



DOI: 10.24411/2072-9316-2020-00073

В.Б. Зусева-Озкан (Москва)

ОБРАЗ ДЕВЫ-ВОИТЕЛЬНИЦЫ В ПЬЕСЕ М.Е. ЛЁВБЕРГ «ЖАННА Д'АРК» (1920)*

Аннотация. В статье рассматривается неопубликованная пьеса мало известной поэтессы и драматурга Серебряного века Марии Евгеньевны Лёвберг о Жанне д'Арк. Описывается история создания пьесы, и она встраивается в общую канву творчества Лёвберг, которое в целом отмечено стремлением опрокинуть существовавший гендерный порядок и дать женщине возможность взять на себя мужскую роль. Причем в качестве архетипической мужской роли – вполне справедливо – понимается роль воина, которая в рамках неоромантической творческой манеры Лёвберг становится ролью рыцаря. Анализируются главные образы пьесы в их соотношении друг с другом, реконструируется система мотивов. Показано, что она типична для сюжетов с участием девы-воительницы (неузнавание девы в облике воина; поединок; равносильность и глубинное родство воительницы и избранного героя; мотивы грома, бури, грозы, молнии; мотив огня; параллели воительница / Дева Мария, воительница / ангел); одновременно демонстрируется своеобразие их разворачивания в данной пьесе. Исследуется сюжет, который также сопоставляется с историческими источниками; основной линией действия оказывается не столько борьба Жанны за освобождение Франции, сколько спасение души великого грешника, Жиля де Реца, под влиянием его любви к святой. Выдвигается гипотеза о том, почему эта пьеса, написанная для проекта «исторических картин» при издательстве «Всемирная литература», оказалась не востребована.

Ключевые слова: М.Е. Лёвберг; Жанна д'Арк; дева-воительница; рыцарь; «исторические картины»; «Всемирная литература»; гендерный порядок; маскулинность и фемининность.

V.B. Zuseva-Özkan (Moscow)

The Figure of Female Warrior in the Drama by M.Ye. Loevberg “Joan of Arc” (1920)**

Abstract. The article considers not yet published drama by a little-known poet and playwright of the Silver Age Maria Evgen'yevna Loevberg about Joan of Arc. The history of its creation is traced, and it gets embedded into the general frame of Loevberg's artistic work which is characterized by the desire to establish a new gender

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН.

** The research was carried out with support of a grant from the Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100) at IWL RAS.



order and to give the women “masculine” roles. As the archetypal masculine role Loevberg rightly sees that of the warrior, which turns into the role of a knight because of the Neoromantic manner of the writer. The main characters of the play are analyzed in their connection to each other, the system of motifs is reconstructed. The author of the paper shows that these motifs are typical for the plots about the female warriors (the lack of recognition of the maiden disguised and acting as a warrior; the duel; the equality and deep kinship of the female warrior and the chosen hero; the motifs of lightning, storm, thunder; the motif of flames; the parallels of the female warrior and Virgin Mary, of the female warrior and angel); at the same time, it is demonstrated the distinctiveness of their use in this play. The plot also is analyzed, and its events are compared to the historical sources; its main arc turns out to be as much Joan’s fight for the liberation of France, as salvation of the soul of a great sinner, Gilles de Rais, under the influence of his love for the saint warrior. The author proposes the hypothesis concerning the reasons why this drama created for the project of “historical scenes” under the aegis of the publishing house “Vsemirnaya Literatura”, was never staged.

Key words: M.Ye. Loevberg; Joan of Arc; female warrior; female knight; “historical scenes”; “Vsemirnaya Literatura”; gender order; masculinity and femininity.

Эта статья посвящена не публиковавшейся до сих пор пьесе забытого автора, чье наследие, по нашему мнению, представляет существенный интерес – и с точки зрения истории литературы, и как одно из свидетельств изменений гендерного порядка на рубеже XIX–XX вв., ибо в произведениях Марии Евгеньевны Лёвберг многообразно отразилось стремление к обретению женщинами своей субъектности, и самым непосредственным образом – для читателя, поскольку произведения этого автора неизменно занимательны и, как правило, весьма остроумны. Хотя сегодня имя Лёвберг практически неизвестно, в свое время она заслужила одобрение таких мэтров, как Блок, Горький, Гумилев, Замятин, Ремизов.

Наиболее подробную справку о Марии Евгеньевне Лёвберг дает О.Б. Кушлина в словаре «Русские писатели»: «Лёвберг Мария Евгеньевна [урожд. Купфер, в замужестве Ратькова; писала также под псевд. Д. Ферранте; 19.3.1894, Рига – 12(?) .9.1934, Ленинград], поэтесса, драматург, прозаик» [Кушлина 1994, 302]. Добавим здесь, что дата смерти, по-видимому, указана все-таки неправильная: в альбоме В.А. Сутугиной (РО ИРЛИ. Ф. 720. № 120. Л. 41 об.), бессменного секретаря издательства «Всемирная литература», рядом с автографом стихотворения М.Е. Лёвберг владелицей наклеена газетная вырезка с некрологом писательницы и пометой карандашом: «8/IX-34». «По отцу – из саксонских дворян, по матери – из приволжских крестьян. Окончила в 1909 г-зию кн. А.А. Оболенской в Петербурге <...>, Высшие женские (Бестужевские) курсы, ист.-филол. ф-т. Муж – воен. инженер В.Б. Ратьков, погиб в 1-ю мировую войну. Первая публ. – стих. “К Пьеретте” в “Неделе «Совр. Слова»” (1913, 6 мая). Печатала стих. в “Совр. Слове”, в “Журнале для всех”, “Ежемесячном журнале”, “Рус. Мысли”, участвовала в сб. “Вечер «Триремы»” (П., 1916). В 1912 посещала “Вечера Случевского”,



