

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2)6

«БАБИЙ БУНТ» В ПЬЕСЕ А.А. БАРКОВОЙ «НАСТАСЬЯ КОСТЁР» (1923)

© 2021 г. В.Б. Зусева-Озкан

Институт мировой литературы

им. А.М. Горького Российской академии наук

Дата поступления статьи: 27 января 2020 г.

Дата одобрения рецензентами: 01 февраля 2020 г.

Дата публикации: 25 марта 2021 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-228-249>

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

Аннотация: В статье рассматриваются образ воительницы и тема «бабьего бунта» в почти не изученной пьесе А.А. Барковой «Настасья Костёр» (1923) в связи с проблематикой гендерных исследований. Характерология, мотивно-сюжетный комплекс и предполагаемые источники пьесы анализируются и в контексте раннего творчества Барковой в целом, сосредоточенного на «женском вопросе» и конструировании «новой» феминности, и в аспекте архетипическом, ибо фигура воительницы принадлежит к «вечным образам» литературы и искусства. Устанавливается, что здесь впервые в творчестве Барковой образ воительницы связывается с эсхатологическими идеями и утопическими чаяниями Серебряного века, с софийным мифом. Обсуждается проблема амбивалентности героини. Демонстрируются источники образа — от героини-змеи мистиков русского символизма до Жанны д'Арк и атаманши Алены Арзамасской (персонажа «легенды о Разине»). Описываются радикальные гендерные «перевертыши» пьесы. На фоне константных топосов сюжета о воительнице, в изобилии присутствующих в пьесе, показывается и специфика его креативной рецепции А.А. Барковой.

Ключевые слова: А.А. Баркова, гендер, маскулинность и феминность, воительница, драматургия, литература русского модернизма.

Информация об авторе: Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

Для цитирования: Зусева-Озкан В.Б. «Бабий бунт» в пьесе А.А. Барковой «Настасья Костёр» (1923) // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 1. С. 228–249.
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-228-249>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 1, 2021

“FEMALE REBELLION” IN ANNA BARKOVA’S PLAY *NASTASYA KOSTYOR* (1923)

© 2021. Veronika B. Zuseva-Özkan

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

Received: January 27, 2020

Approved after reviewing: February 01, 2020

Date of publication: March 25, 2021

Acknowledgements: The research was implemented with support of Russian Science Foundation (project no. 19-78-10100) at IWL RAS.

Abstract: The article examines the figure of the woman warrior and the theme of the “female rebellion” in the hitherto understudied play by Anna Barkova *Nastasya Kostyor* (1923) in the context of gender studies. Characters, motifs, and the play’s plot are placed against the background of the Barkova’s early work that heavily focused on the “woman question” and invented “new” femininity drawing from the archetypal image of the female warrior in literature and art. The author argues that in this play, Barkova for the first time relates the figure of female warrior to eschatological ideas and utopianism of the Silver Age, namely to Sophia myth. The problem of the ambivalent nature of the female character is in the focus of discussion. The essay explores the sources of this character — from the mystical snake woman of Russian Symbolists to Joan of Arc and the “female ataman” Alena Arzamasskaya (the character of the so-called “Stepan Razin legend”). It describes radical gender inversions in Barkova’s play and explores its original response to the topoi of female warrior that are abundant in this work.

Keywords: Anna Barkova, gender, masculinity and femininity, female warrior, drama, literature of Russian Modernism.

Information about the author: Veronika B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: v.zuseva.ozkan@gmail.com

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. “Female Rebellion’ in Anna Barkova’s Play *Nastasya Kostyor* (1923).” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 228–249. (In Russ.)
<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-1-228-249>

Творчество Анны Александровны Барковой остается мало исследованным, несмотря на ряд публикаций ее наследия и несколько посвященных ей диссертаций и монографий, в основном общего, обзорного характера. Тем более не привлекало внимания единственное известное на данный момент крупное драматическое произведение Барковой — пьеса «Настасья Костёр», опубликованная в 1923 г., но в театре не ставившаяся. Почти не замеченная критикой¹, она практически проигнорирована и в научной литературе². Между тем эта пьеса не только весьма интересна сама по себе, в силу художественных достоинств, но и имеет принципиальное значение для исследования раннего творчества Барковой, в огромной степени сосредоточенного на гендерной проблематике, так называемом «женском вопросе» и конструировании «новой» фемининности. Центральный образ ранней лирики Барковой — героиня-воительница, «красноармейка», борющаяся за революцию. В пьесе «Настасья Костёр» воинственная героиня едва ли не впервые у Барковой оказывается отнесена к (квази)историческому прошлому. Кроме того, впервые, по нашему мнению, такая героиня связывается Барковой с эсхатологически-утопической проблематикой символизма и софийным мифом.

Цель этой статьи — проанализировать пьесу А. Барковой «Настасья Костёр» в гендерном аспекте, фокусируясь в первую очередь на характерологии и мотивно-сюжетном комплексе. Мы попытаемся как продемонстрировать константы изображения воительницы в творчестве Барковой, так и

1 Пьеса удостоилась лишь одной небольшой рецензии [2].

2 Единственное известное нам исключение — статья А. Агеева, касающаяся, впрочем, не только этой пьесы [1].

выявить существенную новизну пьесы и ее героини по сравнению с лирикой Барковой этого периода, в основном вошедшей в книгу стихов «Женщина» (1922).

Не вдаваясь здесь в подробный анализ лирической героини Барковой [5], скажем лишь, что в конце 1910-х – 1920-х гг. образ воительницы бесконечно занимал Баркову; весьма знаменательно, что в 1918 г. на сцене рабочего клуба она играла воительницу Йордис в пьесе Г. Ибсена «Воители в Гельгеланде», написанной по мотивам «Саги о Вёльсунгах». В 1922–1923 гг. она создает уже собственную квазиисторическую пьесу с воинственной героиней. Отметим очень высокую степень самоидентификации автора с центральной героиней, что не удивительно, поскольку, судя по лирике Барковой, создание пьесы приходится как раз на период максимального увлечения поэтессы образом воительницы: Баркова даже наделяет свою героиню чертами собственной внешности – рыжими волосами и темными глазами. При этом она героиню идеализирует, гиперболизируя ее внешнюю привлекательность и делая ее не только бойцом, способным победить сильного противника в рукопашной, но и красавицей, в которую влюблены чуть ли не все мужчины, находящиеся под ее началом.

