

В.Б. Зусева-Озкан

«СВЕРХТЕКСТ» Е.И. ЗАМЯТИНА О ДЕВЕ-ВОИТЕЛЬНИЦЕ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ¹

Аннотация. Статья посвящена образу девы-воительницы в творчестве Е. Замятина. Выявляется корпус текстов с ее участием, анализируется связанный с ней мотивно-сюжетный комплекс. Показывается, что воительницы чрезвычайно часто появляются в текстах Замятина – начиная с рассказа «Кряжи» (1915) и до киносценариев 1930-х гг. Демонстрируются константы и эволюция этой фигуры в замятинском творчестве. Особенно детально анализируются трагедия «Атилла» и ее главная героиня – Ильдегонда, исследуются источники пьесы.

Ключевые слова: дева-воительница, Е. Замятин, гендер, фемининность, «Атилла», Юдифь, Брунгильда.

1. Явления воительницы у Замятина: константы и характерные особенности

Цель данной статьи – проанализировать «сверхтекст» Е.И. Замятина о деве-воительнице, т.е. совокупность ее явлений в творчестве писателя и формируемый ими смысловой объем.

Фигура воительницы представляется весьма значимой в замятинском художественном мире, поскольку появляется многократно. Как отмечалось, «в произведениях Замятина переплетаются два сюжета: борьба за власть и любовный поединок. Сильная женщина нарушает социальный порядок, соперничает с мужчинами, подчиняет их, мучает, убивает» [1. С. 14]. А.Ф. Строев, однако, называет такой тип героини «роковой женщиной» вообще, тогда как, по нашему мнению, в ряде случаев речь идет специфически о типе воительницы. По крайней мере это случаи рассказа «Кряжи» (1915), рассказа «Север» (1918) и одноименного киносценария (1927), сценариев «Стенька Разин» (1932–1933) – с некоторыми оговорками, о которых мы скажем позднее, «Добрыня» (1932–1933), «Бич Божий» (1934–1935), «Бог танца» (1934–

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-78-10100) в ИМЛИ РАН.

1935), «Чингиз-хан» (1936), «Владыка Азии» (1936), черновых набросков «Былины» и, конечно, трагедии «Атилла» (1925–1928), где эта героиня и связанный с ней конфликт представлены наиболее отчетливо и развернуто.

В названных произведениях появляется героиня, обладающая выдающимися физическими данными (в частности, силой, умением прекрасно ездить верхом, стрелять и пр., но одновременно и красотой) и сильным, гордым характером, упорством, способностью к сопротивлению и желанием одержать верх во что бы то ни стало, которые особенно проявляются в столкновении – в том числе силовом, вооруженном – с героем, влюбленным в нее и / или возлюбленным ею. Примечательно, что для этих воинственных героинь у Замятина сверхценностью является любовь (а не как у некоторых других авторов Серебряного века – субъектность, «самостоянье» и власть над собственной жизнью, свобода, духовное спасение и пр.): именно из-за нее эти героини борются, убивают и готовы быть убитыми сами. (Отсюда, в частности, мелодраматическая тональность большинства названных текстов, особенно сильная в киносценариях.)

Другая характеристика присутствия воительницы в замятинском творчестве состоит в том, что присутствие это трагично: у Замятина в основном реализуется такой вариант сюжета с участием воительницы, когда героиня представляется равной по силе мужскому персонажу, и происходит испытание силы, или «испытание борьбой» [2. С. 52]. Константный мотив такого сюжета – *поединок*, понятый как «ратоборство равных» (М. Цветаева), и *любовь-ненависть*; вне зависимости от исхода поединка – кто бы ни победил – развязка этого сюжета сопровождается гибелью либо одного, либо обоих персонажей как в ходе поединка, так и в виде отдаленного его результата.

Поединок воительницы и героя у Замятина неизменно мотивируется как поединок брачный, описанный еще В.М. Жирмунским: «Рядом с боевыми темами, характерными для воинского века, в эпическом творчестве всех народов широкой популярностью пользуются сюжеты богатырского сватовства <...> Среди наиболее архаических и универсально распространенных отметим в особенности воинские состязания <...> между женихом и невестой, богатырской девой (германские сказания о Брюнхильде и Зигфриде, среднеазиатские – об Алпамыше и др.). <...> Победенная героем воинственная красавица

обычно становится возлюбленной или женой своего победителя и после этого теряет свою богатырскую силу» [3. С. 28–29]. И далее: «Сюда относятся древнегреческие амазонки, земные девы-воительницы (Schildmaid) и полубожественные валькирии германского эпоса, воинственные героини древнеирландских саг, “Шах-намэ” Фирдоуси и “Давида Сасунского”, арабских сказок (“Тысяча и одна ночь”), тюркского и монгольского эпоса <...>; к их числу должны быть отнесены и “удалые поленицы” русских былин. Сказания эти имеют <...> универсальное распространение и автохтонный характер <...> Этим древним происхождением и повсеместным распространением мотива девы-воительницы не исключается, конечно, возможность позднейших литературных взаимодействий: так, в более поздних французских и францужско-итальянских поэмах героико-романического стиля, как и в основанном на них итальянском эпосе эпохи Ренессанса (Пульчи, Боярдо, Ариосто), воинственная красавица, обычно сарацинка, становится своего рода модной темой чисто литературного характера» [Там же. С. 114–115].

У Замятина представлены почти все названные варианты: есть у него и воительницы, спроецированные на образ валькирии (Ильдегонда), и удалые «поленицы» (Настасья Микулишна, Марья из «Кряжей»), и монгольские воинственные девы (Бортэ, Улек). Не менее очевидно, что писатель склоняется здесь, условно говоря, к архаике: хотя позднейшие литературные наслоения у него, разумеется, тоже присутствуют (в частности, на наш взгляд, недооценена роль ибсеновского театра для «Атиллы»), его воительницы либо принадлежат легендарному эпическому прошлому, либо укоренены в «народной архаике», принадлежат деревенскому миру. Когда же не реализуется ни тот ни другой вариант, образ «воинственной» героини становится весьма размытым, как в случае с «Богом танца» или даже со сценарием, очень вольно адаптирующим для киноэкрана пьесу М. Горького «На дне» (1935), где Василисе Костылевой приданы некоторые черты воительницы (желание самостоятельно определять собственную судьбу и иметь свободу в выборе возлюбленного, в отношениях с которым она стремится играть не подчиненную, а активную роль; убийство мужа и вообще склонность применять физическую силу; своеобразное понимание справедливости – см., например, визит к Барону в стремлении отстоять свободу своего возлюбленного Васьки Пепла;

гордость и неумение прощать обиды, мстительность; соперничество с «нормативной» женщиной).