в 1916–17 участвовала в заседаниях 2-го “Цеха поэтов”. Единств. сб. стихов “Лукавый странник” (П., 1915, изд. автора) <...> Н.С. Гумилев откликнулся на сб-к доброжелательной рец. <...> Л. была одним из адресатов лирики Гумилева, он посвятил ей стих. “Ты жаворонок в горной высоте...” <...> Л. выступала гл. образом как драматург: пьесы “Камни смерти” (РМ, 1915, № 8), “Шпага кавалера” (СевЗ, 1916, № 3), “Монтана” (1928, ЛГИА). Пьесу “Дантон” Блок рекомендовал к постановке в Большом драм. т-ре (сезон 1919–20) <...> Около 1915 познакомилась с М. Горьким, к-рый оказывал ей в дальнейшем лит. покровительство. В 1918–19, когда служила эмиссаром при Наркомпросе, общалась с А.М. Ремизовым (см. письма в ГПБ и ИРЛИ), посещала “Привал комедиантов” <...> Была в ссылке. Переводила с англ. и франц. (Р. Роллана, Мольера, Стендаля, Э. Фербер, В. Гюго, Э. Золя <...>), составила “Словарь иностранных слов” (П., 1923; 6-е изд., Л., 1928). Повести 1930-х гг. “Лайма” (М., 1932) и “На белом Севере” (М., 1933) отразили стремление автора соответствовать сов. идеологич. установкам <...> [Кушлина 1994, 302].

Здесь, однако, отсутствуют упоминания о целом ряде прозаических и драматических произведений Лёвберг. В частности, не названа большая пьеса «Жанна д’Арк» – как не учтена она и в монументальной монографии Д.М. Буланина «Жанна д’Арк в России: исторический образ между литературой и пропагандой». В книге есть специальная глава «Всемирная литература», посвященная книгам о Жанне д’Арк, выпущенным этим издательством. Между тем, прозаическая пьеса Лёвберг в пяти действиях и двенадцати картинах, написанная в августе 1919 – декабре 1920 г., тоже имела отношение к деятельности «Всемирной литературы», ибо, по-видимому, создавалась для просветительского проекта «исторических картин» при издательстве. Задуманное А.М. Горьким, это начинание подразумевало серию театрализованных «картин» для народа, которые бы демонстрировали – в художественной и потому доступной – форме основные этапы истории человечества. При «Всемирной литературе» была организована Комиссия по подготовке исторических картин (под председательством Горького), а при ТЕО Наркомпроса – Секция исторических картин. Пьеса так никогда и не была поставлена, хотя на заседании редакционной коллегии секции исторических картин 23 февраля 1921 г. она была принята большинством голосов:

«Заседание 23 февраля.

Присутствуют: Чуковский, Замятин, Тихонов, Блок, Гумилев.

Слушают: 1) Рецензию Замятина о “Жанне д’Арк” Лёвберг. Пьеса имеет, по его мнению, большие достоинства, хотя в ней есть недостаток историчности. В случае ее принятия надо просить Лёвберг произвести некоторые существенные поправки. Пьесу баллотируют.

Постановлено: 1) Пьесу Лёвберг “Жанна д’Арк” принять. Утвердить ставку по соглашению с Союзом Писателей».

(Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 563)



Примечательно, что М. Горький считал крайне необходимым и своевременным появление книг о Жанне д'Арк – см., например, его письмо Р. Роллану, написанное в конце декабря 1916 – начале января 1917 г.: «Я обращаюсь к Вам с просьбой написать для детей биографию Бетховена. Вместе с этим я прошу Герберта Уэллса написать биографию Эдиссона, Фритьоф Нансен напишет жизнь Христофора Колумба, я – жизнь Гарибальди, еврейский поэт Бялик – жизнь Моисея и т.д. И еще я прошу Вас указать мне литератора француза, который мог бы написать для детей историю Жанны д'Арк» [Горький и Роллан 1996, 15]. Как пишет Буланин, в тот же период (1919–1920 гг.) ровесницами Лёвберг, тоже, как и она, выпускницами Бестужевских курсов Т.А. Быковой, Е.Ч. Скржинской и М.А. Клименко (Тихановой) был осуществлен перевод очерка французского историка Ж. Мишле «Жанна д'Арк», вышедший огромным тиражом 20 тыс. экземпляров, несмотря на «ужасное» качество перевода [Буланин 2016, 427]. Кроме того, несколько позже, в 1924 г. во «Всемирной литературе» вышла (но была анонсирована уже в каталоге издательства 1919 г.) поэма Вольтера «Орлеанская девственница». Оба эти произведения сильно отличаются от драмы Лёвберг. Т.е. пьеса, написанная на актуальную и поддержанную Горьким тему, «не пошла» – отчасти, видимо, в связи с закрытием секции исторических картин, но также и потому, что, по нашему мнению, оказалась весьма далека от того, что хотели бы видеть на театральной сцене власть предержащие. (Кстати, и Горькому пьеса не понравилась, как об этом свидетельствует его письмо М.Е. Лёвберг от начала декабря 1920 г.: «Мне грустно говорить это, – я думаю, что пьеса не удалась» [Горький 2007, 139].)

