

Прямая и обратная проекции сюжета о Стеньке Разине и персидской княжне: Евгений Замятин и Анна Баркова*

Вероника Зусева-Озкан

Отдел литератур Европы и Америки Новейшего времени
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
(Москва, Россия)
E-mail: zuseva_v@mail.ru
<https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

Аннотация. В статье исследуются два случая креативной рецепции легендарного сюжета о Стеньке Разине и персидской княжне в русской литературе 1920-х гг. – у Е. Замятина, в трагедии «Атилла» (1925–1928) и кино-сценарии «Стенька Разин» (1932–1933), и у А. Барковой, в пьесе «Настасья Костёр» (1923). Речь идет о прямой и обратной проекциях сюжета: в первом случае роли Разина и персиянки распределены традиционно, как они известны по долгой истории бытования этого сюжета в русской культуре, а во втором случае они оказываются гендерно инвертированы, что связано с интересом Барковой к «женскому вопросу», проблеме женской эмансипации, обретению женщиной равных прав с мужчиной. Этот сюжет рассматривается в статье параллельно с еще одним – сюжетом о воеводе, с которым он тесно взаимосвязан в литературе 1920-х гг. Вероятно, эта особенность его бытования объясняется активным разрушением в этот период прежнего гендерного порядка.
Ключевые слова: Стенька Разин, персидская княжна, воевода, Алена Арзамасская, Замятин, Баркова, гендер.

The Story of Stenka Razin and the Persian Princess in Direct and Inverse Projections: Yevgeny Zamyatin and Anna Barkova

Veronika Zuseva-Özkan

Department of Modern European and American Literatures
Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences
(Moscow, Russia)

Summary. The article considers two cases of the creative reception of the legend about Stenka Razin and the Persian princess in Russian literature of the 1920s – in Yevgeny Zamyatin’s tragedy *Atilla* (1925–1928) and screenplay *Stenka Razin* (1932–1933), on the one hand, and in the play by A. Barkova *Nastasya Kostyor* (1923), on the other hand. The direct and inverse projections of Razin’s plot are represented: in Zamyatin’s case the roles of Razin and the princess are distributed in the traditional way, as they are typical for the long history of this plot in Russian culture – both in folklore and in literature, and in Barkova’s case these roles are reversed in the gender aspect. This peculiarity is con-

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

sidered as connected to Barkova's interest toward "woman question", the problem of female emancipation, women's equality. The plot of Stenka Razin and the Persian princess is analyzed in the article together with another one – the plot featuring the woman warrior, since they are closely interrelated in Russian literature of the 1920s. The hypothesis is that this relationship is due to the active demolition of the old gender order during this period.

Keywords: Stenka Razin, Persian princess, woman warrior, Alyona of Arzamas, Zamyatin, Barkova, gender.

Цель данной статьи – сопоставить два случая креативной рецепции крайне продуктивного сюжета о Стеньке Разине и персидской княжне в русской литературе 1920-х гг. – у Е. Замятина, в трагедии «Атилла» (1925–1928) и киносценарии «Стенька Разин» (1932–1933), и у А. Барковой, в пьесе «Настасья Костёр» (1923). Эти два кейса в некотором смысле противоположны, поскольку представляют собой **прямую и обратную проекции легендарного сюжета** соответственно: у Замятина роли персонажей, известные по долгой традиции бытования этого сюжета в русской культуре, распределены более или менее традиционно, тогда как у Барковой они **гендерно инвертированы**: роль Разина исполняет героиня, а роль персиянки – ее возлюбленный. Как показывают наблюдения, в литературе интересующего нас периода, в частности у Замятина и Барковой, «разинский» сюжет **переплетается с сюжетом о деве-воительнице**; мы постараемся высказать гипотезу, почему так происходит.

Сюжет о Стеньке Разине в многообразии его фольклорных и литературных воплощений детально проанализирован в монографии С.Ю. Неклюдова «Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты» (2016), однако произведения Замятина и Барковой в ней не учтены. Кроме того, насколько нам известно, этот сюжетно-мотивный комплекс никогда ранее не исследовался в контексте гендерной проблематики модернизма. Между тем, такой ракурс напрашивается, ибо легендарный сюжет о Разине и персидской княжне непосредственно отражает отношения власти и неравенства между мужчиной и женщиной; в его традиционной форме его даже можно охарактеризовать словом «мизогинный». Далее мы попытаемся проследить, каким образом этот сюжет трансформируется в произведениях названных авторов, а его первоначальная конфигурация модифицируется – у Барковой вплоть до инверсии.