Согласно сюжету, Настасья по прозвищу Костёр – атаманша, предводительница казаков, которая поднимает «в северной стороне Руси» «бабий бунт», воспользовавшись церковным расколом. В этой небольшой пьесе поразительным образом сходится множество мотивов и топосов, связанных не только с образом воительницы вообще, но и специфически с креативной рецепцией этого образа в русском модернизме. В частности, здесь – пожалуй, единственный раз в творчестве Барковой – он связывается с *эсхатологическими идеями и утопическими чаяниями Серебряного века*³, заставляя вспомнить о том особом освещении фигуры воительницы, что возникает в творчестве А. Блока и особенно А. Белого⁴, которые воспринимают ее образ (прежде всего, в варианте вагнеровской Брунгильды)

3 То, что Баркова была прекрасно с ними знакома, явствует, в частности, из повести «Стальной муж» (1926): «В будущем – царство духа. И пролетарская революция – правда, надежда и мука всего мира – помимо воли своих вождей приведет к воскресению мертвых, к торжеству святой поруганной Психеи, Софии, Души» [14, с. 254].

4 В 1957 г. Баркова писала о преемственности своего творчества по отношению к этим авторам: «...моя лирика признана, видимо, чересчур из времен Блока – Белого» [14, с. 372].

мистически, в специфическом ряду: Душа Мира — София (и она же в пении, т. е. Ахамот) — «Жена, облеченная в Солнце», даже Дева Мария. Баркова берется отчасти за «блоковскую» тему, делая свою героиню принадлежащей миру раскола (ср. с «Песней Судьбы», где Фаина, чей образ в значительной мере ориентирован на фигуру воительницы [4], изначально живет в раскольничьем селе, причем специально упомянут эпизод саможжения раскольников — ср. с важнейшим мотивом костра и огня в барковской пьесе).

Именно на недовольство церковной реформой опирается героиня, затеявая свой бунт, и народ начинает стекаться к ней тогда, когда ей удастся вынуть из церковной стены образ Богородицы, считавшийся чудотворным: «Сто годов, да боле, что сто, молились матушке и не могли из стены наружу взять ее» [14, с. 214]. То, что за Настасьей образ «пошел», делает ее в глазах народа «светлым воином»; поражение же ее бунта в финале пьесы случается тогда, когда ее прежний «полюбовник», обиженный на то, что она его оставила ради другого, тайно уносит икону, из чего народ делает вывод, что «согрешила Костёр, и ушла Богородица», что «Антихристова предтеча — Костёр».

Крайне любопытно, что в пьесе не дается однозначных указаний на то, как зрителю и читателю следует интерпретировать сюжет с иконой и, следовательно, мессианские чаяния, связанные с главной героиней. С одной стороны, она, очевидно, пользуется народной верой для того, чтобы устроить давно задуманный бунт, тогда как сама довольно скептически относится к идее чуда и к вере вообще (см., например, ее реплику, обращенную к самой себе: «Настасья, поставила ты народное дело на икону древнюю, ветхую, затрещит икона, переломится — переломится и дело» [14, с. 217]). То, что ее бывшему «полюбовнику» Петру Гударю удастся украсть икону (которая якобы «пойдет» только за посланником Божьим), тоже говорит в пользу того, что Настасья Костёр не эсхатологическая фигура. Однако, с другой стороны, присутствуют в пьесе и указания на то, что, если даже сама героиня и не считает себя таковой (хотя грань между ее верой и неверием установить трудно — ср. ее реплику в разговоре с боярином Вердыниным: «Не ведьма, а воин светлый, Анастасия. Пройду с владычицей по земле русской. Все крестьянство за владычицей, заступницей и поборницей, поднимется... Затрещат палаты и дворцы... Колокола сами

завонят, небеса разверзнутся» [14, с. 225]), она ею все-таки является. Так, ее мать Марья Нилишна, впоследствии мученически убитая, является «блаженной», пророчицей; в открывающей пьесу сцене Настасья просит мать, с которой случайно сталкивается в церкви, причем та не узнает ее в мужском платье (типичный мотив, связанный с образом воительницы, — правда, обычно не узнает деву в одеянии воина не мать, а возлюбленный), помочь ей и всюду рассказывать, что «Божьей матери образ чудотворный, сто лет не покидавший храма, ушел ко мне. А потому, мол, что попы хотят никонианство принять» [14, с. 215]. Мать, казалось бы, осуждающая Настасью за ее жизненное поведение, действительно говорит о ней народу, но — поскольку не притворяется, а действительно получает видение — говорит не совсем то, о чем ее просила героиня: «Голова-огонь... Ближко она, ждите с часу на час. Готовьтесь. Примите с почестями. Идет она, а впереди владычица. <...> Не за ангелов примете воинство ее, а за адделов сатанинских... Согрешите грехом без прощения...» [14, с. 216]. Собственно, пророчество это сбывается — в финале Настасью действительно называют ведьмой и обращаются против нее; значит, и первая часть пророчества правдива и Настасья действительно послана «отцом небесным» принести людям «спасение» — «в огне», «в костре высоком», по словам Марьи Нилишны. Кроме того, в финале пьесы не только Настасья предает огню свой лагерь вместе с подошедшими к нему врагами-стрельцами, но и в осаде, который обратился против нее, начинается пожар — как было обещано в пророчестве: «Да не от иконы ли там загорелось?.. Может, пришла пречистая и зажгла всё; может, она за грехи наказать их сама ушла» [14, с. 249], — догадывается Настасья. А в народе говорят о «страшных знаменьях»: «Все лето бури да грозы, молнии к православным влетают в образе огненного меча и поражают» [14, с. 239].

Здесь следует подробнее сказать об образах огня и грозы. *Буря, молния, гром, гроза* — типичные атрибуты, связывающиеся с образом воительницы в мифологической и литературной традиции и, видимо, возникшие как перенос метафоры «бой — гроза». То же — у Барковой: «Грозный вечер ныне, грозный. Веселье такое жаркое, грозное в жилочках кипит, переливается, насвистывает» [14, с. 248]; «Страсть люблю грозные дожди, горячие, пахучие, тяжкие...» [14, с. 244]. Главная героиня пьесы — сама воплощенный огонь, и жизнь свою заканчивает в огне: «(Поднимает саблю.)