«Жанна д'Арк» Лёвберг, если попытаться дать какое-то определение этой драме, – пьеса неоромантическая. Драматург довольно свободно обращается с историческими источниками – впрочем, как и большинство авторов, писавших о Жанне д'Арк, хотя видно, что эти источники Лёвберг знакомы. Во всяком случае, она держится гораздо ближе к историческим событиям, чем тот же Шиллер в своей трагедии «Орлеанская дева» (1801), которая, между прочим, была востребована в России в этот период. Так, А. Блок, разрабатывая репертуар Большого драматического театра, писал М.Ф. Андреевой 27 апреля 1919 г.: «Я сказал бы так: “Разбойники” и “Орлеанская Дева” звучат в воздухе как весь Шиллер <...> Вопрос о переводе этих трагедий (годятся ли старые, нужны ли новые или надо исправлять) решится во “Всемирной литературе”, потому что Шиллер входит в ее рамки. <...> Вот и весь репертуар – восемь пьес; чертеж этого репертуара такой:

Середина – неподвижный центр – Шекспир, *вечное*, общечеловеческое <...>. Одна стрелка – Шиллер и Гюго, другая – Ибсен, Сем-Бенелли и Лёвберг» (речь идет о ее пьесе «Дантон») [Блок 1963, 521–523].

Лёвберг воспроизводит основную канву легенды о Жанне, известную из исторических хроник и материалов связанных с ней судебных процессов (обвинительного 1431 г. и оправдательного 1455–1456 гг.): упоминаются



детали ее жизни в деревне Домреми, явление ей святых, проигрывается ее появление при дворе дофина Карла, где она узнает его среди придворных, хотя никогда не видела прежде, а также история с «секретом» короля, затем следуют взятие Орлеана, неудачная осада Компьена, пребывание Жанны в тюрьме в Руане и сожжение ее на костре. Воспроизводится даже и известная по материалам обвинительного процесса 1431 г. деталь относительно того, что свое знамя Жанна ценила гораздо выше меча и что сама лично она никого не убивала, а лишь вела за собой людей, выступая проводником Божественной воли (см. также сцену, где Жанна, не желая проливать лишнюю кровь, пишет смиренное письмо вражескому военачальнику Глэсдалю).

Но одновременно Лёвберг уступает тому же соблазну, что и Шиллер, и вводит в пьесу любовную линию – хотя это и односторонняя, безответная любовь. Вторым главным героем пьесы является Жиль де Ре (у Лёвберг – де Рец), бретонский барон и военный соратник исторической Жанны, который в 1440 г. был обвинен в занятиях колдовством и многочисленных убийствах и казнен – его иногда называют прототипом Синеи Бороды из известной французской сказки. Несомненно, Лёвберг была знакома с этими фактами, поскольку в пьесе присутствует важнейший мотив договора Жили с дьяволом, заключенного при посредстве Симона Черно книжника, но расторгнутого в кульминационной сцене в конце 3-го действия. Собственно, Жиль де Рец выступает в пьесе чуть ли не на первый план, затмевая собой даже заглавную фигуру святой воительницы: ему отведено больше сценического действия, его сценами и начинается, и заканчивается пьеса. И посвящена она скорее его духовному перерождению – хотя и на фоне подвигов Жанны.

Впрочем, появлению любовного мотива (кстати, не такого уж причудливого – примерно на ту же тему написана повесть М. Турнье «Жиль и Жанна» 1983 г., которая заканчивается иным историческим моментом – казнью Жили, но теми же словами, что и пьеса Лёвберг, – отчаянным призывом Жили: «Жанна! Жанна!») не стоит удивляться: дело в том, что сюжет с участием воительницы традиционно включает в себя мужского персонажа и протекает между двумя полюсами – войной и любовью. А Жанна д'Арк, хотя в бою сама не убивала, довольно рано стала ассоциироваться с архетипическим образом девы-воительницы, который всегда строится на необычном, нестандартном соотношении гендерных ролей, ибо воинская доблесть и физическая сила – традиционно мужские атрибуты.

Как пишет О.И. Тогоева, примерно с XVI в. за Жанной закрепляется наименование *Virago*, т. е. «женщина-мужчина»:

«...девушка сознательно присвоила себе определенные знаки мужской власти – костюм, доспехи, оружие, звание военачальника, и в данном контексте декларируемая ею девственность становилась еще одним подобным символом, поскольку сознательный отказ от материнства представлял собой не что иное, как



<...> переход к некоей андрогинности. <...> она являлась *Virago* <...> Данное понятие, заимствованное из восточной литературы, прижилось в Западной Европе еще в раннем Средневековье. Его развернутое объяснение давал, в частности, Ратхер Веронский (890–974): “*Virago*, т.е. мужественной, женщина была названа впервые, дабы мужественно сражаться против грехов и быть послушной словам Господа. Мужчина в душе, но женщина во плоти...” <...>» [Тогоева 2016, 251].