Начнем с киносценария Замятина «Стенька Разин», который, хотя и является позднейшим из трех анализируемых текстов, представляется нам наиболее традиционным и полным с точки зрения сюжетного репертуара, так что на его фоне очевиднее станут новации и «минус-приемы» двух других.

Репертуар топосов, характерных для легенды о Разине и персидской княжне, по подсчетам С.Ю. Неклюдова, включает 27 тематических конфигураций (Неклюдов 2016, 409). Но есть еще и такие элементы разинского мифа, которые не входят в состав сюжета с княжной и трактуют Разина как персонажа демонологического, с одной стороны, и апокалиптического, с другой. Замятин включает в свой сценарий почти все эти элементы. При этом образ Разина сильно **идеализирован** – он вообще не показан в ипостаси разбойника, которая заменяется в сценарии ипостасью **борца за народную свободу**; собственно, и княжну Разин захватывает в плен не в ходе

разбойничьего набега на Персию, как это обычно описывается, а в ходе освободительного рейда: Разин прибывает к хану, чтобы спасти своего брата, проданного в рабство боярами.

Однако к этому борцу за свободу прикрепляются мотивы, в фольклоре характерные для «разбойничьего» образа Разина. В фольклорных записях XIX – первой половины XX в. Стенька предстает **колдуном и оборотнем**, имеющим тайную силу: именно искусство магического воздействия и позволяет ему стать главой шайки. У Замятина этот мотив сюжетно реализован через линию с Катериной и ее «волшебными дарами». Спасенная Разиным от обвинений в колдовстве и от жестокой казни, Катерина дарит ему уголек и флягу воды: «Этим угольком присушишь вещь, какую хочешь, – и она будет у тебя. А этой воды выпьешь и запоешь – все, кто услышат, будут твои...» (Замятин 2010, 43). Причем – как это обычно бывает уже в литературной, а не в фольклорной традиции – возможна **двойственная трактовка**: до конца непонятно, «работают» ли эти дары. Песни Разина производят неотразимое воздействие на окружающих – казаков, персиянку Зейнаб, сначала его ненавидящую как убийцу отца, – но в волшебной воде ли дело? С другой стороны, когда Разин пробует нарисовать подаренным угольком сокола, чтобы к Зейнаб явилась настоящая птица, та не появляется. Но сокол – это, конечно, параллель к самому Разину, его мифологический двойник, как следует из «параллельного монтажа» «кадров» сценария (а в фольклорной традиции Разин «наделается чертами природного духа, имеющего зоо- и орнитоморфные признаки») (Неклюдов 2016, 55), и невозможность для Зейнаб удержать при себе сокола, по-видимому, отражает невозможность для героев быть вместе, т.е. его «неявление» имеет предсказательный смысл. Птица является лишь тогда, когда княжна уже погибла: «Тихо покачиваясь, плывет по реке шапочка Зейнаб. Над нею кружится птица...» (Замятин 2010, 58). Т.е. колдовство, видимо, подействовало, но отсроченным образом.

Далее, существовали представления о Разине как «хозяине реки», духе воды:

...он вызывает наводнение, поднимает его уровень до нужной высоты и доплывает до цели на чудесной кошке, достигая жертвы своих посягательств с потоками воды, от которой он словно бы неотделим <...> Та же способность управлять водной стихией позволяет разбойничьему атаману чудесным образом освободиться и освободить своих сообщников из острога:

Нарисовал середь полу легку лодку и сказал: «Садись, ребята, со мной!» Полилась из острогу вода, отворилась дверь, и уехал Стенька...

(Неклюдов 2016, 54)

У Замятина эти представления отразились тройственным образом: во-первых, через мотив рисования предмета, который должен стать реальным, во-вторых, через мотив чудесного освобождения пленников из острога (которое совершается благодаря воодушевляющей песни Разина, спетой им после питья воды из волшебной фляги), а в-третьих, через мотив наводнения, которое, однако, у Замятина оказывается не спасительным, а губительным: в наводнении погибает брат Разина и другие пленники, вращавшие в подземелье механизм крутящегося фонтана в ханском дворце, и той же казнью через воду наказывает Разин самого хана.