2. Воительница в рассказе «Кряжи» и в типологическом освещении

Первое, насколько нам известно, явление воительницы в творчестве Замятина происходит в рассказе «Кряжи», где действие развивается в глухой деревне, причем начинается рассказ с того, как откопали «старое идолище», «каменного бога» (см. сказанное выше об архаике как фоне для явления воительницы): «Через эту самую нечисть и пошла вражда между Иваном да Марьей» [4. Т. 1. С. 316]. Обратим здесь внимание и на имена героев – предельно «народные» и в то же время накрепко связанные друг с другом (ср., например, растение «иван-да-марья»). То есть эти герои сразу предстают как взаимно предназначенные и в то же время друг другу враждебные – это типичнейшая черта сюжетов с участием воительницы. С самого начала отношения этих персонажей строятся на соперничестве и стремлении «осилить»: кто первый «своротит» с дороги. Напрямую появляется здесь мотив угроз, переходящих в схватку, физический поединок:

– Ах ты, заворотень, шаромыга! Я тебе покажу, как оси ломать...

Уж вскочила к Ивану на грядущку, уж замахнулась. Да на грех тут оборвалась пуговица у баски, разошлась на груди баска – и отынула Марья.

У Ивана дух перехватило – от злости или еще отчего, Бог его знает... [Там же].

Эта сцена тоже типична – и для сюжетов с участием воительницы вообще, где она соответствует неожиданному открытию противником, что он борется именно с женщиной (мотив узнавания прекрасной девицы, скрытой под рыцарскими латами), и для Замятина в частности, у которого именно в таком виде (созерцание противником женской груди) она возникает в целом ряде текстов. Вот, например, киносценарий «Добрыня»:

Добрыня идет к оврагу и видит, что с противоположной стороны приближается к бревну какой-то другой молодой богатырь. Они встречаются на середине бревна, ни один не хочет уступить дорогу. Возникает ссора, <...> они готовятся к схватке. Добрыня одним прыжком перелетает через овраг, кидается на противника – и вот уже молодой богатырь лежит под ним. Добрыня вытащил нож, вспарывает кольчугу побежденного. Левой рукой раздвигая кольчугу на груди лежащего, правой Добрыня уже заносит нож над ним – и вдруг нож выпадает из его

руки: Добрыня увидел под кольчужой девичьи груди... Молодой богатырь оказался Настасьей Микуличной – русской валькирией [4. Т. 4. С. 197–198].

Сценарий «Чингиз-хан»: «Во время киргизской байги – скачек с живым бараном – Чингизу удается выбить противника из седла. Но юноша крепко прижимает к груди окровавленную ногу барана. Чингиз, наступив на побежденного коленом, рванул его кафтан... и увидел девичьи груди. Он на мгновение растерялся. Девушка воспользовалась этим, чтобы вскочить на коня и умчаться с ногой барана. Чингиз побежден, и его победительницей оказывается Бортэ...» [Там же. С. 193].

Сценарий «Владыка Азии»: «Охваченные азартом зрители неистово кричат имя Тимура, он впереди всех. Его догоняет юноша на коне Алтана, вырывает у него окровавленную баранью ногу. Тимур вышибает его из седла, но юноша ни за что не хочет отдать ему трофей – баранью ногу, прячет ее за пазуху. Тимур рванул его кафтан – и увидел девичьи груди. Он на мгновение растерялся. Девушка воспользовалась этим, чтобы вскочить на коня и умчаться с трофеем. Тимур побежден, и его победительницей оказывается Улек...» [1. С. 37].

Фрагменты «Былины»: «Дунай Иванович и Добрыня – отправляются Владимиром как сваты к Опраксии в “Литву” (где, впрочем – все татары...). <...> Взяли Опраксу – поехали в Киев. Спать легли, оставив в головах колья, сабли. Догоняет их татарин какой-то. Бой его с Дунаем. “Рыкнул татарин по-звериному, свистнул по-змеиному”, – свалился Дунай. Вскочил – сбил с ног татарина, насел на него. Хочет убить его, но... увидел девичьи груди: то была Настасья. И взял ее за себя замуж...» [4. Т. 4. С. 416].

Даже в трагедии «Атилла», где герой знает, что имеет дело именно с женщиной, этот мотив появляется в рудиментарном виде:

Атилла (<...>Ильдегонде).

Когда ты вот так, стиснув зубы,
стоишь и глаза свои мечешь в меня,
как копыа, ты еще прекраснее – слышишь?

Ильдегонда пытается закрыть грудь.

Зачем? Все равно ведь ты моя:

Захочу, так увижу тебя всю [Там же. Т. 3. С. 387].

И в финале, перед тем как происходит решительный «поединок» героев:

Керка.

Да, слышу, опять смеется.

Сквозь стену вижу: вот теперь

он одежду с нее снял...

она грудь прикрыла... [4. Т. 3. С. 416].

Таким образом, появление аналогичной приведенным сцены в «Кряжах» тоже маркирует ситуацию «простонародных» героев как ситуацию воительницы и ее влюбленного врага. После этой первой встречи, отмеченной соперничеством и стремлением одержать верх, отношения героев так и остаются враждой, которая в глубине скрывает страстную любовь: «Вот с той поры и пошло. Оба – кряжи, норовистые: встретятся где, в лесу ли на по-грибах, у речки ли на поводе – и ни вполглаза не глянут. <...> А ночью... Да что: ночью человек ведь один сам с собой, да и не видит ночь ничего...» [Там же. Т. 1. С. 317].