В сочинениях XVI–XVII вв. Жанна уподоблялась преимущественно амазонкам; авторы этого периода проводили исторические и мифологические параллели с царицами амазонок Пенфесилей и Ипполитой, с богиней Афиной / Минервой, что также сближало Жанну с Девой Марией благодаря раннесредневековому соотношению Богородицы и Афины Паллады в их функциях «защитницы города»: отсюда образ Марии как «*Virgo militans* (рубеж VIII–IX вв.), на котором она была представлена в доспехах римского воина, с крестом-скипетром (отсылавшим к иконографическому типу *Christus militans* <...>)» [Тогоева 2016, 315]. Таким образом, гармонично соединяются две грани облика Жанны д’Арк – воительницы и святой девственницы.

То же происходит и в пьесе Лёвберг, причем она близка апологетическим сочинениям о Жанне в том, что ее героиня не испытывает никаких любовных терзаний и абсолютно цельна в своей святости, в стремлении спасти Францию. Отметим на полях, что в этом тоже заключается отличие от, несомненно, знакомой Лёвберг трагедии Шиллера. М. Цветаева, для которой образ Жанны был очень важен, писала, что «Шиллер, приписав Жанне влюбленность в Дюнуа, поступил не как поэт, а как автор авантюрного романа» [Цветаева 1995, 555]. Цветаева здесь немножко ошибается: Шиллер приписывает Жанне влюбленность не в ее соратника Дюнуа, Бастарда Орлеанского (что, действительно, бывало в исторических и литературных сочинениях; у Шиллера же Дюнуа влюблен безответно), а во врага – английского рыцаря Лионеля, которого она побеждает в сражении, но позволяет ему бежать. И Шиллер, и Цветаева здесь оказываются в плену мифологических и литературных стереотипов, окружающих образ воительницы: немецкий поэт воспроизводит стандартный мотив поединка с возлюбленным врагом, тогда как Цветаева, помня главное – наличие любовного мотива у Шиллера, ее глубоко возмущающего в применении к Жанне, которую она сравнивает с богиней Дианой на основании ее девственной чистоты («Иоанна д’Арк, Диана, одна раса» [Цветаева 2000, 190]), забывает подробности, но вводит в своем суждении тоже очень древний мотив девственности воительницы, обеспечивающей ей силу и превосходство (мотив, восходящий к мифам, но подкрепляющийся в случае Жанны ее статусом святой).

У Лёвберг же ситуация как бы срединная. С одной стороны, героиня бесконечно чиста и даже не узнает себя в исповеди и одновременно любовном признании Жиля:



Жиль. <...> Ах, сжальтесь! Моя любовь чище молитвы. (*Рыдая.*) Я слез таких не проливал у ног Пречистой Девы. (*Обнимает ее колени.*)

Жанна. Возненавидели ли вы грехи свои?

Жиль. Всей душой моей.

Жанна. Вы не должны пытаться больше увидеть ту, которую вы любите. <...> Друг, нельзя любить святую. Вы скоро вернетесь. Мы снова будем сражаться вместе. Господь поможет вам забыть ее. (*Жиль поднимает голову и с ужасом смотрит на нее.*) Скажите мне, кто она и как ее имя; если я встречу с ней, я попрошу, чтобы она заступилась за вас перед Богом (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572).

С другой же стороны, именно любовный мотив, в конечном счете, определяет конфликт пьесы, который привязан не к Жанне, а к Жилю де Рецу и может быть описан как борьба небесных и дьявольских сил за его душу. При этом остаются такие рудименты, как ряд типичных мотивов, связанных с сюжетом о воительнице.

В первую очередь, это мотив *неузнания девы в мужском обличье*, в обличье воина, в доспехе, появляющийся, например, у Боярдо, Ариосто, Тассо, причем встреча мужского и женского персонажей обычно происходит в лесу. То же самое – у Лёвберг, где Жиль де Рец в первой сцене 1-го действия бродит по лесу, встречает Жанну в сопровождении двух ее спутников, но думает, что видит перед собой «дивного отрока». Во-вторых, это *мотив поединка*: Жиль бродит по лесу не просто так, но желая встретить белого единорога, в борьбе с которым якобы погибло много «безумцев», и вступить с ним в бой:

Жиль де Рец. Дай мне силы, Мария! Станный свет ведет меня за собой. Сердце мое томится о чуде. Рука тверда. Я готов к поединку.<...>

Свет вдали. Может быть, то копые единорога? Знаю, оно белее лилии и ярче алмаза. О, тучи, остановитесь в грозе надо мною! Пронзите молниями небесные своды! <...> О, белый единорог, рыцарь небесный! Сколько безумцев погибло уже в борьбе с тобой. <...>

Остановись, мой дивный враг! Именем Девы заклиная Тебя, остановись! О, как блеснит во мраке Твое серебряное копые! Я вижу на нем сияние Ее очей. Что перед ним мой жалкий земной щит?

(*Бросает щит.*)

Стой, белый единорог! Я, Жиль де Рец, вызываю тебя на поединок.