В фольклорной традиции существовали также отчетливые **представления о неуязвимости и даже бессмертии героя**, которые освещались и как демонологические (великий грешник, который не может найти покой вплоть до **второго пришествия Христа**), и как апокалиптические: «второе пришествие» тогда отнесено к самому Разину – он должен возродиться «через сто лет»; обычно так трактуют соотношение Разина с Пугачевым, который предстает как новое разинское воплощение. Но и у Замятина сценарий заканчивается обещанием Разина вернуться: «Не прощайтесь: еще вернусь я... Ждите!» (Замятин 2010, 58); этот финал, видимо, подразумевает – в контексте репрезентации Разина не как разбойника, а как освободителя – будущий пугачевский бунт.

Наконец, в комплекс фольклорных представлений о Разине вне сюжета о персидской княжне входит еще и **образ «колдуньи Алены»**, возникший, по-видимому, на некоторой исторической почве: «Среди современных Разину вождей крестьянских возмущений наибольший интерес с точки зрения фольклоризации образа представляет беглая монахиня Алена, которая в 1669–1670 гг. возглавляла крупный отряд восставших крестьян Арзамасского уезда, была выдана властям жителями взятого ею города Темникова <...> и казнена через несколько дней после Разина» (Неклюдов 2016, 125). Она была сожжена по обвинениям в колдовстве и «воровстве» (т.е. разбое), причем в известиях о ней постоянно повторялось несколько мотивов: **ношение мужского платья, воинственность и командование отрядом** (она представлена как «атаман»). «Нет никаких данных, свидетельствующих о взаимоотношениях Степана Разина и атаманши Алены или хотя бы об их знакомстве» (Неклюдов 2016, 137), однако это не помешало народному сознанию связать две эти фигуры в единый сюжет. Героиня при этом может именоваться по-разному («атаманша Марина» из предания «Марина-безбожница и Стенька Разин», Алена¹ – из фильма «Стенька Разин» 1914 г. и др.), но сюжет приобретает эротическую окраску.

То же – у Замятина, где подобная героиня названа Катериной (ее имя и связанный с нею мотив колдовства отсылают к гоголевской «Страшной мести»); она играет роль неудавшегося ангела-хранителя Разина, за которым посылает в качестве помощника своего немого брата, и оба погибают, пытаясь спасти Разина от его судьбы. Катерина, несомненно, любит Разина, но отказывается от реализации этой любви, предупреждая его: если Разин возьмет ее, то чудесные дары потеряют силу. Немой всячески пытается удержать Разина от убийства княжны и готов даже взять этот грех на свою душу, но Разин превратно понимает его намерения.

Фигура Катерины связана и с сюжетом о персидской княжне, входя в один из его топосов – по формулировке Неклюдова, «**две женщины Разина**». Замятин, однако, отказывается от традиционного решения этой темы в духе другого топоса – «женщина-предательница», которой обычно оказывается оставленная ради персиянки жена или прежняя возлюбленная Разина, из ревности выдающая его властям. Здесь Катерина знает обо всем, что случится, в том числе о грядущей встрече Разина с

¹ Аленой также зовут жену Разина в романе В. Каменского «Степан Разин» (1915) и его же одноименной поэме (1927–1928).

персиянкой, но отказывается от любовной связи с ним, исчезая с его горизонта, и до последнего остается на его стороне. Зато Замятин реализует другой традиционный топос – «измена / ревность / “соперник”», когда предателем Разина становится его есаул, тоже влюбленный в персидскую княжну и сдающий Разина властям в отместку за то, что атаман «забирает» его возлюбленную. Здесь это Васька Ус, и это имя открывает нам некоторые из источников замятинского текста: персонаж с таким именем появляется в романе А.Е. Зарина «Кровавый пир (1669–1672 гг.): Бунт Стеньки Разина» (1901), в романе В. Каменского «Степан Разин» (1915), а также в романе А.П. Чапыгина «Разин Степан» (1926–1927). Более того, лишь в этом романе из всех известных нам текстов о Разине княжну зовут Зейнеб (у Замятина – Зейнаб), так что влияние его на Замятина несомненно.