Подчеркнуты также «богатырские», эпические, героические черты в облике и характерах обоих героев: «Кому же это сказать, как не Марье: она везде коновод, заводило» [Там же. С. 318]; «Только и разговору в Пожоге, что про Марью, как Марья сома обротала: ну и богатыриха, ну и бой-девка» [Там же. С. 319]; «А Иван <...> нарочно в ночь выехал: волки так волки, хоть что-нибудь, развернуться бы в чем, одолеть бы что» [Там же. С. 321] и пр. Для каждого из них невозможно признать в своей склонности, которая воспринимается как душевная слабость, т.е. преклониться, покориться, отдаться:

А сам скорей топор на плечо да куда-нибудь в лес подальше, на поповых делянках сосны валить. Хекал-свистел топор, брызгали щепки, сек со всего плеча – будто не сосна это была, а Марья <...>. И сейчас подкосится, сломится, падет на колени и жалостно скажет:

– Ой, покорюсь, ой, Иванюша, помилуй... [Там же. С. 320].

Это, разумеется, типичный для сюжетов о воительнице мотив любви-вражды, любви-борьбы, любви-осиления. Неудивительно, что и финал рассказа соответствующий: и герой, и героиня готовы даже рискнуть жизнью, чтобы произвести впечатление на другого, но ни за что не выдать своего влечения. В итоге Иван действительно оказывается на краю гибели:

Унжа тут не широкая, видно, как на том боку машут руками. Бабы кричат – дразнятся:

– Эй, вы, заунженские! А ну-ко, по первопутку-то к нам?

– Ты, зевластая, помолчи! А то как вот перееду да как почну мутьскасть...

– А ну, переедь! А переедь, переедь-ка, я погляжу!

И показалось Ивану: на том боку, среди увязанных платками – мелькнула Марья голова. Закипело в нем, ударил он лошадь – и стал спускаться на лед. <...> Только когда уж к тому боку стал подъезжать, вдруг – все кругом в глазах – и куда-то вниз тихонько пошел, пошел, пошел...

Пока это опаматовались, да за ум взялись, да слег накидали на лед, пока вытащили Ивана и лошадь. <...> Иван – жив ли, нет ли, кто его знает.

– Качай, ребята, качай! [4. Т. 1. С. 321–322].

Конец рассказа открытый:

...выл, причитал чей-то бабий звонкий голос. Поглядели: Марья.

– Качай, ребята! Отживе-е-ет еще, у нас народ крепкой, кражистой...

Отживе-е-ет! Ну хоть бы послушать Марьины причеты – отживе-е-ет [Там же. С. 322].

Только когда герой оказывается мертв или почти мертв, Марья позволяет себе проявить свои истинные чувства. Это тоже типичный элемент сюжета с участием воительницы, который иногда предстает и в гендерно инвертированном виде: так Ахилл оплакивает сраженную им Пенфесилею, когда она уже мертва. Мотив трагического разминовения равных – константный мотив, сопровождающий образ воительницы (см. в наиболее эксплицированном виде – в стихотворении втором из цикла М. Цветаевой «Двое»). Но именно в таком варианте, когда на смертном одре оказывается герой-мужчина, он характерен для Замятина: вообще, хотя такой исход поединка – в том числе поединка воль – с воительницей известен и в мифологии, и в фольклоре, и в литературе, он все же гораздо менее распространен, нежели обратный вариант. У Замятина же он повторяется регулярно: героиня, вроде бы искренне желающая смерти герою – под влиянием обиды, оскорбленной любви, гордости, оказывается неспособна нанести решающий удар.

3. Воительница в рассказе и киносценарии «Север» и проблема сюжетной развязки

В рассказе «Север» (и основанном на нем сценарии) обсуждавшийся выше сюжетный поворот как бы «обрамляет» цепь эпизодов, повторяясь в начале и в конце, где, однако, сцепление обстоятельств и вообще вся трагическая сущность любви героини такого типа способствуют смерти героев. В начале:

– Эй, ружье-то свое... – хотел крикнуть Марей... Но уж рыжая подняла, приложила – бух!

Цел? Нет? После... Прыгнул – пока опять не зарядила – смял ее, скрутил, наземь, навалился всем телом.

А-а, ножом? Руки ее поймать... где руки?

И захохотал: горячие руки замкнулись у него на шее, губами – нашла губы, всё крепче. На губах – солоно, теплое: кровь.

Ударило Марей в голову, завертелось. <...>

Нет, теперь уж не-ет... Где ножик? Так: теперь – мой ножик. И губы мои, и руки, и вся... Ага, больно?

– Не больно... ой! Ну, еще больнее, еще – ну?

– Ты? Звереныш! Не тронь нож! Красавица, олень моя золотая, волосы мои...

За что же ты меня из ружья-то?

– За то, что люблю, а ты... [4. Т. 1. С. 521].

В конце:

У Пельки в рыжих волосах – зеленый можжевеловый венчик.

– На, зарядила...

<...> В нос вдарило острым медвежьим духом: на поляне на дыбах стоял медведина <...>

Неспешно Марей поставил свою пищаль на развилку, подпустил на десять шагов: с десяти шагов под лопатку – верное дело.

– Бух! – разошелся дымок – качнулся медведь – сейчас рухнет...

Но не рухнул: взвыл – и, огребая лапой больное место, прямо на них.

Что ж это: ведь с десяти шагов. Разве только дробь? Господи...

– Дробь... – кивнула ему Пелька. – А мое не заряжено.

Понял Марей всё. Вдруг – солнце – рыжее пятно – жить...

– Ложись! – крикнула Пелька. Не двигаться – медведь зароеет, уйдет: мертвечины боится. Только не шевельнуться, не дышать... [Там же. С. 540].

В сценарии эта сцена объяснена досконально: «Марей сейчас же понял: вместо пули, как было нужно, Пелька нарочно зарядила ружье дробью. Сама в последний момент испуганная тем, что она сделала, Пелька крикнула Марей, чтоб он бросился ничком на землю и притворился мертвым: медведь не трогает трупов, он обычно зарывает их. <...> медведь начал забрасывать их землей, хворостом. Потом сам сел сверху этой импровизированной могилы и началлизывать свою рану. Задохнувшиеся под его тяжестью люди не шевелились: все было для них кончено» [Там же. Т. 4. С. 10].

Примерно так же развиваются события в сценарии «Владыка Азии», где возлюбленная Тимура Улек, пройдя несколько кругов ненависти в своем отношении к герою, наконец осознает свою лю-

бовь к нему. Подсылая ядовитую змею к его второй жене, она невольно подвергает смертельной опасности Тимура и пытается спасти его:

Когда Улек вскрикивает, чтобы предупредить об опасности Тимура – уже поздно: змея ужалила его. Улек <...>, схватив укушенный змеей палец, высасывает яд. Она плачет, целует его руки, она сквозь слезы просит простить ее: она не хотела – она любит его...

