

товалась писателем как драма экзистенциальная, обусловленная противоборством в национальном сознании полярных религиозно-философских идеалов: христианско-гуманистического и революционного (антихристианского и антигуманистического), восходящего к язычеству. Полярные мировоззренческие идеалы определяют антагонистические принципы исторической реализации общества, которые ведут к созиданию двух типов цивилизаций — спасительной и губительной. Гражданская война в России обнажила катастрофический поединок двух цивилизационных систем, двух градов: Града Божьего и града земного, тоталитарного государства антихриста, Церкви Христовой и лжецеркви. Раскрывая национальную трагедию символическим языком апокалиптического мифа, Булгаков пророчествовал о гибели зверя-антихриста, о непобедимости Святой Руси и спасении нации в Церкви.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаспаров Б.М. Новый Завет в произведениях М.А. Булгакова // Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века. М., 1994.
2. Петров В.Б. Художественная аксиология Михаила Булгакова. М., 2002.
3. Булгаков М.А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989. Т. 1.
4. Там же.
5. Там же.
6. Бадж У. Путешествие души в царстве мертвых. Египетская Книга мертвых. М.: Ассоциация Духовного Единения «Золотой век», 1995.
7. Мифы в искусстве старом и новом: историко-художественная монография (По Рене Менау). М.: Современник, 1993.
8. Лосев А.Ф. Греческая мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1980. Т. 1.
9. Тахо-Годи А.А. Аид // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. М., 1980. Т. 1.
10. Буслаев Ф.И. Изображение Страшного Суда по русским подлинникам // Буслаев Ф.И. Древнерусская литература и православное искусство. СПб., 2001.
11. Закон Божий, составленный по Священному Писанию и изречениям Святых Отцов как практическое руководство в духовной жизни. М.: Ковчег, 1998.
12. Булгаков М.А. Указ. раб.
13. Там же.

*Лариса Сергеевна КИСЛОВА —  
доцент кафедры русской литературы  
Тюменского государственного университета,  
кандидат филологических наук  
lorkis05@mail.ru*

УДК 821.161.1.09:792

#### **«ИГРЫ ЖЕНЩИН» В ПРОСТРАНСТВЕ ТЕАТРА (А.Н. ОСТРОВСКИЙ «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ», Е. ИСАЕВА «УБЕЙ МЕНЯ, ЛЮБИМАЯ!»)**

**Аннотация.** В статье анализируется ключевая оппозиция «мужское — женское», присутствующая в пьесах А.Н. Островского «Таланты и поклонники» и Е. Исаевой «Убей меня, любимая!», и рассматривается конфликт, разворачивающийся в игровой системе координат. Комедия Е. Исаевой вписывается в контекст «новой драмы» рубежа XX–XXI вв., наследуя основной принцип пьесы А.Н. Островского «театр в театре». В исследовании актуализируется гендерная проблематика, отмечается репрезентация «женского», характерная для анализируемых текстов, определяется доминантная роль мотива игры.

**Summary.** *The key opposition «male — female» is being analyzed in the plays of A.N. Ostrovsky «Talents And Admirers», and E. Isaeva «Kill Me My Love!». This conflict is regarded through the play paradigm. The comedy belongs to the so called «new drama» of XX-XXI centuries and takes after the main principle of «Theatre within Theatre», revealed in A.N. Ostrovsky's plays. In our research we deal with gender problems, analyze the ways of presenting «faemine characteristics», typical for some texts, and point out the dominating motive of the play.*

**Ключевые слова.** *Оппозиция «мужское—женское», дискурс, игровое пространство, мотив, гендерные стереотипы.*

**Key words.** *Opposition «male—female», discourse, play space, motive, gender stereotype.*

Инфернальная комедия Елены Исаевой «Убей меня, любимая!» отмечена характерной для русской «новой драмы» рубежа XX–XXI вв. дискурсивностью: основной конфликт в пьесе разворачивается в игровом контексте. Герои Е. Исаевой, провинциальные актеры, не представляют себя вне сцены, и это стремление к вечному лицедейству роднит их с героиней комедии А.Н. Островского «Таланты и поклонники» (1882) Александрой Негиной, для которой театр становится смыслом жизни. Именно мотив игры и проблема гендерной самоидентификации актрисы связывают комедию XIX в. и пьесу, принадлежащую к новейшей драматургии.