(*С поднятым мечом бросается вперед и останавливается.*)

<...>

Туман застилает мне глаза... О, где ты, белый единорог?

(*Молния; вслед за ней гром.*)

(Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572)

Единорог, естественно, символизирует девственность (по легенде, лишь девственница могла поймать его), так что в каком-то смысле он,



действительно, является Жилю, когда тот встречает Жанну – тем более, что он именуется единорогом «рыцарем небесным», каким в полной мере является святая. Рог единорога сравнивается с белыми лилиями – цветком, тоже символизирующим чистоту (так, архангел Гавриил во время сцены Благовещения традиционно изображается с этим цветком) – и с «серебряным копьем», поддерживая воинские ассоциации и параллели между единорогом и Жанной Девой. Кроме того, возникает параллель с Девой Марией (к которой и обращается Жиль); она будет поддерживаться на протяжении всей пьесы – вот, например, в финале 3-го действия: «Вот он, чудесный свет Твой! Пронзен мечом незримым, Твой сын вернулся в лоно Твое, Мария. Трепещи, гордый дух! Склони главу перед Девой...», где Дева – одновременно и Богородица, и Жанна (что не удивительно, учитывая отмечавшееся выше средневековое еще соотнесение Богородицы и воительницы). В этой сцене развивается и *мотив поединка* («пронзен мечом незримым»), который, действительно, разыгрывается между Жилем и Жанной – его дьявольской гордыней и ее святостью.

Жиль де Рец – в полной мере (нео)романтический герой: он, с одной стороны, предельно пресыщен всеми земными благами, разочарован в жизни («Всё надоело мне...») и алчет чего-то сверхъестественного, исключительного, гигантского (того, что он называет «чудом»), так что даже любовь самой королевы не удовлетворяет его, а с другой, предельно горд и бросает вызов самому Господу. По его мнению, Бог не захотел услышать его, поэтому ему остается лишь заключить сделку с дьяволом. Суть этой сделки описывает Симон Черно книжник: чтобы получить все земные блага – невероятные силу, мудрость, власть, богатство, любовь – Жиль должен совершить величайшее святотатство и «соблазнить святую», украсть ее у Бога, т.е. фактически сразиться с ним. «Вот он, чудесный поединок, которого вы искали, – говорит Симон Жилю. – Поднимите голову, Жиль. Вы победите! Никто из смертных не смел еще мечтать о таком торжестве». Третий, символический, уровень этого мотива поединка представлен в диалоге Жили и герцога Алансона – и это поединок уже не между ним и Жанной, но между небесными и адскими силами:

Жиль. Бог и дьявол. И они борются. Они всегда борются, Годфруа. Но я вижу, вам не нравятся мои речи. Поговорим о другом.

(Молчание.)

Алансон. Ах, если бы солнце! Я ждал утра, потому что ночь казалась мне страшной. Но этот мертвый рассвет в тысячу раз страшней. Он саваном обволакивает наш стан.

Жиль. А ветер воет над нами, как волк над падалью.

(Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572)

Этот диалог, кстати, до поразительной степени точности воспроизводит стихотворение Н. Гумилева «Поединок», особенно его первую редакцию, опубликованную в № 6 «Журнала Театра литературно-художественного



общества» за 1908/1909 гг. (позднее в чуть сокращенном виде вошло в сборник «Жемчуга» 1910 г. и уже в сильно измененном – в «Жемчуга» 1918 г.). Напомним: там демонический герой сражается в поединке со светлой, но при этом любимой и любящей героиней-воительницей. Пятая строфа («Страшна борьба меж днем и ночью, / Но Богом нам она дана, / Чтоб люди видели воочью, / Кому победа суждена» [Гумилев 1998, 315]) и седьмая («Меня слепит твой взгляд упорный, / Твои сомкнутые уста, / Я задыхаюсь в муке черной, / И побеждает красота» [Гумилев 1998, 315]) в сочетании с атрибутируемым героине белым цветом (герб с его «невинностью лилий», плащ) свидетельствуют, что силы света побеждают темного, демонического героя. А заканчивается стихотворение шокирующей деталью:

Еще не умер звук рыданий,
Еще шуршит твой белый шелк,
А уж ко мне ползет в тумане
Нетерпеливо-жадный волк.

[Гумилев 1998, 211]

Ср. с процитированной репликой Жилия: «А ветер воет над нами, как волк над падалью» (в то же время «саван мертвого рассвета» в реплике Алансона напоминает «равнину дымно-белую» у Гумилева). Этой переключкой – по нашему мнению, неоспоримой: Лёвберг была ученицей и, одно время, возлюбленной Гумилева, так что, несомненно, должна была знать это в целом довольно известное стихотворение (на него обратил внимание и Брюсов в рецензии на «Жемчуга» [Брюсов 2000]) – усиливается мотив рокового поединка двух любящих врагов, у Лёвберг представленный одновременно в рудиментарной (ибо Жанна любит Жилия не страстной любовью, но как «одного из братьев своих кровных») и в символической форме. И действительно, как и у Гумилева, светлая героиня побеждает силы тьмы: вопреки всем искушениям Симона, Жиль отказывается от мысли украсть у Бога святую и склоняется перед Жанной и перед небесными силами, претворяя свою «злую страсть» в любовь сакральную (хотя уже изначально эта страсть, по формулировке Симона, предстает как «тоска о рае» сильной души): «Колокола! (*Долгое молчание.*) Господи! Благодарю Тебя! (*Ликуя.*) Я понял, наконец! Что счастье? Любовь, любовь Ты посылаешь мне, Господи! Я смирю злую страсть... Вот он, чудесный свет Твой!» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572).