Ну, костер, взметнись-ка в последние повыше!» [14, с. 250]. У Блока и Белого — главных поэтов-мистиков русского модернизма — постоянно появляется мотив «моря огня» в привязке к образу воительницы, в частности к Брунгильде: за нарушение приказа Одина она, как известно, пребывает в море огня до тех пор, пока Зигфрид не спасает ее (а затем бросается в его погребальный костер). «Море огня» вокруг валькирии нередко ассоциируется у этих поэтов и с огнем Рагнарёка, который, в свою очередь, связывается с Апокалипсисом, а Брунгильда — «спящая красавица», таким образом, выступает как апокалиптическая «Жена, облеченная в Солнце». Ср. у Блока: «Немногие подозревают эту нашу грядущую Валгаллу — Сион»⁵. <...> Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, <...> а под нами — гроыхающая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы» [17, т. 5, с. 358–359]; «Гёте <...> будет наблюдать языки огня, которые начнут скоро струиться в этом храме на месте солнечных лучей; Гёте будет слушать музыку этого огня. Он <...> подает руку Рихарду Вагнеру, автору темы огней в “Валкирии” <...>. Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса» [17, т. 6, с. 96, 109]. То есть огонь — символ неоднозначный, могущий означать и гибель (ср. адский огонь), и спасение, очищение. Так *амбивалентна* и сама *героиня*: она ведет себя как грешница, у нее много «полюбовников», ею руководит не вера, а месть за своего погубленного сына и борьба против своего положения «бабы» и «холопки», но при этом она, по-видимому, посланница Божья — вопреки собственному неверию, святая, но святая необычная.

Мотивы гибели в костре, обвинений в ведьмовстве и в распутстве, а также миссии спасения и вешего сна связывают ее и с образом такой воительницы, как святая Жанна д'Арк⁶ (официальная процедура ее канонизации завершилась в 1920 г., незадолго до создания пьесы), которая тоже репрезентируется как героиня «из народа», ставшая воительницей и получившая власть⁷ вопреки своему изначально низкому общественному статусу

5 Этот пассаж — цитата из письма сектанта, однако Блок солидаризуется с выраженными здесь эсхатологическими предчувствиями.

6 Гораздо позднее, в 1947 г., Баркова писала: «Бедная Жанна! И при жизни, и после смерти ее возносили и низвергали, канонизировали и сжигали на костре, согласно капризам исторической ситуации. Шиллер, Вольтер, Франс...» [14, с. 365].

7 «...Жанна не просто руководила военными кампаниями, она выступала от имени дофина, <...> практически правила вместо него. Без Жанны Карл не принимал ни одного

су. Как Жанну вели голоса архангела Михаила и святых Екатерины и Маргариты, так Настасья, по ее словам, видела вещий сон: «Послушай, матушка, вещий сон привиделся мне ныне: явилась в становище моем владычица и молвила: “Приди, возьми”⁸. Я встала и пошла...» [14, с. 214]. К Жанне отсылает и *мотив мужского наряда* героини: в случае Жанны с переодеванием в мужское платье связан мотив обвинений в распутстве: женщине постыдно брать на себя мужскую роль. Настасья впервые появляется в пьесе с саблей на боку и в «неподобающем мужичьем платье», за что, по мнению ее матери, «Господь проклянет» ее. А попадья говорит как о грехе о том, что она «в мужицкое платье <...> обрягается» [14, с. 237], причем в этом контексте всегда упоминается и «разгул» Настасьи («распутница, убивица, беззаконница», «распутная девка, разбойница и душегубка» и пр.). Вообще, в пьесе постоянно звучит мотив сомнения народа в праведности восстания, ведь «девка» или «баба» «ведет воинство это. Не согрешить бы, православные» [14, с. 240]. О специфике репрезентации маскулинности и фемининности в пьесе мы скажем отдельно далее, пока же, рассуждая о чертах сходства Настасьи с Жанной д'Арк, отметим и такие, как связанный с обеими *красный цвет* и *мотив распущенных волос*.

Как пишет О. Тогоева о единственной серии изображений Жанны, сохранившейся от XV в., — цикле миниатюр из королевского кодекса «Вигилии на смерть Карла VII» Марциала Овернского, «практически на всех миниатюрах художник запечатлел Жанну в красном платье. <...> С одной стороны, красный цвет очень часто выступал символом греха. Именно в одеяние этого цвета на изображениях того времени оказывалась одета Мария Магдалина, для которой он выступал таким же знаком ее распущенной жизни, ее занятий проституцией, как и неубранные волосы. <...> обвинение в занятиях проституцией выдвигалось в отношении Жанны д'Арк — как общественным мнением, так и официально — в ходе процесса 1431 г. С другой стороны, красный для периода Средневековья был и весьма положительным цветом <...>, поскольку “принадлежал” он

сколько-нибудь важного решения <...> Ги Пап (известный юрист родом из Дофине, президент парламента в Гренобле) писал в 70-х гг. XV в., что “...эта дева правила в течение трех или четырех лет”. Жанна действительно воспринималась как правитель — как военный правитель, в котором так нуждалась Франция...» [10, с. 208].

8 Ср. со стихотворными строками Барковой: «Казалось — пойду и всё возьму» («Пурговая, бредовая, плясовая») [14, с. 207], «Всё мое или — ничье!» («Мужичка») [14, с. 46].

прежде всего Деве Марии, с которой <...> Орлеанскую Деву сравнивали на протяжении XV–XVI вв. постоянно. <...> Двойственность восприятия образа Жанны д’Арк усиливали ее длинные волосы, которые также присутствовали практически на всех миниатюрах из рукописи “Вигилий”. Несмотря на то что и Дева Мария часто изображалась простоволосой, подобная “прическа”, как уже упоминалось, часто являлась верным признаком распущенности. Как следствие, перед читателем данного кодекса предстал совершенно амбивалентный образ французской героини <...> именно так — в красном платье, с распущенными рыжими волосами — и представляли ее многочисленные художники эпохи Средневековья и Нового времени» [11, с. 115–117]. В случае Настасьи встречаем пересечение всех этих мотивов. Ей тоже сопутствует красный цвет: от самого ее прозвища до речей («...куда с таким народом красных коней выпущать. Красного петуха испугаются» [14, с. 228]). Постоянный акцент делается на ее рыжих — красных — волосах: «...у Костра из-под шапки волосья разметались, густые да огненные, во все стороны, как петушиные красные крылья полыхают. Ну и вот, где она скакала, по обе стороны ветки спалены» [14, с. 219]. Образ распущенных волос Настасьи возникает в пьесе несколько раз, в том числе в любовной сцене:

Князь, миленький, держись, утоплю! (*Быстро сбрасывает шапку, волосы падают на плечи и голову князя.*)

Князь. Настасья, обожжешь! [14, с. 231].