Тимуру все понятно теперь и без ее слов: он счастлив, он завоевал Улек, это может быть самая трудная из его побед. <...> Долгая любовная война между этими двумя сильными людьми сейчас, очевидно, найдет разрешение в счастливой развязке. Но едва Тимур прижимает ее губы к своим – как Улек вскрикивает от боли и отталкивает Тимура. <...> высосав яд, Улек погубила себя – ее губы были искусаны [1. С. 47].

В сценарии «Бог танца» героиня (она принадлежит стану врагов – является агентом ЧК) несколько раз пытается убить героя, но оказывается неспособной пойти в своем намерении до конца:

Жизнь для Сержа мучительна, невыносима. Зинаида становится ему врагом. Она ему ненавистна. Но все же она <...> – несмотря ни на что! – влечет его.

Однажды у Зинаиды собирается целая компания <...> так как она уже много выпила, она идет на дикое пари. Она знает, что «плясун» сидит сейчас за столом – вот он скребет перышком! – она выстрелит в него через тонкую переборку.

За переборкой начинают считать: «Раз... два...». Серж слышит это, но он заставляет себя продолжать писать – в наступившей тишине слышен скрип его пера. «Три!» – но выстрела нет, револьвер Зинаиды опускается [4. Т. 4. С. 136].

В конце сценария она пытается подстроить герою несчастный случай во время выступления – падение в люк:

...Бледного Сержа несут. Из виска у него бежит тонкая струйка крови, он, видимо, мертв...

Зинаида в ужасе широко открывает глаза: этого еще нет, но это может быть через несколько минут. И, не раздумывая, не рассуждая, подчиняясь как будто чужой воле – Зинаида устремляется из ложи за кулисы. <...> Серж проходит в танце по люку – и катастрофы не происходит. <...> Танец в это время уже кончен. Неистовые аплодисменты, крики. Сияющий «бог танца» – у рампы. <...> вдруг в изумлении останавливается: он видит в люке взволнованную, аплодирующую ему Зинаиду... Он улыбается и кивает ей: в этот момент, когда из человека он стал богом, – он всепрощающ как бог... [Там же. С. 138–139].

Эта благополучная развязка, скорее, нетипична для Замятина; столь же счастливый исход в сюжете с участием воительницы встречается у него еще только в сценарии «Добрыня», где он подсказан исходным былинным материалом и где конфликт между воительницей и героем оказывается исчерпан уже в самом начале, когда герой

осиливает поленицу: «В любовном бою – уже она оказывается победительницей. Добрыня рад бы не выпустить ее из объятий, но сначала нужно покончить с Змеем...» [4. Т. 4. С. 198]. На полях добавим, что вообще-то былинный сюжет о женитьбе Добрыни Никитича на богатырке-великанше Настасье Никуличне разворачивается несколько иначе: ее превосходство над славным богатырем таково, что она сначала не замечает его ударов палицей (традиционный мотив), а потом, разглядев-таки Добрыню, кладет его в свой карман вместе с конем. Решение о браке принимается именно ею:

Ежели богатырь мне в любовь придёт,
Я теперь ведь за богатыря за муж пойду.
Вынимает-то богатыря да из карманчика,
Тут ей богатырь да понравился [5. С. 171].

У Замятина в набросках «Былины» появляется именно этот вариант развития сюжета: «Добрыня побежден в бою “поляницей” Настасьей Микуличной, но она щадит его, потому что полюбила. Они – муж и жена» [4. Т. 4. С. 413]. Можно предполагать, однако, что этот более архаичный вариант (о чем можно судить уже хотя бы по тому, что героиня здесь предстает великаншей), где неравенство сил героев слишком отчетливо и имеет гротескный оттенок, не устроил Замятина именно своей полукомической тональностью: все его тексты, где участвуют воительницы, мелодраматичны или трагичны.

4. Трагедия «Атилла» и проблема любовного треугольника

Сказанное в высшей степени верно и для трагедии «Атилла» (и сценария «Бич Божий», написанного по ее мотивам), в которой наряду с названными константами есть и специфичные элементы. Поскольку проблема источников, которыми пользовался Замятин при создании пьесы, и ее творческая история, включая описание редакций пьесы, хорошо разработаны [6–11], мы будем касаться этих аспектов лишь косвенно, фокусируясь в основном на интересующем нас вопросе, а именно на специфике образа воительницы и его сюжетных функций.

С этой точки зрения начать следует с того, что это единственное произведение Замятина с участием героини-воительницы, где она не любит героя. Ильдегонда, дочь бургундского короля, посланная

к Атилле в качестве заложницы, любит в пьесе другого – византийского посла Вигилу, участвующего в заговоре с целью убить гуннского вождя. Но надо сделать ряд оговорок. Во-первых, такой вариант развития сюжета впоследствии разрабатывался Замятиным в сценариях «Чингиз-хан», «Владыка Азии» и собственно в сценарии «Бич Божий», основанном на событиях трагедии «Атилла» и романа «Бич Божий». Однако эти сценарии были созданы уже после «Атиллы», где такой вариант появляется впервые, и унаследовали его сюжетное зерно (азиатский вождь, прошедший долгий и сложный путь к владычеству, наделенный мистической властью над окружающими, завоеватель полумира, любит непокорную, враждебно настроенную к нему женщину). Как и в «Атилле», отношения красавицы воительницы с избранным героем есть часть любовного треугольника, в котором героиня испытывает чувства к другому мужскому персонажу – юному и красивому, но негероическому, не равне ни ей, ни главному мужскому персонажу. В «Чингиз-хане» Бортэ любит Уркура (и даже рождает от него сына), во «Владыке Азии» Улек влюблена в одноименного персонажа (с тем же результатом). Во-вторых, в этих двух сценариях отношение героинь к главным мужским персонажам не исчерпывается одной краской, одним чувством: первоначальная ненависть позднее переходит в любовь. Сценарий «Чингиз-хан» обрывается до того, как происходит этот перелом, но он предсказан целым рядом событий; ср., например: «Этот акт благородства – победа Чингиза в его борьбе с Бортэ, она чувствует это – и ее ненависть к Чингизу становится еще острее. Борьба между ними продолжается. В ответ на высокомерное замечание Бортэ: “Кто ты – и кто я”, – он отвечает: “Ты еще не знаешь, кто я”» [4. Т. 4. С. 194–195].