Вообще, гигантизм, свойственный образу Жилия, который велик и в грехе, и в раскаянии, заставляет вспомнить о еще одном мотиве, связанном с сюжетом о воительнице: это *мотив равенства, равносильности, глубинного родства, «братственности»* (по формулировке Цветаевой) воительницы и ее «возлюбленного врага». Несомненно, присутствует он и тут; см. также цитировавшуюся выше реплику о любви Жанны к Жило



как к «кровному брату». Отметим мимоходом инцестуальный мотив, здесь сглаженный, но характерный для сюжетов с участием воительницы; ср., например, у того же Гумилева в «Гондле», у М. Цветаевой («Сестра», «Брат», «Клинок» и др.). Собственно, и у Вагнера в тетралогии «Кольцо Нибелунгов», оказавшей столь значительное влияние на культуру Серебряного века, Зигфрид находится в родстве со своей возлюбленной Брунгильдой: она дочь Вотана, а он – его внук (и сын брата и сестры – Зигмунда и Зиглинды), так что получается, что он влюблен в свою тетку [Rank 1912, 643–646].

Назовем также традиционно связанные с образом воительницы *мотивы грозы, бури, молнии, грома*, видимо, возникшие как перенос метафоры «бой – гроза». Так, например, валькирии, персонажи чрезвычайно популярной в России Серебряного века скандинавской мифологии, обычно мчатся в сопровождении этих явлений: «Два раза повторяется воздушная скачка (второй раз она сопровождается блеском молний и бурей на море, от которой спасают мореплавателей девять валькирий)...» [Гвоздецкая 2005, 86]; «Само это появление сопровождается более живописным антуражем, нежели появление Свавы: неоднократно упоминается свет молний, блеск оружия и дружинное снаряжение дев – кольчуги, копыя, кони...» [Гвоздецкая 2005, 84]. Ими, в частности, отмечены и героини интересующего нас типа у А. Блока – одного из важнейших поэтов для Лёвберг; см., например, стихотворения «Она была – Заря Востока...» («Но, воспылав Ее зарею, / Я воскресал на новый бой / И возносился головою / До самой тучи грозовой» [Блок 1999, 149]), «Неправда, неправда, я в бурю влюблен...», «Опять над полем Куликовым...» («Не слышно грома битвы чудной, / Не видно молнии боевой» [Блок 1997, 173]) и т.д. Жанна д'Арк вступает в пьесу именно в окружении этих явлений, как видно из процитированной нами первой сцены 1-го действия.

Кроме того, валькирий сопровождает *мотив огня*. Самая известная из них, Брюнхильд, за нарушение приказа Одина, как известно, пребывает в море огня до тех пор, пока Сигурд не спасает ее (а затем бросается в его погребальный костер). Этот «огненный» мотив неизменно связывается с героинями-воительницами у Блока. Появляется он и у Лёвберг, хотя в данном случае связывается, несомненно, и с реальным огнем, в пламени которого была сожжена Жанна д'Арк – см. пророческую реплику герцога д'Алансона: «Жанна, вы вся в огне. (*Солнце зажгло розы окон*)» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572).

При этом Жанна вполне способна испытывать, как свойственно воительнице, увлечение пожаромбитвы. *Мотив боевого жара* присутствует в пьесе вопреки тому, что Лёвберг воспроизводит исторически раннее (как показывает О.И. Тогоева) убеждение в том, что сама Жанна никого не убивала. Вот, например, фрагмент одного из монологов Жанны: «Друг, великие победы предстоят нам. Когда я мчалась сегодня навстречу годонам, мне хотелось *смеяться от счастья* [*здесь и далее курсив мой.* – В. З.-О.]. Нас было так мало. Но с нами там, за мной, с каждой минутой



густели ряды лучезарной рати Господней. (*Ликуя.*) Я видела их! Я видела их! *А передо мной сверкали мечи, стрелы свистели без умолку. Ах, никогда еще не билось так мое сердце!*» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572). Или диалог Жилья и Жанны во время боя:

Жиль. Ваши щеки разгорелись снова.

Жанна. Странное нетерпение овладевает мною.

Жиль. Вы улыбаетесь?

Жанна. Да, друг.

(*По-детски ликуя.*)

Победа! Победа!

(*Поднимается на стену.*)

(Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова.