Настасье *сопутствует образ Богородицы*, как и Жанне д’Арк, которая постоянно сопоставлялась с Девой Марией благодаря культу воинствующей Богородицы, Богородицы в доспехах: «...Богородица воспринималась не только как заступница слабых и обездоленных, но и как покровительница воинов, ведущая их к победе. <...> Средневековая иконографическая традиция также развивала образ воинствующей Богородицы. <...> Он восходил к апокрифическому “Евангелию от Фомы”, где Мария уподоблялась мужчине и — в этом новом качестве — могла рассчитывать на вечное спасение: “Симон Петр сказал им: Пусть Мария уйдет от нас, ибо женщины недостойны жизни. Иисус сказал: Смотрите, я направлю ее, дабы сделать ее мужчиной, чтобы она также стала духом живым, подобным вам, мужчинам. Ибо

всякая женщина, которая станет мужчиной, войдет в царствие небесное”» [10, с. 222–223].

Соотношение Настасьи с Богородицей, однако, не настолько прямое, как Жанны (тем более что в ее случае отсутствует такая важная характеристика, как девственность). Она не только ведома Богородицей (или икона Богородицы «идет» за Настасьей), но и как бы вступает с ней в *соперничество*, в борьбу. Собственно, начинается пьеса такой репликой Настасьи: «Ну, владычица, здорово, коли не гневаешься на Костра Настасью; ну, а гневаешься — схватимся: кто кого» [14, с. 213]. Ее воительная натура выказывается даже здесь, и этот мотив напоминает о ветхозаветном сюжете борьбы Иакова с Богом в лице ангела. В обоих случаях дело происходит на рассвете, в обоих случаях борющийся персонаж требует благословения от божества (ср.: «ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь»). В другой сцене упоминается «ревность» Настасьи к власти Богородицы: «Много стрельцов в ближнем посаде; да боятся, и не столь меня, сколь владычицы. Велика власть у иконы. Ревность мне сердце изъела... Первое дело у бабы — ревность» [14, с. 246]. Кроме того, сложное и противоречивое соотношение Настасьи и Богородицы определяется и мотивом убитого сына. Если с Богородицей связываются прощение и заступничество, то Настасья избирает путь мести. Как можно понять, сама ее ненависть к боярам, уход в разбойники и решение затеять «бабий бунт» «за старую веру, да против боярской силы, да против лютых мужовой» [14, с. 215] проистекают из событий ее прошлого, когда боярин Вердынин стравил псам ее маленького сына.

Интересно, что Вердынин в сцене суда над ним Настасьи называет ее сына змеенышем («Великое дело перед Господом, что я твое отродье уничтожил. Всю чашу грехов моих это дело перетянет. Избавил сторонушку от змеиноного выкормка» [14, с. 225]), а мать Настасьи при встрече с ней в церкви говорит фактически о происхождении героини от Змея: «Смолоду у меня припадки были. Испугалась ночью, когда покойник муж змеем ко мне в избу прилетел» [14, с. 214–215]. Эти реплики намекают на «темную» родословную героини или, точнее, на ее вечную *расколотость между темным и светлым*, «адским» и «райским» полюсами (отец — змей, мать — блаженная мученица). Более того, Змей, разумеется, — не только хтоническое, но и эсхатологическое существо, один из образов дьявола.

Отметим, что образ воительницы очень часто появляется рядом с образом змея в творчестве Блока и Белого. У Блока начиная со второго тома лирики валькириеподобная героиня сама начинает ассоциироваться со змеей, что особенно очевидно в стихотворении «За холмом отзвенели упругие латы...» («Надо мною ты в синем своем покрывале, / С исцеляющим жалом — змея...» [16, т. 2, с. 178]; в черновике сказано прямо: «Валькирия — Дева — Змея» [16, т. 2, с. 465]). Как пишет Н.Ю. Грякалова, «Блок следует сказочно-мифологической традиции, в которой змея связана с огнем, а змей предстает как существо огневое» [3, с. 61]; огненным существом, очевидно, является и Настасья. Учитывая вписанность образа воительницы в автобиографический миф Блока с его гностической подосновой, еще важнее замечание Д.М. Магомедовой о змее у гностиков: «Речь идет об офитах-змеепоклонниках, в учении которых змеей принадлежит двойственная роль: чаще всего змеей — это сама София, которая одновременно и противопоставлена творцу, и приносит людям знание. Блоку этот вариант гностического мифа был хорошо знаком по знаменитому стихотворению Вл. Соловьева “Песня офитов”» [6, с. 81]. Двойственностью отмечена и героиня-змея у Блока: она и представляет темную, демоническую сторону жизни, и воплощает жизненную стихию во всей ее победительной сложности.