Отрекаясь от любви и соглашаясь принять покровительство помещика-мецената Великатова, героиня пьесы А.Н. Островского «Таланты и поклонники» Александра Негина вынуждена пойти на компромисс, нарушив ряд определенных нравственных законов и незыблемую для русской ментальности систему ценностных координат. В поведении Александры проявляется склонность к самому процессу игры, что позволяет героине А.Н. Островского самоидентифицироваться как женщине и актрисе. Но избранная Негиной стратегия поведения, безусловно, женская и отчетливо игровая, тем не менее, заводит ее в тупик.

В тексте пьесы центральным является конфликт актрисы (женщины) и представителей «первых рядов кресел» (мужчин). Ключевой становится проблема существования провинциальной актрисы в условиях провинциального театра. Покровительство меценатов, являясь одним из неперемennых характеристик театральной жизни России XIX в., формирует ложное представление о задачах актерской профессии как таковой. Зависимость актрисы от публики «первых рядов кресел», безусловно, нивелирует ее профессиональные амбиции, и ключевыми в ее работе становятся вопросы, связанные с моралью и не имеющие отношения к драматическому искусству: «Великатов. <...> Мне приятно, что артистки выходят замуж за порядочных людей» [1; 371]; «Кому же в голову придет актрису грамматике учить!» [1; 372]; «Дулебов. <...> Все мы целый день заняты, <...> у нас свободны только несколько часов вечером; где же удобнее, как не у молодой актрисы, отдохнуть, так сказать, от бремени забот...» [1; 364]. Искренне любит Сашеньку лишь старик Нароков, остальные же герои пьесы относятся к ней с отчетливым пренебрежением, включая ее жениха, студента Петра Мелузова, который настойчиво пытается сделать из своей невесты «порядочного» человека: «Мелузов. Будешь совсем хорошей женщиной, такой, какой надо, как это нынче требуется от вашего брата» [1; 374]. Александра в глазах жениха-учителя, который ведет себя как тиран, априори женщина дурная, поскольку она актриса («Что ты, что ты, Саша! Разве талант и

разврат нераздельны?» [1; 416]). Заставляя ее исповедоваться, проговаривать свои ощущения, Мелузов уверен, что учит Александру добру, но на самом деле избранная им пыточная стратегия лишь унижает ее человеческое достоинство: «Мелузов. <...> Ведь ты меня просила учить тебя жить; ну, как же я стану тебя учить, не лекции же читать? А вот ты мне говоришь, что ты чувствовала, говорила и делала; а я тебе говорю, как надо чувствовать, говорить и поступать. Так ты постепенно и улущаешься и со временем будешь <...> совсем хорошей женщиной...» [1; 374].

Предполагается, что Петр Мелузов любит свою невесту и даже планирует женитьбу на ней, но равнодушен к Александре не только учитель, она восхищает и помещика-мецената Великатова. Он потрясен, влюблен, очарован, однако придерживается в отношении Негиной двойных стандартов: заключает пари на Негину с губернским чиновником Бакиным, предлагает Александре свое покровительство, но при этом жениться на ней он явно не стремится: «О дальнейшем я не мечтаю, поживем — увидим» [1; 405]. В финале Негина, согласившись на предложение Великатова, уезжает с ним и таким образом преступает определенную символическую черту. Героиня заинтересована Великатовым, но об истинной любви речь не идет, и шаг, на который решается Александра, на самом деле лишь выгодная для обоих сделка. Актриса не имеет права заявлять о своих желаниях, она дарит наслаждение, творит ускользающий мир, в котором доминирует красота, но при этом полностью лишена свободы выбора и призвана лишь развлекать публику «первых рядов кресел».