Героиня также перестает любить Уркура: «Бортэ ждет известий от Уркура. Но проходят все условленные сроки – Уркура нет. Гордая Бортэ решает, что он забыл ее, она не хочет больше слышать его имени» [Там же. С. 195]. Чингиз-хан производит впечатление на героиню своим невероятным возвышением: «Наутро Бортэ, выйдя из юрты, не верит глазам: вместо скромного становища в несколько юрт среди степи – перед нею знамена, бунчуки, юрты, кони, войска... Оказывается, ночью прибыл ее муж и ее враг – Темучин. <...> Чингиз-хан предстает перед Бортэ в полной славе...» ([Там же. С. 195–196] и пр. Во «Владыке Азии», где повторяется та же цепь эпизодов, она прихо-

дит к закономерной и отчетливой развязке – перерождению прежней ненависти в любовь, что еще ускоряется ревностью: «Тимур тем временем вернулся к себе, в родное становище – в сопровождении новой жены Хуа-Лу. Очаровательная, веселая как ребенок китайка забавляет Тимура, но в его душе по-прежнему живет образ гордой и непобедимой Улек. В борьбе с нею у Тимура теперь есть великолепное оружие: Хуа-Лу. <...> Улек невыносимо страдает от ревности, но она делает все, чтобы скрыть это» [1. С. 46].

Отметим, что этот сюжетный вариант в авторском горизонте присутствовал уже во время написания «Атиллы», как следует из характеристики действующих лиц: «Ильдегонда. Наполовину – из того же металла, что и Атилла. Другая половина – женщина. Любит Вигилу, но временами мощь Атиллы действует на нее – голова кружится. Ненавистна за это самой себе – и еще ненавистней от этого Атилла. Горда, непокорна. Знает, что может стать рабой Атиллы – и скорее убьет его, чем позволит себе стать рабой» [12].

Тем не менее в окончательном тексте пьесы этот подтекст («голова кружится») почти совсем не ощущается, и Ильдегонда до конца остается верна как своей любви к Вигиле, так и ненависти к Атилле, так что, в отличие от других героинь подобного типа у Замятина, она идет до конца и наносит герою смертельный удар. Эта особая расстановка действующих лиц, выламывающаяся из канонического сюжета о воительнице, которая, даже если и убивает героя, все равно терзается любовью к нему, имеет целый ряд последствий.

5. Образ Ильдегонды: традиционные топосы и легендарные параллели

В приведенной выше характеристике важен многократно упоминавшейся нами мотив равенства: Ильдегонда – «из того же металла, что и Атилла» (хоть и «наполовину», к чему мы вернемся позднее). Как и он, это героическая личность; она предназначена не для обыкновенного женского удела, но для войны, власти и победы. Когда зритель впервые знакомится с Ильдегондой, она, заложница, утешает Вигилу – посла, т.е. их роли оказываются дважды инвертированы – и гендерные (женщина сильнее мужчины), и социальные (заложница vs. посол):

Вигила, ты бледен? Твоя рука
в моей дрожит. Что задумал ты?
Быть может, могу я тебе помочь?
мои руки не так нежны, как твои,
не умею играть на лютне я –
но умею играть копьем, ножом... [4. Т. 3. С. 362].

Возлюбленный Ильдегонды бледен и дрожит, а она решительна и смела, руки его нежны, ее – сильны, он играет на лютне – она же играет с оружием.

Первая встреча Ильдегонды с Атиллой тоже отмечена нетрадиционным для женщины (и заложницы) поведением – она ведет себя как равная, т.е. в глазах окружающих – дерзко. Именно эти дерзость и гордость сразу же обращают на себя внимание Атилла, причем в сцене их первого столкновения оказываются полностью предсказаны дальнейшие события пьесы. Еще чуть ранее, в разговоре с Едеконом, Атилла говорит – в русле героического модуса: «Ну что ж: хороший враг – милее друга», а его друг и посол отвечает ему: «Страшен враг не в поле, а в доме» [Там же. С. 367]. В ходе этого разговора, после того как Едекон отдает Атилле голову его брата Вледы, предавшего Атилла и перешедшего на сторону «Запада» – римлян, Атилла просит:

Вот так же мне с плеч голову снеси,
когда увидишь, что как с псами пес
я с Римом снюхался [4. Т. 3. С. 368].

Сразу же после этого происходит явление Ильдегонды:

(Ильдегонда, одетая пышно, входит. Садится на скамью).

Атилла (увидел).

Кто смел там сесть?

(С разных сторон кидаются к Ильдегонде, Атилла останавливает их).

Ты знаешь наш обычай:

при мне дано сидеть моей супруге.

Ты что ж, со мной спала

и хочешь, чтоб про это знали все?

(Смех).

Ильдегонда.

У вас, быть может, есть обычай,

чтоб женщины зверям давались.

У нас такого нет, ошибся.

Атилла.

Пусть стоит! Поднять ее!

<...>

Ильдегонда (*Вигиле*).

Не надо – я сумею сама.

Атилла.

Подойди.

(*Ильдегонда стоит*).

Ты что же, боишься?

Ильдегонда.

Боюсь? До сих пор боялись – меня.

(*Подходит*).

Атилла (*смотрит на нее*).

Да, вижу: тебя бояться можно.

Не знал я слова такого: страх,

но так хороша ты, что даже страшно [4. Т. 3. С. 368–369].

В этой последовательности сцен заложено все дальнейшее развитие событий: Атилла влюбится в «милого врага», который, будучи «в доме», окажется смертоноснее, чем на поле битвы, и в каком-то смысле «заслужит» свою смерть, ибо, влюбившись в Ильдегонду и нарушив ради нее клятву, данную Гоуру, а в его лице – рабам и всем «варварам», на которых стоит Рим, с римлянами и их союзниками «снюхается», за что и потеряет голову: неслучайно дальше сказано, что если Ильдегонда и не собственно римлянка, то все-таки «Ехидна и змея – одно. / Союзники бургунды с Римом». Ильдегонда же действительно окажется женой Атиллы и ляжет с ним в постель, но – не испытает страха и «умеет сама» убить его.

