла на мезальянс» с ним (намек на животную

---

<sup>4</sup> Исполнялась в кабаре «Би-ба-бо» под названием «Молли, африканская идиллия» (Обозрение театров. 1917. № 3533 (05.09). С. 6).

природу героини), «двурогим стал» (а здесь, конечно, явный намек на измену Молли).

Появляются чернокожие персонажи в кабаретных пьесах и как условные фигуры фона, например в «Лекарстве от девичьей тоски» (1917) того же Агнивцева. Здесь действие разворачивается на условном Востоке, тоскующей девицей является принцесса Зобеида (ее к финалу вылечит поцелуем офицер), а негритенок ударяет в гонг, когда слышит о беде принцессы: «В гонг напрасно я не звякал, / Не хочу садиться на кол» (Театральные миниатюры..., 2020, с. 616). В арлекинаде В. Шершеневича «Одна сплошная нелепость» (публ. 1922 г., написана, вероятно, в 1919–1920 гг.) негр наряду с китайчиком выступает как типичный второстепенный персонаж «арлекинады» (подобно тому, как в комедии дель арте и ее балетных интермедиях одной из традиционных фигур являлся так называемый «мавр», который мог предстать в облике как собственно негра, так и араба, вообще мусульманина). В его довольно абсурдных репликах воспроизводятся стереотипы европейской культуры касательно Африки: «И у нас в Африке бывает такой ветер! Тогда говорят: “Тигры голодны”. Когда тигры голодны, они едят негров, когда едят негров, им очень больно»; «По Африке едут караваны иностранцев и везут бедным неграм деньги и бусы», – причем, как и у Потёмкина, используется прием «нечитаемого текста», непонятного языка: «Попаративати тиди и дунга ней» (Шершеневич, 2020, с. 70, 71). Одновременно разоблачается условность пьесы – негр, как и остальные персонажи, оказывается актером, разыгрывающим представление; он восклицает: «Петр Захарович! Опомнитесь! Идет представление», – а уже через несколько реплик вновь впадает в «примитив»: «Рис! Тигр! Рис!» (Шершеневич, 2020, с. 73, 74).

На этом фоне становится очевидно, что Любовь Столица изображает свою негритянку хоть и несколько комически, но с гораздо большим пиететом, чем другие авторы кабаретных пьес, обращавшиеся к африканской теме. Губуб горда, смела, чиста (в специфическом смысле «женской добродетели») и, в общем, во всем превосходит главного мужского персонажа – изнеженного калифа. Хотя писательница использует ряд топосов, характерных для образа «наивного дикаря», другие персонажи ее комедии, в том числе женские, поданы в том же «стереотипизированном» духе, согласно законам жанра: персиянка Эль-Джелисс – жертва своей страсти к нарядам (ибо ее любовь молодой купец приобрел богатыми подарками) и одновременно мужского самовластия, венецианка Лауретта же предстает в конвенциональном образе лукавой куртизанки, манипулирующей властителем. Примечательно также, что, в соответствии с маскулинным гендерным порядком, она аттестует себя так: «Я белокурых менестрелей / Немая нежная мечта!» (о немоте как «нормативной» черте женщины говорилось выше).

Более того, в высшей степени примечательно, что все отчетливо «снижающие» образ чернокожей воительницы элементы даны в перспективе калифа – персонажа, который и сам оказывается объектом осмеяния, тогда как джинн, например, в восторге от Губуб. А в авторских ремарках героиня представлена, скорее, нейтрально, причем в списке действующих лиц названа «прекрасной» наряду с «прекрасной персиянкой» и «прекрасной венецианкой»: т. е. калиф, в силу ограниченности своего кругозора, неспособен ее оценить. Высмеивается не столько «гордая» и «чистая» героиня, сколько калиф, в облике которого ремарка сразу же отмечает «выражение наивного самодовольства и столь же наивного удивления».

Подведем итоги. В сценической миниатюре «Зеркало девственниц» Любовь Столица в *n*-й раз выводит фигуру воительницы. Но существенное отличие от всех остальных воплощений этого образа в ее творчестве состоит в комическом освещении героини. Если в других произведениях Столицы эта гендерно неконформная фигура обычно репрезентирована в героическом модусе – даже в тех случаях, когда она морально амбивалентна (как, например, амазонки в цикле «Битвы греков с амазонками»), то здесь, где воительница чернокожая и принадлежит к «первобытному» африканскому племени, модус скорее юмористический. Это существенное изменение связано с расовым дискурсом русского модернизма, но еще в большей степени – с конвенциями жанра кабаретной пьесы. Принципиально важно, однако, что даже при всех этих вводных героиня Столицы оказывается как бы «поднята» над типичными «негритянскими» персонажами кабаре: основной комический эффект в «Зеркале девственниц» достигается за счет высмеивания не чернокожей воительницы, а героя – слабого мужчины, испытывающего страх перед неконвенциональностью героини как в смысле ее внешности, так и в смысле воинственного поведения.