Положение актрисы в маскулинно организованном социуме XIX в. вполне формульно, она занимает собственную нишу и вынуждена играть свою роль и вне сцены. Таким образом, статус актрисы как продажной женщины становится практически официальным: она — объект вожделения и объект потребления (женщина, обреченная на безбрачие и признающая свою порочность, т. е. «виновная» и «признающаяся»).

Александра Негина привязана к Мелузову, но «честная» жизнь примерной жены и матери не привлекает ее: «Негина. А если талант... если у меня впереди слава? <...> Если я родилась актрисой? <...> Если бы я и вышла за тебя замуж, я бы скоро бросила тебя и ушла на сцену; хотя за маленькое жалованье, да только бы на сцене быть. Разве я могу без театра жить?» [1; 416]. Жить в любви, браке и при этом быть актрисой невозможно, а потому Негина делает свой выбор в пользу театра, отказываясь от идеи построения собственной семьи и, возможно, мечты о собственном доме: «Эта артистическая бездомность присутствует в героях писателя, которые находят или могли бы найти свой дом только в мире театра» [2; 43].

Таким образом, в пьесе А.Н. Островского «Таланты и поклонники» выстраивается четкая оппозиция «театр — жизнь»: «Все преломляется сквозь призму реального театра, реального спектакля, реальной роли — вот это для артистов Островского действительно реальность, а все, что вне театра, для них ничего не стоит или, по крайней мере, стоит очень немного. <...> За пределами театра для истинного актера — жизни нет. Это и есть та особая душевная складка, которая из “просто человека” делает “человека театра”, не приспособленного ни к какой другой жизни, кроме театральной» [3; 188].

Героиня на сцене, Негина бесправна в жизни («Да разве всякая женщина может быть героиней?» [1; 416]). Волшебство искусства рассеивается, спектакль завершается, и актриса перестает восприниматься как идол и кумир, а становится лишь женщиной, которая должна принадлежать мужчине, ибо об-

ладать завоеванным трофеем — привилегия победителя. Таким образом, звезда сцены превращается в жертву, а ее преданные поклонники перевоплощаются в охотников. С абсолютной безжалостностью поздний А.Н. Островский вновь и вновь возвращается к теме хищничества, к мотиву волков и овец. Актерская игра обостряет охотничьи инстинкты «ценителей прекрасного», и оппозиция «театр — жизнь» перетекает в оппозицию «мужское — женское». Старик Нароков, провожая Негину на вокзал, произносит свой знаменитый монолог о красоте: «Вы не признаете за собой красоты? Нет, вы красавица. Для меня, где талант, там и красота! Я всю жизнь поклонялся красоте и буду ей поклоняться до могилы...» [1; 414]. Однако прекрасное, по версии «поклонников» Александры Негоиной, абсолютно не связано с талантом и искусством, красота для них является только предметом потребления и поводом для мужской вражды.

В пьесе А.Н. Островского традиционно мужское пространство зрительного зала противопоставляется женскому пространству сцены, провинциальная актриса вынуждена действовать, следуя правилам, установленным мужчинами. Александра Негина не становится исключением, она не нарушает дихотомию «мужчина — женщина» (охотник — дичь). В коллективном общественном сознании «гендерные стереотипы очень живучи и в историческом развитии традиционно закрепили представления о “женском” и “мужском”. <...> Общество на протяжении веков отшлифовало в качестве “женского” все пассивное, уступчивое, мягкое, гибкое, заботливое и т. д., в качестве “мужского” — все активное, воинственное, прямолинейное, честолюбивое, волевое и т. д. И как результат репродуцируется основной гендерный стереотип: восприятие женского как второстепенного, несовершенного и слабого, а мужского — сильного и первейшего» [4; 89-90]. Александра Негина принимает ту жизненную концепцию, которую ей предлагает Великатов — мужчина-хозяин, но в то же время она отказывается от жизненной концепции, навязываемой Петром Мелузовым — мужчиной-учителем. Зависимое положение Негоиной позволяет ей сделать выбор, но этот выбор, к сожалению, невелик и ограничен мужскими поведенческими стандартами: быть честной женой и отказаться от своего таланта или следовать своему предназначению, при этом пожертвовав собственными принципами и личным счастьем. Таким образом, само пространство сцены, как пространство женское и зависимое, находится вне тех или иных законов морали, преобладающих в массовом сознании.