Примечательно, что Замятин идет по пути не только **перебора чуть ли не всего мотивного репертуара легенды о Разине** (помимо уже названных мотивов, это «выезд разинского струга», «красота пленницы», «наряды и драгоценности пленницы», «браслеты», «ковры», «испуг и слезы пленницы», «любовь Разина к пленнице / его “околдованность”», «танец “чаровницы”», «недовольство / заговор казаков», «пьянство Разина (и разинцев)», «гневливость / неистовство Разина», «борт лодки», «потерянный башмачок» и «всплывающее тело / призрак утопленницы», которые здесь замещаются всплывшей шапочкой княжны), но и **контаминации разных топосов**, которые обычно появляются отдельно. Так, у того же Чапыгина, как и в ряде других текстов о Разине, княжна атамана не любит (топос «нелюбовь пленницы к атаману / неуступчивость пленницы»), что и становится одним из мотивов Разина – если не главным – бросить княжну в Волгу. У Чапыгина княжна взаимно влюбляется в Ваську Уса. Замятин контаминирует эти мотивы с противоположным – «Любовь пленницы к атаману». Сначала княжна интересуется Васькой, которого видит в качестве своего единственного друга на корабле Разина, но, когда атаман поет ей песню, оставляет мысли о нем и влюбляется в Стеньку. Как и в романе Каменского, персиянка сама просит Разина убить ее, понимая, что мешает ему, и этот мотив соединяется не только с **мотивом недовольства и ревности казаков**, вошедшим в традицию благодаря известнейшей песне Д. Н. Садовникова «Из-за острова на стрежень...» (1883), что вполне типично, но и с **нереализованным мотивом убийства княжны кинжалом или ножом**: «Она просит Разина: “Лучше ты сам, сам убей меня!” Разин: “Замолчи!” – прижимает ее к себе. Немой поднимается с полу за ее спиной, вынул нож, знаками показывает Разину: “Дай – это сделаю я...” Разин, выхватив у него нож, замахивается на него. Зейнаб успела схватить Разина за руку...» (Замятин 2010, 55). Этот мотив восходит к книге А. Дюма «Из Парижа в Астрахань» (1858–1862) и пересказанной там легенде о Девичьем холме, в которой Стенька Разин приносит возлюбленную в жертву Волге: «Последний раз он прижал ее к сердцу, соединил свои губы с ее губами и во время долгого и последнего поцелуя вонзил ей в сердце свой кинжал. Девушка вскрикнула, бандит раскрыл объятия, и искупительная жертва пала и скрылась в реке» (Неклюдов 2016, 453). Более того, если иметь в виду эту преимственность по отношению к версии Дюма, то проясняется и

поведение Немого, иначе не вполне понятное: он хочет спасти Стеньку, приняв на себя его грех. Ведь, согласно Дюма, «через неделю после смерти любовницы, словно это свой добрый гений он принес в жертву злему духу, Стенька Разин был разбит и схвачен...» (Неклюдов 2016, 453). Кроме того, из книги Дюма Замятиным берется и **мотив выдавания себя за другого**: в пересказе Дюма разбойник выдает себя за торговца украшениями, появляясь «в отчем замке той, которую любит» (Неклюдов 2016, 451), у Замятина Разин выдает себя за московского посла, появляясь в ханском дворце. Зато совершенно не использует Замятин – даже вскользь или косвенно – мотив жертвы Волге, регулярно появляющийся в разных версиях легенды о Разине и гораздо более древний, чем мотив недовольства казаков.

Подытоживая, скажем, что Замятин в своем сценарии идет вполне в русле традиции и не вносит существенных новаций в «разинский миф», зато старается передать его в **максимальной полноте вариаций** (исключенными оказываются лишь несколько топосов репертуара – «сады», замещающиеся «дворцом» и «фонтаном»; «“задумчивость” Разина / созерцание реки» и «бросание кубка в реку», связанные с тоже исключенными топосами «обращение Разина к реке» и «жертва реке»). У Замятина доминирующей мотивировкой поступка Разина оказываются недовольство казацкого братства и осознание героем своего отступления от избранного пути борьбы за народную свободу: «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?”» (Замятин 2010, 54), что совпадает с основным направлением изменений, вносимых Замятиным в характер центрального персонажа.