Примечательно, что, как всегда у Замятина, именно нестереотипное, смелое и воинственное поведение героини заставляет героя испытать к ней интерес – то же встречаем в сценарии «Стенька Разин», где одна из героинь, персиянка Зейнаб, по внешности и поведению – совсем не воительница, бросается на героя, ненавидя его за смерть отца (как и в «Атилле», где герой тоже оказывается виновником гибели противника – отца героини): «Зейнаб поняла, что отцу грозит опасность, она плачет, кричит что-то Разину, вырвалась из рук Уса, кинулась к Разину и зубами вцепилась в его руку, уже взявшуюся за

рукоять сабли. Разин стряхнул ее, как котенка, посмотрел на кровь, выступившую на руке, пристально посмотрел на Зейнаб – говорит: “Отвести ее на мой струг!”» [4. Т. 4. С. 50–51]. Неслучайно, что и в «Атилле» явственно присутствуют отголоски истории о Стеньке Разине и персияночке. Как в знаменитой поэтической обработке 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...» [13. С. 420], в «Стеньке Разине» Замятина герой выбрасывает Зейнаб «в набежавшую волну» под влиянием казаков: «В рубке – Разин с Зейнаб, полуодетый. Стук в дверь. <...> Выступает вперед седой, как лунь, казак: “Уж прости, а похоже, Стенька, ты забыл, кто ты, – из-за бабы. Народ за тобой пошел, а ты – что же?” Разин пытается что-то сказать, но его заглушает <...> дружный, общий, негодующий крик...» [Там же. С. 54]. Решение убить Зейнаб дается ему огромным усилием: «Схватившись за голову, неподвижно стоит у борта Разин...» [Там же. С. 57].

В «Атилле» герой тоже забывает о своем долге из-за Ильдегонды. Как и разинские казаки, приближенные Атиллы неоднократно говорят ему о том, что от Ильдегонды надо избавиться (неслучайно один из рабкоров на заседании Художественно-политического совета 15 мая 1928 г. сравнил Атиллу со Стенькой Разиным [14. С. 22]; см. также в разъяснениях Замятина к постановке пьесы «Атилла»: «Суд истории над Атиллой состоялся, приговор был вынесен. Атилла и гунны – варвары, разрушители, злодеи. Такими же злодеями еще недавно были Пугачев, Разин... Меня заинтересовала задача изменить установившийся взгляд на гуннов и Атиллу – фигуру куда более крупную» [7. С. 146].): «Едекон (*подняв топор*). Дай-ка я ее... вернее бы дело. <...> (*с поднятым над Ильдегондой топором, Атилле*). Прикажи!» [4. Т. 3. С. 388]. Едекон настаивает на этом не раз:

Атилла.

<...> Едекон, уведи! Он твой,
и как только взойдет заря...
Ты понял?..
Едекон. Эх... заодно бы? [Там же. С. 394].

Шут Зыркон увещевает Атиллу, чтобы тот отдал Ильдегонду Камелю, который стремится отомстить ей за то, что она убила его сына:

«Пусть станет твоей женой, а после отдай, кому обещал» [4. Т. 3. С. 401]. В сцене свадебного пира Атиллы и Ильдегонды вновь возникает «разинская» тема:

Исла.

О чем? О Риме! Или вы забыли,
что ранен Рим, – но он еще не сдох.
Чтоб с бабами его вам не проспать,
чтоб не пропить, я вот о чем!

Голоса.

А верно он... верно!.. так!..

Едекон.

И-х, гуляй!

Исла (*Атилле*).

Ты не гневись.

(*Атилла, нахмурившись, молчит.*) [Там же. С. 405].

Атилла, казалось бы, внимает словам товарищей и вспоминает о боевой славе, чем, как и Разин, заслуживает их одобрение:

Атилла.

Так завтра с зарей – в поход!
Кто жилье не успел достроить –
пусть сожжет, что начал, дотла.
Кого руки дома обнимут, –
пусть огрубит руки прочь.
Завтра все – на коня! <...>

Исла.

Это ты – опять ты, Атилла!

Голоса.

Ара, Атилла! Ты! Ты наш! Наш! [Там же. С. 412].

Однако, в отличие от Разина, в том числе и замятинского, Атилла оказывается неспособен убить Ильдегонду:

Атилла.

Не могу отдать ее на смерть,
не могу, чтоб у нее посинели губы,
не могу, чтоб закрылись ее глаза...
<...>

Зыркон.

А завтра? Что ж будет завтра?

Атилла.

Не хочу, чтоб завтра было...

Зыркон. <...> От него никуда не уйдешь. Разве что... в землю: там не догонит. (*Молчит, уткнувшись в ноги Атиллы.*) [4. Т. 3. С. 417].

Фактически история завершается так, как пожелал Атилла: завтра для него так и не наступает – Ильдегонда убивает его в постели, как некогда поступила Юдифь с Олоферном. Только если героиня Книги Юдифи совершает убийство из чувства долга и будучи вдохновлена Богом («Господь Вседержитель низложил их [врагов] рукою жены. <...> потому что она для возвышения бедствовавших в Израиле сняла с себя одежды вдовства своего, помазала лице свое благовонною мастью, украсила волосы свои головным убором, надела для прельщения его льняную одежду. Ее сандалии восхитили взор его, и красота ее пленила душу его; меч прошел по шее его»), то Ильдегондой руководит чувство мести, очень свойственное типу воительницы: «Атилле все заплачу сполна / за себя, за отца, за Вигилу, за Рим» [4. Т. 3. С. 398]. Интересно, что, хотя в Новое время писатели, обращавшиеся к сюжету Юдифи, зачастую «романтизировали» его, вводя мотив любви Юдифи к своему врагу [15], Замятин оказывается ближе к оригиналу: его героиня не испытывает к Атилле страсти. 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 [16. С. 73, 76, 307, 308]. Отчетливый пример восприятия Юдифи как своего рода воительницы в русской литературе Серебряного века и одновременно введения любовного мотива в легендарный сюжет дает стихотворение А. Ахматовой «Юдифь» (1922), где глаза убитого Олоферна как бы говорят: «Меня ты поправа в неравном бою. // Прощай же, Израиля ратная дочь, / Тебе не забыть Олоферна и ночь» [17. С. 255].