### Список литературы

*Букс Н.* Драматургия кабаре и театров миниатюр Серебряного века. Введение в историю кабаретной литературы // Кабаретные пьесы Серебряного века. М.: ОГИ, 2018а. С. 9–43.

*Букс Н.* Феномен Чуж-Чуженина: юрист на кабаретной сцене // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918. М.: ИД ВШЭ, 2018б. С. 295–356.

*Жирмунский В. М.* Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. 436 с.

*Здравомыслова Е., Тёмкина А.* Патриархат и «женская власть» // Российский гендерный порядок: социологический подход. СПб.: Изд-во Европейского университета, 2007. С. 68–95.

*Зусева-Озкан В. Б.* Дева-воительница в литературе русского модернизма: образ, мотивы, сюжеты. М.: Индрик, 2021. 712 с.

*К. Ч.* <*Чуковский К. И.*> Негр в литературе // Современный Запад. 1922. Кн. 1. С. 146–147.

*Майга Абубакар Абдулвахиду.* Африка во французских и русских травелогах (А. Жид и Н. Гумилев): Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2016. 234 с.

*Никифорова Л., Блохина Е.* Портрет с арапчонком в русском искусстве XVIII века: культурный трансфер знаков // Искусствознание: журнал по теории и истории искусства. 2019. № 3. С. 100–135.

*Саид Э.* Ориентализм. Западные концепции Востока / Пер. с англ. А. В. Говорунова. СПб.: Рус. мир, 2006. 637 с.

*Эконен К.* Творец, субъект, женщина: стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛО, 2011. 400 с.

*Buhks N.* Note about African motifs in the plays intended for Russian cabarets during the 1910s // The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2011. Vol. 17, no. 2. P. 163–167.

## Список источников

- Анчар Манценилов <М. Н. Волконский>. Принцесса африканская (образцовое либретто для оперы) // Русская литература XX века в зеркале пародии / Сост. О. Б. Кушлина. М.: Высш. шк., 1993. С. 172–179.
- Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь: В 86 т. СПб.: Типо-литография И. А. Ефрона, 1896. Т. 19а. 517 с.
- Вагнер Р. Зигфрид / Пер. И. Тюменева. 3-е изд. М.: П. Юргенсон, 1905. 44 с.
- Замятин Е. И. Собр. соч.: В 5 т. М.: Рус. книга, 2004. Т. 3. 608 с.
- Кабаретные пьесы Серебряного века / Сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. Н. Букс. М.: ОГИ, 2018. 569 с.
- Столица Л. Голос Незримого: В 2 т. М.: Водолей, 2013. Т. 1. 728 с.; Т. 2. 672 с.
- Театральные миниатюры Серебряного века / Сост., подгот. текста, вступ. ст., примеч. Н. Букс. М.: ОГИ, 2020. 816 с.
- Шершеневич В. Одна сплошная нелепость // Шершеневич В. «Дама в черной перчатке» и другие пьесы. М.: Водолей, 2020. С. 69–124.