Отметим и такой момент: в творчестве Замятина постоянно повторяется **мотив поединка** – реального (физического) и ментального – **героя с возлюбленной**, «сильной женщиной»: «в произведениях Замятина переплетаются два сюжета: борьба за власть и любовный поединок. Сильная женщина нарушает социальный порядок, соперничает с мужчинами, подчиняет их, мучает, убивает» (Строев 2019, 14). В этой связи назовем, по крайней мере, рассказы «Кряжи» (1915), «Север» (1918) и одноименный киносценарий (1927), сценарии «Добрыня» (1932–1933), «Бич Божий» (1934–1935), «Бог танца» (1934–1935), «Чингиз-хан» (1936), «Владыка Азии» (1936), черновые наброски «Былины», трагедию «Атилла» (1925–1928). Рудимент этого мотивно-сюжетного комплекса присутствует и в «Стеньке Разине» – в той мере, в какой традиционный сюжет об утоплении персидской княжны в принципе способен его вместить: именно нестереотипное, смелое и воинственное поведение Зейнаб, в остальном не похожей на героиню-воительницу (в том числе в силу довлеющей фольклорной и отчасти литературной традиции, где княжна предстает пассивной жертвой, а иногда – «змеей», «чаровницей»), заставляет героя испытать к ней интерес: «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!”» (Замятин 2010, 50–51). С другой стороны, отголосок

сюжета о воительнице присутствует в «Стеньке Разине» благодаря фигуре Катерины, спроецированной на атаманшу Алену.

Отзвук «разинского» сюжета возникает у Замятина и в более раннем произведении – трагедии «Атилла», причем эту ассоциацию нельзя назвать вольной хотя бы уже на том основании, что она приходила в голову и первым читателям и зрителям пьесы, и самому автору. Так, один из рабкоров на заседании Художественно-политического совета БДТ 15 мая 1928 г. сравнил Атиллу со Стенькой Разиным (Ерыкалова 2014, 22). А в разъяснениях Замятина «К постановке пьесы “Атилла”» находим: «Суд истории над Атиллою состоялся, приговор был вынесен. Атилла и гуны – варвары, разрушители, злодеи. Такими же злодеями еще недавно были Пугачев, Разин... Меня заинтересовала задача изменить установившийся взгляд...» (Ерыкалова 1997, 146).

Атилла, как и Разин, Замятиным **идеализируется**: он показан не как стереотипный жестокий варвар, а как человек благородный, соединяющий искренность и простоту с ненавистью к рабству, которое воплощено для него в Риме (Гольдт 1996, Давыдова 2000, Лядова 2000, Полякова 2000). Как и Разин, Атилла находится **между двумя женщинами** – своей женой, кроткой Керкой, некогда спасенной им из пламени погребального костра ее первого мужа (примечательна почти буквальная сюжетная «рифма»: Разин тоже спасает Катерину от сожжения на костре²), и **пленницей** – как пленница и персидская княжна – Ильдегондой, бургундской принцессой. Как и Разин по отношению к Зейнаб, Атилла по отношению к Ильдегонде – тоже **убийца ее отца**. Но если ненависть Зейнаб к Разину исчезает, когда она слышит его песни, то Ильдегонда, представленная как типичная для Замятина героиня-воительница («не умею играть на лютне я – / но умею играть копьем, ножом...») (Замятин 2004, 362), до конца пьесы борется с ним и, в конце концов, убивает во время брачной ночи. Ильдегонда любит в пьесе другого – византийского посла Вигилу (ср. с присутствующим в традиции мотивом влюбленности персидской княжны в разинского есаула), но, согласно характеристике Замятина, «временами мощь Атиллы действует на нее – голова кружится. Ненавистна за это самой себе – и еще ненавистней от этого Атиллы. Горда, непокорна. Знает, что может стать рабой Атиллы – и скорее убьет его, чем позволит себе стать рабой»³. Как и в сценарии «Стенька Разин», первая встреча Ильдегонды с Атиллою тоже отмечена **нетрадиционным для женщины и пленницы поведением** – она ведет себя как равная (сидит в присутствии вождя без его разрешения), т.е., в глазах окружающих, дерзко. Именно эти дерзость и гордость сразу же обращают на себя внимание Атиллы, как и Разина.

В «Атилле» герой, как и Стенька, тоже **забывает о своем долге** из-за Ильдегонды. Как и казаки, приближенные Атиллы неоднократно говорят ему о том, что от Ильдегонды надо избавиться: «Едекон (*подняв топор*). Дай-ка я ее... вернее бы дело. <...> (*с поднятым над Ильдегондой топором, Атилле*). Прикажи!» (Замятин 2004, 388). Едекон настаивает на этом не раз:

² И Катерина, и Керка все-таки погибли в пламени после смерти героя – и обе добровольно.