У Андрея Белого София в падении, т. е. ее земное воплощение, — тоже и светлое существо, и темное, змееподобное. Так, в симфонии «Кубок метелей» героиня Светлова, ассоциирующаяся в ряде пассажей с образом Брунгильды в море огня, изображена амбивалентно: О. Тилкес пишет о ««свете» Светловой, ее стремлении ввысь, тоске по “неизвестной родине”, сочетании святости с греховностью, порождаемой присущей ей чувственностью (“грешные помыслы” одолевают Светлову даже после превращения в игуменью <...>)» [9]. В этом русле неудивительны *сближения ее со змеей* — в частности, в сцене едва не случившегося «падения» Светловой и Адама Петровича в главке «Хаос зашевелился»: «Томно губы ее зазмеились страшной улыбкой, пламенной до боли...» [15, с. 286] и пр. Напомним также, что изначально Белый задумывал героиню по фамилии Тугарина (ср. Тугарин Змей), которая лишь позднее превратилась в Светлову. Одновременно Светлова в своем небесном воплощении «Жены, облеченной в Солнце» выступает *змееборцем*. В главке «Змей повержен» сказано прямо: «Гад к нам

ползет. На нас воздвигается, просится: пора оковать твою, жена, чистоту змеиным кольцом возврата.<...> То не солнце — жена, обтекающая светом и оболочком, яро над ним замахнулась крестом. <...> Когда глухо рухнуло тело, корчась змеиными кольцами, митра покатила золотым колесом» [15, с. 338]. У Белого не избранный герой побивает древнего Змия, а именно амбивалентная героиня, вознесшаяся над своей земной ипостасью. Учитывая несомненное знакомство Барковой с эсхатологически-утопической мистикой русского символизма, не удивительными становятся эти аллюзии на происхождение ее воительницы от Змея и одновременно ее миссию посланницы Господа.

Разные персонажи неоднократно называют Настасью «ведьмой» (причем она якобы «кровью голову моет»), «дьявол-девкой» («А эта дьяволица рыжая...»; «Знаю я ее: баба-дьяволица»; «Дьявол-девка, но и с дьяволом иной раз сладко встретиться»), «бесом» («И бес ты, Настька, ну и бес!»), «слугой Антихриста» [14, с. 237, 218, 219, 230, 231, 239], однако, в соответствии с прорицанием блаженной Марьи Нилицы, Настасья, вопреки своей огневой природе и всем «грехам», является все-таки «воином светлым».

Примечательно, что в одном крайне существенном пункте Баркова далеко отходит от трактовки Блоком и Белым воительницы / «Жены, облеченной в солнце». Если для них (как, кажется, вообще для авторов-мужчин русского модернизма, особенно мистиков) принципиально важны такие характеристики этого персонажа, как «чистота», способность к преодолению земных «страстей», то Баркова, напротив, делает свою героиню женщиной вполне земной и телесной и, более того, наделяет ее крайне свободными, современными самой Барковой взглядами. Настасья не тольковольна и самовластна в своих желаниях («Митенька, что хмуришься? Всё сердце держишь на меня, чернобровый? Не печалься. Любила тебя Костёр и отлюбила, и тебе волюшку дала. А денек выпадет, и снова Костёр тебя обоймет» [14, с. 226]; «В этом деле я хомута никому не надеваю» [14, с. 244]), но и пытается внедрить этот образ мыслей в народе — см., например, сцену разграбления хором Вердынина, когда казаки «уводят» крестьянских жен с ее позволения:

Крестьяне. <...> уведи корову — пожалеем, а всё не как жену.

Костёр. Жен у вас не уводят, сами уходят. К милым, облюбванным, выбранным [14, с. 223].

То же — в сцене с тремя «полюбовниками» Настасьи, где она говорит: «Дичь спросить надобно» [14, с. 245] («дичь» как метафора объекта любовной «охоты»), утверждая свободу женщины в любовных отношениях и примат добровольного согласия. Из объекта, из мужской собственности она превращается в субъект, что вообще довольно характерно для сюжетов с участием воительницы — по крайней мере, до того момента, как она становится «мужней женой» (ср. древний мотив потери богатырской силы при утрате девственности, т. е., собственно, независимого от мужчины положения).

Вообще, в пьесе весьма сильна феминистская тенденция. Настасья принимает на себя *маскулинную роль воина и вождя* вопреки универсально высказываемым убеждениям в мужском превосходстве: «Бабам не дадим верха. Вырастите бороды — перетягивайте мужиков, али ждите — мы косы до пят отрастим. Это не закон, не обычай...» [14, с. 223] — возмущаются крестьяне; враг-возлюбленный Настасьи воевода князь Кострюков (чьей холопкой была мать Настасьи, т. е., видимо, и она сама до своего ухода в разбойники) тоже поначалу говорит с ней высокомерно: «Ко мне? Слуге цареву, воеводе, бойцу, за душой явилась баба? <...> У вас, бабья, перед одним не выстоишь — перед болтливым вашим языком» [14, с. 230]; «Я убивать тебя не стану, вот прибить — другая статья. От милого побои принимать — бабья доля»; «Улещает как. Сразу видно бабу. Да что ты, пустая голова, затеяла? В какой земле кафтан мужчины за сарафаном шел и под началом у жен мужья жили?» [14, с. 231]; «Где видано, чтобы полюбовниц дружки тешили в неудачах? По-настоящему тебе меня тешить следует» [14, с. 243]. В рамках этого сугубо маскулинного гендерного порядка героиня предстает существом странным, *неестественным и потому пугающим*: «Что греха таить, боюсь я этой бабы. И не диво: вся округа ее боится. Мужика, атамана самого лютого до крови боярской, так не побоишься. То и страшно, и несуразно, что баба она» [14, с. 218].

Отметим, что само ее имя уже маскулинизировано; в нем присутствует гендерная двойственность женского имени и прозвища в мужском роде.

Более того, и реплики Настасьи всегда помечены одним словом — «Костер», и Настасья часто называет себя просто «Костром» (естественно, с согласованием в мужском роде), и другие персонажи часто говорят о ней именно так. Даже в сцене суда над Вердыниным, когда она загадывает ему загадку в виде песни, она сравнивает себя с «орлом», а не «орлицей»: «У сизого орла из гнезда орлиного / Орленка малого повыкрали <...> / Полетел по свету матерой орел» [14, с. 224].