Актриса — воплощенная красота — самим фактом своего существования пробуждает в публике жажду обладания, т. е. мотивы игры, красоты и охоты становятся в пьесе А.Н. Островского «Таланты и поклонники» ключевыми. Александра Негина выбирает сцену, а не тихое семейное счастье, но при этом совершает символическое жертвоприношение, «швыряя» на алтарь театра свою свободу и добровольно соглашаясь на статус содержанки. А.Н. Островский передает Негоиной свое имя и отчество в женской их модификации, что определенно сближает автора и героиню. Любовь к театру, по мысли А.Н. Островского, — это неукротимая болезненная страсть, а актеры в изображении Островского — «галерники сцены, прикованные к кулисам, “запродавшие душу” театру. Настоящую ценность для этих пролетариев театра представляет лишь то, что относится к их успеху. <...> “Истина актера”, по Островскому, скрывается за его особой, продиктованной публичностью профессии, театрально “характерной” жизненной манерой» [3; 189-190].

Таким образом, социализация актрисы, в силу актуализации ее профессиональной деятельности, весьма специфична и является одновременно типичной и нетипичной для русского гендерного дискурса второй половины XIX в., поскольку «актер как личность начинается с отказа не от своего “я”, а от родного дома, от корня, от прочного места в социуме. Актеры Островского — люди одинокие:

ни дома, ни семьи, ни родных, ни истинных друзей — лишь товарищи *по искусству* или *по ремеслу*. Их влечет существование, свободное от всякого “нормального” социума. Они не привязаны ни к каким житейским благам, ни к какой социальной прочности, ни к каким домашним устоям» [3; 186].

В комедии Елены Исаевой «Убей меня, любимая!» мотив игры также становится ключевым. Героиням пьесы — актрисам, играющим легендарных Юдифь (Наташа), Шарлотту Корде (Анн), Фанни Каплан (Ляля), подобно Александре Негиной, предстоит выбрать между искусством и жизнью, и они выбирают искусство так же, как и Негина. Однако именно любовь к театру позволяет актрисам избежать настоящего убийства героя-любownika, игровую показательную казнь которого они устраивают после премьеры: «Н а т а ш а. Все, Серый, мы тебя символически убили» [5; 159]. Ляля, Наташа и Анн (приглашенная звезда из Франции) прощают своего возлюбленного-врага и смиряются с его ложью, понимая, что это ложь во имя искусства и ради успеха: «Л я л я. А я так радовалась, что могу эту ненависть в искусство употребить, а это, оказывается, тоже все мужики запланировали» [5; 159].

Текст пьесы Елены Исаевой может быть рассмотрен сквозь призму гендерной проблематики, поскольку центральной становится идея гендерного противостояния. «История великих покушений и большой политики, представленная как история женской мести за поруганную любовь, — это все тот же способ Елены Исаевой возвращать любой сюжет к главной теме: “про любовь” [6; 12]. Появление на сцене Фанни Каплан, Шарлотты Корде и Юдифи, явившихся в этот мир для спасения жизни мужчины и искупления собственных грехов, сопровождается энциклопедической информацией о положении женщины в историческом и географическом контекстах: «Юдифь. На острове Рапа все мужчины считались для женщин священными... [5; 141]; Ю д и ф ь. На Маркизских островах женщине не позволено входить в лодку, считается, что она своим присутствием пугает рыб. Ш а р л о т т а. В Новой Каледонии женщина при встрече с мужчиной обязана была уступить ему дорогу и жить могла только в изолированном помещении. Ю д и ф ь. У древних иудеев женщине под страхом смертной казни запрещалось надевать мужское платье [5; 142]; Ш а р л о т т а. В Древнем Риме употребление женщиной вина наказывалось — смертной казнью. В Китае женщина не имела права есть вместе с мужчиной, а в Бирме — входить в храм и в места судилищ [5; 150]».