³ Замятин Е.И. Характеры пьесы «Атилла». Автограф. 1 л. 1925–1926 // ОР ИМЛИ РАН. Ф. 47. Оп. 1. Ед. хр. 131.

Атилла.

<...> Едекон, уведи! Он твой,

и как только взойдет заря...

Ты понял?..

Едекон. Эх... заодно бы?

(Замятин 2004, 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» (Замятин 2004, 401). В сцене свадебного пира Атиллы и Ильдегонды вновь возникает «разинская» тема (в формулировке Садовникова, «Ишь ты, братцы, атаман-то / Нас на бабу променял! / Ночку с нею повозился – / Сам наутро бабой стал») (Песни русских поэтов 1957, 420):

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 гневишься. (Атилла, нахмурившись, молчит.)

(Замятин 2004, 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 жилью не успел достроить –

пусть сожжет, что начал, дотла.

Кого руки дома обнимут, –

пусть отрубит руки прочь.

Завтра все – на коня! <...>

Исла. Это ты – опять ты, Атилла!

Голоса. Арра, Атилла! Ты! Ты наш! Наш!

(Замятин 2004, 412)

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

Отметим также сходство кульминационных сцен **пляски героини** в сценарии «Стенька Разин» и трагедии «Атилла»: в сценарии именно во время пира, сближенного с брачным (тем более, что и в традиции есть такое сближение – см., например, у того же Садовникова: «Свадьбу новую справляет, / И веселый и хмельной. / А княжна, склонивши очи, / Ни жива и ни мертва...») – у Садовникова она Разина не любит), Разин сбрасывает княжну в реку; в «Атилле» Ильдегонда, напротив, убивает героя после брачного пира, причем оба героя околдованы пляской героинь:

Атилла.
Пляшешь так хорошо... что боюсь –
перестану Атиллой быть.
Ильдегонда.
Так кто же проиграл игру? (Смеется).
Атилла.
Подожди, ты рано смеешься.
(Замятин 2004, 411)

В образе Ильдегонды можно различить как минимум три основных прототипа: это персидская княжна из сюжета о Стеньке Разине, библейская Юдифь, поскольку Ильдегонда стремится убить тирана, чтобы избежать захвата своей страны и избавить мир от того, кого считает «бичом божьим»⁴, и валькирия Брунгильда (Зусева-Озкан 2021а). Напомним, что в сценарии Замятина «Бич Божий», объединившем мотивы трагедии и романа «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» (Строев 2019, 33). Мы не будем перечислять здесь все элементы, сближающие Ильдегонду и Брунгильду, но отметим связанные с Брунгильдой мотивы нарушенной клятвы, любви-ненависти и взаимного осиливания, «испытания борьбой», принципиальные для этой трагедии:

Ильдегонда . Ты убил отца... Берегись...
Атилла. Ха-а! Мне бояться тебя?
(Замятин 2004, 398);

Ильдегонда.
<...> Будь ты проклят, гунн!
Ты мне яду подлил в любовь, –
но жива я еще... Берегись!
Атилла. Берегись лучше ты: я вернусь...
(там же 2004, 395);

Атилла.
<...> два сердца бьются во мне сейчас,
и каждое сердце враг другому.
Одно хочет убить...
Зыркон. Другое – обнять
(там же 2004, 401) и др.

⁴ Отметим на полях, что как «бич божий» – наказание, специально наиспосланное на Русь – рассматривался и Стенька Разин: «...такая интерпретация Разина приписывается, в частности, опальному патриарху Никону <...> Информатор Н.И. Костомарова, столетилетний старик, помнивший Пугачева, верил, что Стенька жив и придет снова как орудие Божьего гнева» (Неклюдов 2016, 68).

Таким образом, используя ряд мотивов и топосов («тематических конфигураций») разинского сюжета, Замятин в «Атилле» включает их в число других, отсылающих к иным претекстам. Благодаря включению в иной контекст, этот сюжет здесь оказывается в значительной степени модифицирован, и не вождь губит жизнь своей пленницы, а, напротив, в поединке воле пленница убивает героя. Однако говорить об инверсии сюжета о Разине и персидской княжне было бы неправомерно, поскольку он здесь представлен не целиком и не является доминирующим: в пьесе «снуются», по выражению А.Н. Веселовского, лишь его элементы-мотивы, хотя и вполне узнаваемые. Отметим, тем не менее, **не вполне «нормативную» роль женского персонажа**: героиня из пассивной жертвы или, в крайнем случае, коварной «чаровницы» *превращается в воительницу*.