Оп. 2. Ед. хр. 572)

Более того, самоидентификация Жанны в пьесе – воин, точнее, «рыцарь»: «Я рыцарь, рыцарь, как и вы», – говорит она капитану Ла-Иру. Так же отзываются о ней и остальные: тот же Ла-Ир («Клянусь мечом моим, Жанна, вы превосходный рыцарь! Если бы вы не были святой, я обнял бы вас, как брата»), Жиль («Перед вами самый смелый, самый стойкий, самый верный из рыцарей...»), ее враг англичанин Варвик («Колдунья или нет – она была достойна звания рыцаря») (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572). Ее воинские достоинства признают даже те, кто ослеплен ее внешностью, ибо литературный канон диктует, что воительница должна быть красива: «*Жиль.* Дитя! Где вам сражаться! Латы так тяжелы. Шлем так давит голову. Мы все так грубы. (*Берет ее руку.*) Маленькая, смуглая рука... И в ней вы хотите держать знамя»; он же: «Кто же послал мне ее тогда? Бог? Дьявол? Клянусь, ангелы, что снились мне, были менее прекрасны» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572).

Наконец, перейдем здесь к еще одному мотиву, который нередко связывается с образом воительницы: о том, что существует древняя параллель «воительница / Дева Мария», мы говорили выше, но есть и параллель «воительница / ангел» (см. приведенную реплику Жилья). Опять же, ближайший пример легко найти у Блока, например, в пьесе «Песня Судьбы», где в образе Елены соединяются черты ангела, лебедя, Девы Марии и валькирии. Герман говорит: «Все белое, Елена. И ты вся в белом... А как сияли перья на груди и на крыльях...» [Блок 2014, 104]. Те же атрибуты – в реплике Друга: «Еще с того холма я увидел ваше белое платье и, как будто, большие белые крылья у вас за плечами» [Блок 2014, 106]. В более откровенных, нежели финальная версия, черновиках Елена прямо предстает валькирией: «И я был когда-то честным воином, как твой прекрасный Герман, Елена. Помню, когда я упал на щит в шумящем поле, белая дева, похожая на тебя, Елена, обняла меня и подняла над землею»



[Блок 2014, 275]. Примечательно, что в некоторых вариантах она даже появляется в серебряных латах: «Кто это? Какой белый ангел! Белые одежды, серебряные латы, золотые пряди волос. Какое кроткое лицо. Это оно так сияет. И в руках – лилия. Лилия – или свеча. Венчальная свеча! Это – Елена! Здравствуй, Елена!» [Блок 2014, 379]. Умиравший Герман также видит Елену в роли валькирии: «Это ты, Елена? / Это она будит меня?

Далее зачеркнуто: Кто это надо мной? Неизбежная: она [проходит всегда] всегда здесь, когда в поле умирает герой» [Блок 2014, 379]. И: «Кто со мною? Ты – неизбежная? Ты здесь всегда – когда в поле умирает герой. Какие темные <...> очи! Какие холодные губы! Вспоминаю тебя. Только не спрашивай ни о чем... Темно. Холодно. Не могу вспомнить...» [Блок 2014, 380].

У Лёвберг Жанна ассоциируется с ангелом еще в ряде реплик других персонажей. Так, молодой стрелок говорит: «Дядюшка, знаешь, в церкви, у нас, там, дома, на стене нарисован ангел в белых доспехах. И конь у него тоже белый, как у нашей Жанны. Я смотрел на нее вчера, и вдруг мне пришло в голову: не ангел ли тот с нами?» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572). Сама Жанна, не сознавая того, сближает себя и ангела, когда в ответ на исповедь Жилия обещает ему прощение Бога и говорит: «Он ангела своего пошлет вам» – тогда как именно она ему и послана (ср. слова дофина Карла Жилю: «Он все слышит, Жиль, все! Вот Он послал нам ее, – ведь не мне же одному. Она всех спасет. И вас спасет»; Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572).

Таким образом, в пьесе присутствует ряд константных мотивов, связанных с образом девы-воительницы в мифологии и литературе. Традиционно в этом контексте и введение любовного конфликта, к реальной истории Жанны, как дошла она до нас в исторических материалах, не имеющего отношения. При этом, поскольку Лёвберг создает образ истинной святой, вся тяжесть любовного конфликта оказывается перенесена на мужского персонажа, который тем самым выдвигается на первый план, даже несколько оттесняя героиню.

Разумеется, такая пьеса не соответствовала социальному и политическому заказу: Жанну д'Арк желали видеть прежде всего народной героиней, и романтический пыл пьесы оказался в тех условиях совершенно неуместным. Не спасение души великого грешника под влиянием любви к святой и не женщину, обладавшую мужской властью и пострадавшую от мизогинии («ведьмами» считались специфически женщины; кроме того, не случайно введен в пьесу мотив домогательств тюремщика Сиднея: «Только... поцелуй меня сначала! <...> И хороша же ты, колдунья! <...> Жанна (внезапно выпрямляясь). Прочь! <...> Сидней. Будь ты проклята, ведьма, отныне и до века. Тьфу!»; Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Фонд А.Н. Тихонова. Оп. 2. Ед. хр. 572), считали нужным показывать на сцене, а историю борьбы за свободу.