Вся пьеса — и ее текст, и ее внутренний мир — построена на *гендерных перевертышах*⁹ и понимании женской роли как роли сильного. Традиционная расстановка действующих лиц, где мужчины осуществляют власть и насилие над женщиной, оказывается полностью опрокинута: здесь вся инициатива и сила — на стороне героини. Так, Настасья побеждает в рукопашном поединке князя Кострюкова со словами «Пойдем за мной» и «В бою разрешим, кому из нас под началом быть» [14, с. 231], и он уходит за ней, в ее лагерь, бросая всё, т. е. совершает жест, который обычно совершают женщины ради мужчин («Ну, Костёр, кощунница, атаманша, владей! Прими воеводу в есаулы, чужого мужа в полюбовники» [14, с. 232]). Особенно показательно *инвертирована история Стеньки Разина* и княжны. Напомним, в частности, знаменитую поэтическую обработку эпизода из «Бунта Стеньки Разина» Н.И. Костомарова Д.Н. Садовниковым (1883), где казаки упрекают Разина в том, что «атаман-то / Нас на бабу променял! / Ночку с нею повозился — / Сам наутро бабой стал...» [19, с. 420] и вынуждают его доказать свою мужественность и способность быть вождем, избавившись от княжны, которую он бросает в Волгу. В «Настасье Костре» в роли Разина выступает заглавная героиня-атаманша, а в роли «княжны» — князь Кострюков. Настасьины казаки возмущены вре-

9 Постоянное внимание к гендерной проблематике вообще характерно для А. Барковой. Так, в повести «Стальной муж» заглавный герой говорит героине: «...ты непременно хочешь выскочить из женщины и не можешь. Ты суетна, ленива, стараешься быть интеллектком, а остаешься стихией, столь же непонятной, как непонятен и загадочен зверь» [14, с. 256]. Здесь, разумеется, иронически транслируются клише маскулинного гендерного порядка (стихийность, внерациональность женского начала, его «зверебожественность», по выражению З.Н. Гиппиус, т. е. способность быть лишь «зверем» или «богом» — «другим», «иным» по отношению к человеку как существу цивилизации и культуры), но одновременно вполне серьезно воспроизведен центральный конфликт раннего творчества Барковой — попытки «выскочить из женщины» или, точнее, остаться ею, приобретя при этом ряд маскулинных прерогатив, т. е. трансформировать существовавший гендерный порядок.

менным затишьем, о чем свидетельствуют реплика: «С князем молодым слаще миловаться, чем с пиками стрелецкими» — и даже парадоксальное: «К Настасье! Пусть ведет! Вконец обабились! Не надо баб!» [14, с. 234], включающее героиню из числа «баб». Они, подобно сподвижникам Разина, высказывают свое возмущение Настасье, а позднее убивают Кострюкова, когда, в отличие от Стеньки, она держит свою линию.

Кстати, к «разинскому мифу» отсылает не только это. И действие пьесы происходит «при Алексее Михайловиче», т. е. примерно одновременно с разинским восстанием, и Стенька прямо упоминается в пьесе, и, главное, многие черты героини как будто списаны с «атаманши» Алены Арзамасской, которая в некоторых легендах оказывается связана с Разиным [8, с. 125–144]. Она тоже «атаманша», тоже предводительница народного восстания, тоже «колдунья» и «ведьма» в глазах окружающих, тоже выделяется мужским платьем, мужеством и воинской силой и тоже заканчивает свою жизнь в пламени костра. Однако если Алена предстает как своего рода женский двойник Разина, то у Барковой речь идет уже о гендерной инверсии, когда не только женский персонаж маскулинизируется, но и мужской — феминизируется¹⁰.

Гендерная инверсия явственно ощущается в таком приеме, как *инфантилизация мужского персонажа*. Параллель такой инфантилизации находим в другом произведении с героиней-воительницей в качестве центрального персонажа — поэме-сказке М.И. Цветаевой «Царь-Девница», опубликованной в 1922 г., т. е. как раз во время работы Барковой над «На-

¹⁰ Напрашивается и сопоставление пьесы Барковой с оперой М. Мусоргского «Хованщина», где присутствует сильный женский персонаж (раскольница Марфа) и слабый мужской (князь Андрей Хованский), действие разыгрывается на фоне раскольничьего бунта и эсхатологических предчувствий, а герои заканчивают свою жизнь в огне, причем Марфа вступает в него добровольно. Присутствует и связанный с ней мотив «колдовства», ведьмовства. Более того, Марфа отчасти представлена как воительница — в ее первой сцене с князем Андреем она спасает от его посягательств девицу и вступает с ним в поединок: «Андрей Хованский. Слыхала ль ты, красавица, про некого молодчика: как с своей-то возлюбленной, что опостыла-то, он, лих молодец, разведался без околичностей. А и выхватил он острый нож... (Бросается с ножом на Марфу. Эмма вскрикивает. Марфа выхватывает из-под ряски нож и отражает удар.) Марфа. Слыхала, княже, и навыворот. Только не тот конец тебе я уготовала, и не от моей руки сведешь ты счеты с жизнью...» [URL: https://classic-online.ru/uploads/000_notes/9100/9047.pdf (дата обращения: 21.10.2020)]. Тем не менее остается открытым вопрос о том, знала ли Баркова эту оперу: живя в Иваново-Вознесенске, она не имела возможности видеть ее на сцене.

стасьей Костром». Цветаевская Царь-Девушка неоднократно называет своего возлюбленного Царевича «младенцем» и умиляется на него, как на дитя: «Сна тебя я не лишаю, / Алмаз, яхонт мой! / Оттого что я большая, / А ты — махонькой!»; «Морской водою пенною — / На подвиги военные / Младенчика крещу!»; «Аукала, агукала, / На жар-груди баюкала» [20, т. 3, с. 211, 215] и пр. В «Настасье Костре» подобные же речи обращены героиней к воеводе Кострюкову:

Костёр. Князь, ты силен, а всё не по-моему. Велика у тебя любовь, высока у тебя любовь, крепка у тебя любовь, а сам ты не велик, не высок, не крепок.

Князь. Первую бабу вижу, которая в глаза мне говорит, что крепости у меня нет. И целовать хочется, и прибить.

Костёр (приныкая на грудь к князю). Прибей! Побои твои для Костра что для матери кулачки младенца. Рассердится младенец, что мать долго не кормит, и ударит по материнской груди ручонкой.

Кострюков. Настыка, заговариваешься! [14, с. 243–244].

Если вспомнить былинный сюжет о женитьбе Добрыни Никитича на богатырке-великанше Настасье Никуличне, то становится понятно, что это один из традиционных топосов сюжета с участием воительницы. В этой былине превосходство Настасьи над славным богатырем таково, что она сначала не замечает его ударов палицей, а потом, разглядев-таки Добрыню, кладет его в свой карман вместе с конем. Любовная инициатива принадлежит именно ей, как и в пьесе Барковой:

Говорит Настасья дочь Никулична:

<...> Ежели богатырь мне в любовь придёт,

Я теперь ведь за богатыря замуж пойду.