Вообще в образе Ильдегонды можно различить как минимум три основных прототипа: это уже названные Юдифь и персидская княжна из сюжета о Стеньке Разине, а также – хотя на самом деле в первую очередь – валькирия Брунгильда. Напомним, что в сценарии «Бич Божий» Ильдегонда сравнивается именно с валькирией: «...это – бургунды, везущие к Атилле, в качестве заложницы, дочь своего короля, молодую, похожую на дикую валькирию – принцессу Ильдегонду. Быстро, как пожар в сухой степи, разгорается любовь между нею и младшим из послов – Вигилой» [1. С. 33]. Отметим сразу мотив пожара: валькирию в «Старшей Эдде» и позднейших переработках окружает море огня, которое способен преодолеть только избранный герой.

Более того, в приведенном выше первом диалоге Ильдегонды и Атиллы тоже присутствуют намеки на образ валькирии Брунгильды – напомним, что Атилла говорит: «Не знал я слова такого: страх, / но так хороша ты, что даже страшно». Это почти в точности повторяет реплику Зигфрида из одноименной оперы Р. Вагнера, когда он впервые видит валькирию Брунгильду, преодолев море огня и сняв со спящей доспех: «Но то не муж! – / Пламенем чары / Льются мне в грудь, / Пламенный страх / Очи сжигает, – / Почти лишаюсь я чувств» [18. С. 39]. И далее: «Ужли я трушу? / Не страх ли это? / <...> Твой сын был ведь смел; – / Но встретил деву он здесь / И страх он пред спящей узнал» [Там же. С. 40]; «Сковала ты / Страхом меня. – / С тобой лишь я / Этот страх ощутил» [Там же. С. 41] и т.д. Лекарством от этого страха, согласно Вагнеру, может стать лишь любовное соединение: «Сколько страсти в этом объятьи? / Прежний мой дух / Вернулся ко мне. Недоступный страх, / Что не мог я найти, – / Что здесь я, / Казалось мне, – узнал, – / Страх этот теперь / Я, глупый, опять позабыл!» [Там же. С. 44].

Разумеется, Замятин был знаком с тетралогией Вагнера «Кольцо нибелунга», бесконечно популярной в России Серебряного века. Более того, по нашему мнению, история Зигфрида и Брунгильды была знакома писателю не только по Вагнеру, но и по ряду других претекстов, но к этому мы вернемся во второй статье этого двухчастного цикла.

Литература

1. Строев А.Ф. Неизвестные сценарии Евгения Замятина // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 8–70.
2. Веселовский А.Н. Мелкие заметки о былинах // Журнал Министерства народного просвещения. 1890. ССLXVIII. С. 1–67.
3. Жирмунский В.М. Народный героический эпос. М. ; Л. : Гослитиздат, 1962. 435 с.
4. Замятин Е.И. Собрание сочинений. М. : Рус. кн., 2003. Т. 1. 605 с.; Т. 2. 591 с.; Т. 3. 602 с.; Т. 4. 510 с.; Т. 5. 560 с.
5. Добрыня Никитич и Алеша Попович. М. : Наука, 1974. 447 с.
6. Гольдт Р. Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е.И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла» // Russian studies : ежеквартальник русской филологии и культуры. 1996. Т. II. № 2. С. 322–350.
7. Ерыкалова И.Е. К истории создания пьесы Е.И. Замятина «Атилла» // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 1997. Вып. III. С. 137–158.

8. Ерыкалова И.Е. О рукописи романа Е.И. Замятина «Бич Божий»: из парижского архива писателя // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 2000. Вып. IX. С. 159–175.

9. Комлик Н.Н. «...Согласно истории Иловайского...» // Лебедянский путеводитель : учеб. пособие. Елец : Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2003. С. 33–54.

10. Лядова Е.А. Историческая и структурно-поэтическая парадигма трагедии Е.И. Замятина «Атилла» : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2000. 24 с.

11. Полякова Л.В. О «скифстве» Евгения Замятина: художник в полемике «западников» и «славянофилов». Контур проблемы // Творческое наследие Е. Замятина: взгляд из сегодня. Тамбов, 2000. Вып. VII. С. 12–46.

12. Замятин Е.И. Характеры пьесы «Атилла» : автограф. 1 л. 1925–1926 // Отдел рукописей ИМЛИ РАН. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 131.

13. Песни русских поэтов. Л. : Сов. писатель, 1957. 528 с.

14. Ерыкалова И.Е. Сюжет об Атилле в двух жанрах // Замятин Е.И. Бич Божий. Атилла. СПб. : Лениздат, 2014. С. 5–26.

15. Каплун М.В. Образ Юдифи в драматургии: от XVI в. к эпохе модернизма // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2021. № 69. С. 265–280.

16. Тогоева О.И. Еретичка, ставшая святой: две жизни Жанны д'Арк. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2016. 576 с.

17. Ахматова А.А. Собрание сочинений. М. : Эллис Лак, 1999. Т. 2, кн. 2. 628 с.

18. Вагнер Р. Зигфрид / пер. И. Тюменева. Изд. 3-е. М. : П. Юргенсон, 1905. 44 с.

Yevgeny Zamyatin's "Hypertext" About the Female Warrior. Article I

Текст. Книга. Книгоиздание – Text. Book. Publishing, 2021, 27, pp. 18–38.

DOI: 10.17223/23062061/27/2

Veronika B. Zuseva-Özkan, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russian Federation). E-mail: zuseva_v@mail.ru

Keywords: female warrior, Yevgeny Zamyatin, gender, femininity, *Atilla*, Judith, Brünnhilde.

The study is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 19-78-10100.