Театр воспринимается каждой героиней пьесы Е. Исаевой как единственно возможное будущее. Происходящее на сцене переносится в жизнь актрисы, а ее внесценическое поведение выстраивается в зависимости от сценического образа. В комедии «Убей меня, любимая!» две сюжетные линии: месь героинь возлюбленному и одновременно партнеру по сцене Сергею и искупление греха убийства вернувшимися с того света Юдифью, Фанни Каплан и Шарлоттой Корде, — пересекаются, а оппозиция «мужчина — женщина», выстраивающаяся в игровой системе координат, перетекает в центральную оппозицию пьесы «игра — жизнь», обуславливающую особую сюжетную структуру текста. Реальная жизнь актеров протекает в игровом пространстве: действие комедии Е. Исаевой разворачивается в театре, и даже возникающие отношения героинь с людьми, не связанными со сценой, замыкаются в границах театра. Так, например, состоятельный поклонник Наташи является меценатом «Н а т а ш а. Мне — грех жаловаться. Он мне квартиру оплачивал... И декорации к спектаклю оплатил. Ты в театре не говори, что у меня с ним все, а то еще с роли снимут. До фестиваля бы продержаться. Бадягин меня на эту роль взял только из-за декораций» [5; 119]. Героини Е. Исаевой влюблены в актера, любовная история каждой из них разыгрывается в пространстве театра, но любовь превращается в ненависть, необходи-

мость убийства партнера по сцене (Олоферна, Ленина, Марата) перерастает в игровой эпизод с символическим убийством в жизни. Выбирая прекрасную иллюзию, продолжая играть вне сцены, изменяя свое настоящее имя и предпочитая сценический псевдоним, актер позиционирует себя как новую личность и театрализует пространство реальной жизни. Месть Сергею трех его возлюбленных имеет комедийную игровую установку «Л я л я. Теперь ты для нас — мертвый. Тебя нет. Понял?» [5; 159]. В сцену казни героя вмешиваются явившиеся из небытия знаменитые террористки, но ни Юдифь, ни Фанни Каплан, ни Шарлотта Корде не распознают в готовящемся насилии актерства. Они предотвращают настоящее убийство, не понимая его символической природы.

Таким образом, мотивы любви и смерти в пьесе Е. Исаевой переплетаются. Актеры — добровольные заложники театра, привыкая жить иллюзиями, утрачивают способность адекватно оценивать действительность: «Н а т а ш а. Природа та же самая — женская. Желание бесконечно покорять и нравиться... Жизнь — вширь, а не вглубь: покорил, пошел дальше, от других подпитываться...» [5; 119]. Способность погружаться в игровое пространство, отказываясь от обыденности (нормы), позволяет актеру менять свой жизненный хронотоп и, таким образом, концептуально доминантным в пьесе становится мотив игры: «Личный жизненный хронотоп артиста — это пространство и время театра» [3; 188].

Александра Негина («Таланты и поклонники»), как и героини Е. Исаевой, выстраивает свою жизненную стратегию, руководствуясь законами театра. Она так и не полюбила Петра Мелузова именно потому, что он рассматривает театр как пространство порока и является человеком иной ментальности. Для Негиной же театр — вся жизнь. Александра простодушна и доверчива, однако для того, чтобы выжить в мире театра, вынуждена выбирать игру в качестве ключевой поведенческой линии. Героини Е. Исаевой так же по-своему не укоренены в реальном мире, и все, чем они дорожат, принадлежит театру. Женщина в пространстве театра несвободна, а значит, ее единственный шанс сохранить собственное «я» — предложить окружающим новую концепцию игры. Александра Негина вынуждена соглашаться с ролями, навязываемыми ей извне: честный Мелузов мечтает превратить ее в «порядочную» женщину; амбициозный Великатов стремится сделать из Александры дорогую игрушку; «заботливая» Домна Пантелевна — источник дохода. Александра Негина пытается вести свою партию, и, хотя она вынуждена уехать с Великатовым в его поместье, это ее выбор и, по сути, ее сценарий, а Великатов, которого героиня А.Н. Островского «получает» в качестве покровителя, на самом деле лишь статист в ее спектакле. Театрален и отъезд Негиной из города — торжественный, публичный, с букетами и шампанским, но в то же время тайный, поскольку героиня скрывает истинную цель своего отъезда.