## References

- Buks N. Dramaturgiya kabare i teatrov miniatyur Serebryanogo veka. Vvedenie v istoriyu kabaretnoy literatury [Cabarets and miniature dramas of the Silver Age. An introduction to the history of cabaret literature]. In: *Kabaretnye p'esy Serebryanogo veka* [Cabaret plays of the Silver Age]. Moscow, OGI, 2018a, pp. 9–43.
- Buks N. Fenomen Chuzh-Chuzhenina: yurist na kabaretnoy stsene [The Phenomenon of Chuzh-Chuzhenin: a Lawyer on Cabaret Stage]. In: *Russkaya razvlekatel'naya kul'tura Serebryanogo veka* [Russian entertainment culture in the Silver Age (1908–1918)]. Moscow, HSE Univ. Publ. House, 2018b, pp. 295–356.
- Buhks N. Note about African motifs in the plays intended for Russian cabarets during the 1910s. *The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*. 2011, vol. 17, no. 2, pp. 163–167.
- Chukovskiy K. I. Negr v literature [Negro in Literature]. In: *Sovremennyy Zapad* [Contemporary West]. 1922, bk. 1, pp. 146–147.
- Ekonen K. *Tvoret's, sub"ekt, zhenshchina: strategii zhenskogo pis'ma v russkom simbolizme* [Creator, subject, woman: strategies of women's writing in Russian Symbolism]. Moscow, NLO, 2011, 400 p.
- Mayga Abubakar Abdulvakhidu. *Afrika vo frantsuzskikh i russkikh travelogakh* (A. Zhid i N. Gumilev) [Africa in French and Russian travelogues (A. Gide and N. Gumilev)]. Cand. philol. sci. diss. St.Petersburg, 2016, 234 p.
- Nikiforova L., Blokhina E. Portret s arapchonkom v russkom iskusstve 18 veka: kul'turnyy transfer znakov [Portrait with the black servant in Russian art of the 18th century: cultural transfer of signs]. *Iskusstvoznanie: zhurnal po teorii i istorii iskusstva*. 2019, no. 3, pp. 100–135.
- Said E. *Orientalizm. Zapadnye kontseptsii Vostoka* [Orientalism. Western concepts of the East]. A. V. Govorunov (Transl. from English). St.Petersburg, Russkiy mir, 2006, 637 p.
- Zdravomyslova E., Temkina A. Patriarkhat i "zhenskaya vlast'" [Patriarchy and Women's Power]. In: *Rossiyskiy gendernyy poryadok: sotsiologicheskii podkhod* [Russian gender order: sociological approach]. St. Petersburg, European University Publ., 2007, pp. 68–95.

Zhirmunskiy V. M. Narodnyy geroicheskiy epos. Sravnitel'no-istoricheskie ocherki [Folk heroic epic: Comparative historical essays]. Moscow, Leningrad, Khudozh. lit., 1962, 436 p.

Zuseva-Ozkan V. B. *Deva-voitel'nitsa v literature russkogo modernizma: obraz, motivy, syuzhety* [The woman warrior in Russian modernist literature: image, motifs, plots]. Moscow, Indrik Publ., 2021, 712 p.

#### List of sources

Anchar Mantsenilov (M. N. Volkonskiy). Printsessa afrikanskaya (obraztsovoe libretto dlya opery) [The African Princess (an exemplary libretto for an opera)]. In: *Russkaya literatura 20 veka v zerkale parodii* [Russian literature of the 20th century in the mirror of parody]. O. B. Kushlina (Comp.). Moscow, Vyssh. shk., 1993, pp. 172–179.

Brokgauz F. A., Efron I. A. *Entsiklopedicheskiy slovar': V 86 t.* [Encyclopedic dictionary: In 86 vols.]. St. Petersburg, Tipolitography of I. A. Efron, 1896, vol. 19a, 517 p.

*Kabaretnye p'esy Serebryanogo veka* [Cabaret plays of the Silver Age]. N. Buks (Comp., prep. of the text, intro. article, notes). Moscow, OGI, 2018, 569 p.

Shershenevich V. Odnа sploshnaya nelepost' [One continuous absurdity]. In: Sher-shenevich V. *“Dama v chernoy perchatke” i drugie p'esy* [“The Lady in the Black Glove” and other plays]. Moscow, Vodoley, 2020, pp. 69–124.

Stolitsa L. *Golos Nezhimogo: V 2 t.* [Voice of the Invisible: In 2 vols.]. Moscow, Vodoley, 2013, vol. 1, 728 p.; vol. 2, 672 p.

*Teatral'nye miniatyury Serebryanogo veka* [Theatrical miniatures of the Silver Age]. N. Buks (Comp., prep. of the text, intro. article, notes). Moscow, OGI, 2020, 816 p.

Wagner R. *Zigfrid* [Siegfried]. I. Tyumenev (Transl.). 3rd ed. Moscow, P. Yurgen-son, 1905, 44 p.

Zamyatin E. I. *Sobr. soch.: V 5 t.* [Collected works: In 5 vols.]. Moscow, Rus. kniga, 2004, vol. 3, 608 p.

#### Информация об авторе

Вероника Борисовна Зусева-Озкан, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Москва, Россия)

#### Information about the author

Veronika B. Zuseva-Özkan, Doctor of Philology, Leading Researcher, Head of the Department of Modern European and American Literatures, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 16.10.2022;  
одобрена после рецензирования 13.12.2022; принята к публикации 13.12.2022  
The article was submitted on 16.10.2022;  
approved after reviewing on 13.12.2022; accepted for publication on 13.12.2022*