Вынимает-то богатыря да из карманчика,

Тут ей богатырь да понравился [18, с. 171].

О. Миллер отмечал: «Свойства девы-воительницы достигают в Настасье Никуличне самых широких размеров. Тут уже не то, чтобы она, побежденная, с уваженьем отдавалась своему победителю, как Настасья

королевична отдалась Дунаю, или как Брюнгильда отдалась Зигфриду, а напротив, сама победительница, она дарит побежденному вместе и жизнь, и свою любовь» [7, с. 439]. Почти то же — в «Настасье Костре», где поединок заканчивается победой героини.

Вообще, князь Кострюков — тот самый избранный герой, сужденный свыше воительнице, враг-возлюбленный, который почти неизменно присутствует в сюжетах с ее участием. Здесь это очевидно хотя бы уже на уровне ономастики: Костёр — Кострюков. Настасья побеждает его как бы вдвойне — и непосредственно в поединке, и на уровне социальном: из бывшей его холопки она «выбивается» в его «государыни» (хотя даже и победа воительницы над избранным героем в битве — ход гораздо более редкий в традиции, нежели противоположный). Сцена поединка и предшествующая ей изображены по всем канонам. Князь — мощный воин («...в бою больно смел, упорен. С таким любо и кулаки попытать»; «...любо такого супротивника встретить» [14, с. 228, 229]), и его поединок с воительницей как бы предрешен судьбой: они предназначены друг другу *как равные соперники, как вечные антагонисты*: «Вода огонь заливает» [14, с. 229], — грозит он Настасье. Не случайно, что героиня сначала отпускает пойманного ее сторонниками князя — она желает самолично схватиться с ним, победить в честном бою, а не казнить: «Я сама с ним расквитаюсь, час такой придет, а пока гуляй, князь, удалая голова»; «Не на живот, на смерть схватимся»; «Нам надобно силами помериться. Для того я давеча и отпустила тебя» [14, с. 229, 231]. Но так же поступает и князь, когда Настасья появляется в его саду:

Князь. А если прикажу схватить, связать да и в подвал?

Костёр. Не прикажешь [14, с. 229].

Темы любви и войны сливаются в сцене поединка даже на уровне одного слова: Настасья говорит, что пришла «за душой» князя, и он понимает это в том смысле, что она пришла убить его. Однако она имеет в виду, по-видимому, иное: «похитить душу» в значении «влюбить» в себя. Дальнейший диалог перед боем превращается в борьбу за любовное главенство, причем, как это типично для сюжета с участием воительницы, постоянно возвращается мотив отождествления, слияния «лобзанья» и «терзанья»,

любви и убийства: «Ну, раззадорила ты меня, Настасья, на любовь и на бой»; «Князь, ты — мед мой пьяный, напиться тебя не могу. Недруг мой, нож вострый. Убьем друг друга когда-нибудь» [14, с. 232, 231].

Помимо этих константных для эпической и литературной традиции мотивов, возникают и такие, что характерны именно для творчества Барковой, а именно мотив раздвоенности между «идеальным» образом сильной женщины-бойца и реальностью нежной души («Сердце бабье у меня, да рука не бабья: развернись — любой боец не выстоит» [14, с. 230]) и мотив обольщения любовным искушением, сдачи на милость возлюбленному (ср. стихотворение Барковой «Побежденная»): «Желанный, свет мой белый, вот я сразу без силы. Целуй, убей!» [14, с. 232] — так заканчивается сцена поединка: хотя Настасья вдвойне побеждает князя, он, в свою очередь, побеждает ее искусом любви (что впоследствии ведет к сюжетной катастрофе и смерти обоих героев).

Смерть возлюбленного Настасья встречает тоже в полном соответствии с канонами: подобно Брунгильде, которая бросается в костер, на котором сжигают тело Зигфрида, Настасья погибает рядом с трупом Кострюкова, запалив пожар, в котором сгорает и она сама, и ее казаки, и подошедшие стрельцы с крестьянами, превращая событие собственной смерти в грандиозный погребальный костер, а с другой стороны, выполняя эсхатологическое пророчество о «костре высоком».

Таким образом, в пьесе «Настасья Костёр» мы встречаем как топы, характерные для лирики Барковой того периода, так и эсхатологически-утопические идеи, в лирике не проявленные. Воительница изображена здесь в героизированном и романтизированном духе: начавшаяся к тому времени в творчестве Барковой «переоценка ценностей», очевидная в ее поэтических произведениях, в ряде которых воительница представлена как фигура, недоступная для нравственного оправдания (особенно это очевидно в стихотворении «Жертва» 1922 г.), в пьесе почти не отразилась. Вместе с тем «Настасья Костёр» — это еще одно звено в длинной цепи произведений русского модернизма (т. е. написанных в промежутке примерно с 1890-х по 1930-е гг.), в которых важную роль играет фигура воительницы. В разных ее вариантах — амазонка, валькирия, удаляя поляница, царь-девица, Жанна д'Арк и др. — она появлялась в произведениях таких заметных авторов эпохи, как Д.С. Мережковский, В.Я. Брюсов,

А.А. Блок, А. Белый, Н.С. Гумилев, М.А. Кузмин, Е.И. Замятин, М.И. Цветаева, С.Я. Парнок, Л.Н. Столица, М.Е. Лёвберг. Востребованность этого образа, разумеется, связана с началом существенных преобразований гендерного порядка на рубеже веков [12]: образ воительницы оказывается своего рода «пробным камнем» этих изменений, поскольку в нем начинает размываться, медленно и с трудностями отступать бинарное и комплементарное противопоставление полов, характерное для огромного периода гендерной истории. В случае «Настасьи Костра» особенно очевидно влияние эпохи: ее героиня — человек XX столетия среди действительности XVII в., более того, человек первых лет послереволюционной эры с их радикальными гендерными экспериментами.