В комедии «Убей меня, любимая!» в поединке «мужчина — женщина», заставляя Сергея следовать разработанному ими сценарию, побеждают актрисы, однако своим сценическим успехом Ляля, Наташа и Анн обязаны сумасшедшей идее Сергея и режиссера Бадягина: «С е р г е й. Чтоб я с каждой из вас завел роман, столкнул вас лбами, чтобы вы меня по правде возненавидели и сыграли бы хорошо (*Пауза*). Театр — это святое» [5, 159]. Инфернальная комедия Е. Исаевой, органично вписывающаяся в контекст «новой драмы», наследует основной принцип пьесы А.Н. Островского «театр в театре»: каждый герой пьесы Е. Исаевой является режиссером своего собственного спектакля.

Театр — это своеобразное «зазеркалье», и актеры, живя в мире театра, существуют в особом корпоративном пространстве. Окружающая действительность воспринимается ими как враждебная, но дисгармонии, алогизму реального мира противостоит гармоничная вселенная сцены. Герои А.Н. Островско-

го и Е. Исаевой находят себя в духовном пространстве театра, органично вписываясь в сказочный мир «зазеркалья», в игровую систему координат, в которой «<...> уравниваются в своих правах иллюзия и реальность, смысл иллюзорный и смысл подлинный, ложь и истина» [7; 294]. Оппозиция «истина — ложь», таким образом, утрачивает свое первоначальное значение и меняет смысл на противоположный.

В инфернальной комедии Елены Исаевой в мир являются три демонические женщины: Юдифь, Фанни Каплан и Шарлотта Корде. Их задача — спасти мужчину от смерти и вернуться уже не в черно-белое, а в цветное пространство небытия. Но тени великих грешниц посещают вовсе не реальный мир, а страну «зазеркалья», где убийство — лишь фрагмент спектакля, импровизированный акт возмездия, а актеры — на первый взгляд обычные люди — на самом деле существа из мира иллюзий, в котором все иначе, нежели в действительности: изображение искажено, левое становится правым, черное — белым, зло — добром, ненависть — любовью. Театр — вселенная, существующая по своим, отличным от общепринятых, законам. Мир театра, в сущности, инфернальное пространство, другое измерение, а значит, в театральном «зазеркалье» возможны любые игровые сюжеты и реальны любые перевоплощения.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Островский А.Н. Таланты и поклонники // Островский А.Н. Сочинения. В 3-х т. Т. 3. Пьесы 1873-1883. М., 1987. С. 355-420.
2. Крохина Н.П. Женская стихия в пьесах А.Н. Островского // А.Н. Островский в движении времени. В 2 т. Т. 2. Шуя, 2003. С. 36-44.
3. Шалимова Н.А. Человек в художественном мире А.Н. Островского. Учебное пособие. Ярославль, 2007. 272 с.
4. Коростылева Н.Н. Женщина и мужчина: от конфликта к согласию. (Исследование гендерного конфликтогенеза). М., 2005. 240 с.
5. Исаева Е. Убей меня, любимая! // Исаева Е. Абрикосовый рай: Пьесы. М., 2004. С. 114-164.
6. Забалуев В., Зензинов А. Театр Елены Исаевой // Исаева Е. Абрикосовый рай: Пьесы. М., 2004. С. 7-22.
7. Рюмина М.Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М., 2003. 320 с.

*Ирина Александровна БЕРЕНДЕЕВА —  
ассистент кафедры литературы  
Тобольского государственного педагогического  
института им. Д.И. Менделеева,  
аспирант кафедры русской литературы  
Тюменского государственного университета  
russlit@utmn.ru*

УДК 82.09

#### **ПИСЬМА А. БЛОКА: НА ГРАНИЦЕ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА**

*Аннотация.* В данной статье объектом внимания являются письма А. Блока, которые рассматриваются в контексте жизненных обстоятельств, теоретических установок и художественного творчества поэта.