This article deals with Yevgeny Zamyatin's "hypertext" about the female warrior, i.e. with the totality of her manifestations in the works of the writer and the semantic continuum that they form. This type of character is defined as a heroine with outstanding physical abilities (such as strength, horse-riding and shooting skills, etc. – and also great beauty), a strong, proud personality, persistence, ability to fight back, determination to gain the upper hand, to win at all costs – especially in the game of power and armed conflict with the male character that is in love with the heroine and/or is loved by her. The author identifies Zamyatin's works in which the woman warrior appears,

analyzes the plot functions and the characteristic motif complex associated with this image. The author demonstrates that the female warrior represents a very frequent type of heroine in Zamyatin's works: the image appears at the beginning of his career as a writer, in the short story "Kryazhi" (1915), and accompanies him until the end, manifesting itself in the screenplays written in the 1930s. The author reveals that a specific variant of the plot featuring the female warrior is implemented in Zamyatin's works: the heroine is shown as equal in strength with the male character, and the test of power happens, in particular in the form of a literal duel. Whatever its outcome is and whoever wins, the storyline usually finishes with the death of one or both characters – either during the combat or as its remote consequence. While the type of the plot is usually the same, the female character itself shows a wide variety: there are Valkyrie-like heroines (Ildegonda in the play *Atilla*), *polenitsas* from Russian bylina songs (such as Nastasya Mikulishna in the screenplay "Dobrynya" or Marya in "Kryazhi"), Mongolian women warriors (Bortè, Ulek), and even contemporary heroines of this type (Zinaida in the screenplay "The God of Dance"). Usually such characters are attributed in Zamyatin to the legendary epic past or rooted in "folk archaics"; they belong to the rural world, to the Russian village. The constant topoi and the evolution of the female warrior in Zamyatin's artistic works are revealed; in particular, such motifs as love-hate, test of strength (in the form of a duel or a competition), mutual intendedness of two "strong ones" and their tragic non-encounter are considered. The author notes that the super-value of the female warriors in Zamyatin's works is love, while for some other writers of the Silver Age, for instance, for Marina Tsvetaeva or Lyubov Stolitsa, such values were female agency, independence, control over one's life, freedom, or even spiritual salvation. The play *Atilla* and its heroine Ildegonda are analyzed in this article in particular detail; the sources of this image are revealed.

References

1. Stroeve, A.F. (2019) Neizvestnye stsenarii Evgeniya Zamyatina [Unknown scripts by Evgeny Zamyatin]. *Literaturnyy fakt*. 3(13). pp. 8–70.
2. Veselovsky, A.N. (1890) Melkie zametki o bylinakh [Short notes about epics]. *Zhurnal Ministerstva narodnogo prosveshcheniya*. CCLXVIII. pp. 1–67.
3. Zhirmunsky, V.M. (1962) *Narodnyy geroicheskiy epos* [Folk Heroic Epic]. Moscow; Leningrad: Goslitizdat.
4. Zamyatin, E.I. (2003) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Moscow: Rus. kn.
5. Smolitsky, V.G. (ed.) *Dobrynya Nikitich i Alesha Popovich* [Dobrynya Nikitich and Alyosha Popovich]. Moscow: Nauka.
6. Goldt, R. (1996) Mnimaya i istinnaya kritika zapadnoy tsivilizatsii v tvorchestve E.I. Zamyatina. Nablyudeniya nad tsenzurnymi iskazheniyami p'esy "Atilla" [Imaginary and true criticism of Western civilization in the works by E.I. Zamyatin. Observations on the censorship distortions of the play "Atilla"]. *Russian studies*. 2(2). pp. 322–350.
7. Erykalova, I.E. (1997) K istorii sozdaniya p'esy E.I. Zamyatina "Atilla" [On the creation of the play "Atilla" by E.I. Zamyatin]. In: Polyakova, L.V. (ed.) *Tvorcheskoe*

nasledie E. Zamyatina: vzglyad iz segodnya [E. Zamyatin's Creative Heritage: A View from Today]. Vol. 3. Tambov: Tambov State University. pp. 137–158.

8. Erykalova, I.E. (2000) O rukopisi romana E.I. Zamyatina “Bich Bozhii”: iz parizhskogo arkhiva pisatelya [About the manuscript of E.I. Zamyatin's novel “The Scourge of God”: from the Parisian archive of the writer]. In: Polyakova, L.V. (ed.) *Tvorcheskoe nasledie E. Zamyatina: vzglyad iz segodnya* [E. Zamyatin's Creative Heritage: A View from Today]. Vol. 9. Tambov: Tambov State University. pp. 159–175.

9. Komlik, N.N. (2003) *Tvorchestvo E.I. Zamyarina: Lebedyanskiy putevoditel'* [E.I. Zamyatin's Creativity: The Lebedyansky Guide]. Elets: Elets State I.A. Bunin University. pp. 33–54.

10. Lyadova, E.A. (2000) *Istoriosofskaya i strukturno-poeticheskaya paradigma tragedii E.I. Zamyatina “Atilla”* [Historiosophical and structural-poetic paradigm of E.I. Zamyatin's tragedy “Atilla”]. Abstract of Philology Cand. Diss. Tambov.

11. Polyakova, L.V. (2000) O “skifstve” Evgeniya Zamyatina: khudozhnik v polemike “zapadnikov” i “slavyanofilov”. Kontur problemy [On “Scythianism” of Evgeny Zamyatin: an artist in the polemics between “Westernizers” and “Slavophiles”. The outline of the problem]. In: Polyakova, L.V. (ed.) *Tvorcheskoe nasledie E. Zamyatina: vzglyad iz segodnya* [E. Zamyatin's Creative Heritage: A View from Today]. Vol. 7. Tambov: Tambov State University. pp. 12–46.

12. Zamyatin, E.I. (1925–1926) *Kharaktery p'esy “Atilla” : avtoGRAF. 1 l. 1925–1926* [Characters of the play “Atilla”: Autograph 1 l. 1925–1926]. Department of Manuscripts of the Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Fund 47. List 1. File 131.

13. Rozanova, I.N. (ed.) (1957) *Pesni russkikh poetov* [Songs of Russian Poets]. Leningrad: Sov. pisatel'.

14. Erykalova, I.E. (2014) Syuzhet ob Atille v dvukh zhanrakh [A plot about Attila in two genres]. In: Zamyatin, E.I. *Bich Bozhii. Atilla* [Scourge of God. Atilla]. St. Petersburg: Lenizdat. pp. 5–26.

15. Kaplun, M.V. (2021) The Image of Judith in Drama: From the 16th Century to Modernism. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 69. pp. 265–280. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/69/13

16. Togoeva, O.I. (2016) *Eretichka, stavshaya svyatoy: dve zhizni Zhanny d'Ark* [The Heretic Turned Saint: Two Lives of Joan of Arc]. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ.

17. Akhmatova, A.A. (1999) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 2(2). Moscow: Ellis Lak.

18. Wagner, R. (1905) *Zigfrid* [Siegfried]. 3rd ed. Translated from German by I. Tyumenev. Moscow: P. Yurgenson.