Список литературы

Исследования

- 1 Агеев А. Душа неутоленная // Волга. 1991. № 3. С. 66–78.
- 2 *Волькенштейн В.* Анна Баркова. Настасья Костёр. Драматические сцены. Государственное издательство. М.–П. 1923 г. Стр. 84 // Печать и революция. 1924. Кн. 2. С. 272.
- 3 *Грякалова Н.Ю.* О фольклорных истоках поэтической образности Блока // Александр Блок: Исследования и материалы. Л.: Наука, 1987. С. 58–68.
- 4 *Зусева-Озкан В.Б.* Образ девы-воительницы в художественном мире А. Блока (на материале драм и прозы) // Вестник Томского государственного университета. 2019. № 443. С. 44–53.
- 5 *Зусева-Озкан В.Б.* «Я женщина — твердый воин...»: образ воительницы в лирике А.А. Барковой // Вестник славянских культур. 2021. В печати.
- 6 *Магомедова Д.М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997. 223 с.
- 7 *Миллер О.Ф.* Илья Муромец и богатырство киевское. СПб.: Тип. Н.Н. Михайлова, 1869. 895 с.
- 8 *Неклюдов С.Ю.* Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты. М.: Индрик, 2016. 552 с.
- 9 *Тилкес-Заусская О.* «Четвертая симфония» Андрея Белого: точки «затемнения фокализации» и неомифологический порядок действия // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology. 2005. № 1. URL: <http://cf.hum.uva.nl/narratology/tielkis.htm> (дата обращения: 15.06.2020).
- 10 *Тогоева О.И.* Карл VII и Жанна д'Арк: утрата девственности как утрата власти // Власть и образ: Очерки потестарной имагологии. СПб.: Алетейя, 2010. С. 207–232.
- 11 *Тогоева О.И.* Первый памятник Жанне д'Арк и проблема сакральности ее образа во Франции Нового времени // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 7. С. 104–125.
- 12 *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛО, 2011. 400 с.

Источники

- 13 А.А. Блок — Л.Д. Менделеева-Блок. Переписка. 1901–1917. М.: ИМЛИ РАН, 2017. 720 с.
- 14 *Баркова А.* ...Вечно не та / сост. Л.Н. Таганов, О.К. Переверзев. М.: Фонд Сергея Дубова, 2002. 624 с.
- 15 *Белый А.* Кубок метелей. Четвертая симфония // Белый А. Собр. соч. Симфонии. М.: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014. С. 200–342.
- 16 *Блок А.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 1997–.

- 17 Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1960–1963.
 18 Добрыня Никитич и Алеша Попович. М.: Наука, 1974. 472 с.
 19 Песни русских поэтов. Л.: Сов. писатель, 1957. 528 с.
 20 Цветаева М.И. Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994–.

References

- 1 Ageev, A. “Dusha neutolennaia” [“The Soul Not Sated”]. *Volga*, no. 3, 1991, pp. 66–78. (In Russ.)
- 2 Vol’kenshtein, V. “Anna Barkova. Nastas’ia Koster. Dramaticheskie stseny. Gosudarstvennoe izdatel’stvo. M.–P. 1923 g. Str. 84” [“Anna Barkova. Nastasya Kostyor. Dramatic Scenes. Gosudarstvennoe izdatel’stvo. Moscow, Petrograd, 1923. 84 p.”]. *Pechat’ i revoliutsiia* [Press and Revolution], vol. 2, 1924, p. 272. (In Russ.)
- 3 Griakalova, N.Iu. “O fol’klornykh istokakh poeticheskoi obraznosti Bloka” [“On the Folkloric Sources of Blok’s Poetic Imagery”]. *Aleksandr Blok: Issledovaniia i materialy* [Aleksandr Blok: Studies and Materials]. Leningrad, Nauka Publ., 1987, pp. 58–68. (In Russ.)
- 4 Zuseva-Ozkan, V.B. “Obraz devy-voitel’nitsy v khudozhestvennom mire A. Bloka (na materiale dram i prozy)” [“The Image of a Female Warrior in Alexander Blok’s Fictional World (Based on his Dramas and Fiction)”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 443, 2019, pp. 44–53. (In Russ.)
- 5 Zuseva-Ozkan, V.B. “Ia zhenshchina — tverdyi voin...”: obraz voitel’nitsy v lirike A.A. Barkovoi” [“I Am a Woman and a Mighty Warrior...”: the Figure of Female Warrior in Anna Barkova’s Poetry”]. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, 2021. In press. (In Russ.)
- 6 Magomedova, D.M. *Avtobiograficheskii mif v tvorchestve A. Bloka* [The Autobiographical Myth in the Works of Alexander Blok]. Moscow, Martin Publ., 1997. 223 p. (In Russ.)
- 7 Miller, O.F. *Il’ia Muromets i bogatyrstvo kievskoe* [Ilya Muromec and Kiev Bogatyry]. St. Petersburg, Tip. N.N. Mikhailova Publ., 1869. 895 p. (In Russ.)
- 8 Nekliudov, S.Iu. *Legenda o Razine: persidskaia kniazhna i drugie suzhety* [The Legend of Razin: Princess of Persia and Other Plots]. Moscow, Indrik Publ., 2016. 552 p. (In Russ.)
- 9 Tilkes-Zauskaia, O. “Chetvertaia simfoniia” Andreia Belogo: tochki “zatemneniia fokalizatsii” i neomifologicheskii poriadok deistviia” [“The Fourth Symphony’ of Andrey Bely: Points of ‘Dimming Focalization’ and Neomythological Action”]. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, no. 1, 2005. Available at: <http://cf.hum.uva.nl/narratology/tielkis.htm> (Accessed 15 June 2020). (In Russ.)
- 10 Togoeva, O.I. “Karl VII i Zhanna d’Ark: utrata devstvennosti kak utrata vlasti” [“Charles VII and Joan of Arc: Loss of Virginity as Loss of Power”]. *Vlast’ i obraz: Ocherki*

- potestarnoi imagologii* [Power and Image: Essays on the Potestar Imagology]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2010, pp. 207–232. (In Russ.)
- 11 Togoeva, O.I. “Pervyi pamiatnik Zhanne d’Ark i problema sakral’nosti ee obraza vo Frantsii Novogo vremeni” [“The First Joan of Arc Monument and the Problem of the Sacred Character of her Image in Modern France”]. *Vestnik RGGU. Seriya: Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kul’turologiia*, no. 7, 2018, pp. 104–125. (In Russ.)
- 12 Ekonen, K. *Tvoret, sub’ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis’ma v russkom simbolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Female Writing in Russian Symbolism]. Moscow, NLO Publ., 2011. 400 p. (In Russ.)