Однако в творчестве самой Лёвберг появление такой пьесы было вполне органично: для ее произведений константным является образ девы-воина – и вообще сильной женщины, принимающей на себя мужские роли, субъекта воли и страстей, а не их объекта. Лирика Лёвберг неизменно написана от лица «мужского» лирического субъекта, причем, как правило, именно рыцаря – см., например, стихотворения «Поединок», «Зеленый цвет – надежда (Примета)», «Credo», «Я снова думал до зари...», «Вечернее рондо», «Средневековый сонет» из книги стихов «Лукавый странник» (1915) и др. Даже в позднем стихотворении «Монолог» (1928), где лирический герой вроде бы признается: «Не рыцарь я, и латы / Мне не пристали», – заканчивается оно все-таки тем, что «Я с тетивы неугомонной воли / Стрелу пускаю...» (Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Приложение к письму М.Е. Лёвберг А.М. Горькому от 7 марта 1929 г.). А в области театра «Жанне д'Арк» предшествовали несколько пьес, где героини тоже так или иначе маскулинизированы.

Так, в «драматическом presto» «Камни смерти» (1915), дебютном драматическом тексте Лёвберг, героиня, с одной стороны, выступает в традиционной фемининной гендерной роли куртизанки (напоминая то Манон Леско, то Клеопатру, то Настасью Филипповну), но, с другой, не желает быть ни куплена, ни завоевана героем, стремится быть субъектом – хотя и в виде заявления «своеволия», самовластности. В пьесе «Шпага кавалера» (1916) «маскулинность» героини, маркизы де Верзак, проявляется в ее желании стать в просвещении наравне с мужем, «одним из умнейших людей Парижа». В пьесе «Дантон» (1919) героиня – аристократка и монархистка – предстает как Юдифь времен Французской революции, «тоскующая о подвиге» и мечтающая убить Дантона ради спасения Франции. Напомним, что Юдифь воспринимается как одна из «воинствующих» героинь; так, она служила одной из библейских параллелей для авторов XVI–XVIII вв., писавших о Жанне д'Арк [Тогоева 2016, 73, 76, 307, 308].

В общем, все творчество Лёвберг проникнуто стремлением опрокинуть существовавший гендерный порядок и дать женщине возможность взять на себя мужскую роль. Причем в качестве архетипической мужской роли – вполне справедливо – понимается роль воина, которая в рамках неоромантической по своей сути творческой манеры Лёвберг становится ролью рыцаря.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 4. М.; СПб., 1999.
2. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 3. М.; СПб., 1997.
3. Блок А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 6. Кн. 1. М., 2014.
4. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 8. М.; Л., 1963.
5. Брюсов В. Н. Гумилев. Жемчуга // Н.С. Гумилев: pro et contra. СПб., 2000. С. 359–361.
6. Буланин Д.М. Жанна д'Арк в России: исторический образ между



литературой и пропагандой. М.; СПб., 2016.

7. Гвоздецкая Н.Ю. Валькирический миф в женских образах «Старшей Эдды» // Мифологема женщины-судьбы у древних кельтов и германцев / отв. ред. Т.А. Михайлова. М., 2005. С. 78–103.

8. Горький М. Полное собрание сочинений. Письма: в 24 т. Т. 13. М., 2007.

9. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 1. М., 1998.

10. Кушлина О.Б. Лёвберг Мария Евгеньевна // Русские писатели. 1800–1917: биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 302.

11. М. Горький и Р. Роллан. Переписка (1916–1936). М., 1996.

12. Тогоева О.И. Еретичка, ставшая святой: две жизни Жанны д'Арк. М.; СПб., 2016.

13. Цветаева М. Собрание сочинений: в 7 т. Т. 7. М., 1995.

14. Цветаева М. Неизданное. Записные книжки: в 2 т. Т. 1. М., 2000.

15. Rank O. *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Leipzig; Wien, 1912.

REFERENCES

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

1. Gvozdetskaya N.Yu. Val'kiricheskiy mif v zhenskikh obrazakh "Starshey Eddy" [Valkyric Myth in the Images of Women in "Elder Edda"]. *Mifologema zhenshchiny-sud'by u drevnikh kel'tov i germantsev* [Mythologem of the Woman-Fate at the Ancient Celtic and Germanic Peoples]. Moscow, 2005, pp. 78–103. (In Russian).

2. Kushlina O.B. Lëvberg Mariya Evgen'yevna. *Russkiye pisateli. 1800–1917: biograficheskiy slovar'* [Russian Writers. 1800–1917: Biographical Dictionary]. Vol. 3. Moscow, 1994, p. 302. (In Russian).

(Monographs)

3. Bulanin D.M. *Zhanna d'Ark v Rossii: istoricheskiy obraz mezhdu literaturoy i propagandoy* [Joan of Arc in Russia: the Historical Figure between Literature and Propaganda]. Moscow, St. Petersburg, 2016.

4. Rank O. *Das Inzest-Motiv in Dichtung und Sage*. Leipzig; Wien, 1912.

5. Togoyeva O.I. *Eretichka, stavshaya svyatoy: dve zhizni Zhanny d'Ark* [Heretic Turned Saint: Two Lives of Joan of Arc]. Moscow, St. Petersburg, 2016.

Зусева-Озкан Вероника Борисовна, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.

Доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник. Область научных интересов: литература модернизма и постмодернизма, компаративистика, историческая поэтика, автоматарефлексия в литературе.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X

Veronika B. Zuseva-Özkan, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences.

Doctor of Philology, leading research fellow. Research interests: modern and postmodern fiction, comparative studies, historical poetics, self-reflexive literature.

E-mail: zuseva_v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-9537-108X