Зато совершенно правомочно говорить об **инверсии сюжета** о Стеньке Разине в трагедии А. Барковой «Настасья Костер». Почти не замеченная критикой⁵, эта пьеса практически проигнорирована и в научной литературе⁶ вопреки своим художественным достоинствам. Здесь воительница (и предводительница народного восстания) является главной фигурой. Хотя в этом произведении тоже присутствуют проекции иных претекстов, принципиально, что заглавная героиня оказывается как бы Разиным в теле женщины. Кроме того, поскольку действие происходит «при Алексее Михайловиче», т.е. примерно одновременно с разинским восстанием, и многие черты героини как будто списаны с «атаманши Алены» Арзамасской, то логично предположить, что именно эта фигура и стала прототипом Настасьи. Отметим, что Стенька прямо упоминается в пьесе врагом-возлюбленным героини князем Кострюковым, который сравнивает с ним Настасью: «...зачем разводишь костры по селам и посадам, мужиков да голытьбу смущаешь, чего хочешь? Небось, забыла Степана Тимофеича? И про тебя, я слыхал, песня сложена» (Баркова 2002, 230); далее в песне пророчится о грядущей казни Костра, подобной разинской.

Как и Алена, Настасья по прозвищу Костер – **атаманша, предводительница казаков**, которая поднимает «в северной стороне Руси» бунт, воспользовавшись церковным расколом. Отсюда – сильная **эсхатологическая тема**, характерная и для разинского сюжета, к которой мы еще вернемся. Как и в случае Алены (Неклюдов 2016, 130–136), постоянно подчеркивается **мужское платье** героини: пьеса даже начинается с того, что Настасью, одетую по-мужски и с саблей на боку, не узнает ее собственная мать, с которой та случайно сталкивается в церкви (типичный мотив, связанный с образом воительницы – правда, обычно не узнает деву в одеянии воина не мать, а возлюбленный). Мать говорит как о грехе о том, что Настасья «в мужицкое платье <...> обрягается» (Баркова 2002, 237), причем речь в пьесе об этом заходит не раз, и в этом контексте всегда упоминается «разгул» Настасьи («распутница,

⁵ Пьеса удостоилась лишь одной небольшой рецензии (Волькенштейн 1924).

⁶ Единственное исключение – статья А. Агеева, касающаяся, впрочем, не только этой пьесы (Агеев 1991). Творчество Барковой остается мало исследованным: нам известно лишь несколько посвященных ей диссертаций и монографий, в основном общего, обзорного характера (Таганов 2003, Качалова 2004, Берниченко 2007, Бремо 2011).

убивица, беззаконница»; «распутная девка, разбойница и душегубка»; «Разгульная ты, Настя, а выдаешь себя за святую»; «За Настасьины грехи терпим от пречистой!» и пр.) (Баркова 2002, 217, 218, 243). Вообще, в пьесе постоянно звучит мотив сомнения народного: ведь «девка» или «баба» (а не мужчина) «ведет воинство это. Не согрешить бы, православные» (Баркова 2002, 240).

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...» (Баркова 2002, 223) – возмущаются крестьяне; враг-возлюбленный Настасьи воевода князь Кострюков тоже сначала 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»; «Нам, мужчинам, землю не перевернуть, а ты – баба» (Баркова 2002, 230); «Я убивать тебя не стану, вот прибить – другая статья. От милого побои принимать – бабья доля» (Баркова 2002, 231); «Где видано, чтобы полубовниц дружки тешили в неудачах? По-настоящему тебе меня тешить следует» (Баркова 2002, 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» (Баркова 2002, 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 боярином 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»; «Боярин, что орел с недругом сделает, коли его выщет?» (Баркова 2002, 224).

Разумеется, образ Настасьи отсылает и к Жанне д'Арк (Зусева-Озкан 2021b) – благодаря целому пучку мотивов, одним из которых является как раз мотив мужского наряда героини, связанный с мотивом обвинений в распутстве и колдовстве: женщине постыдно брать на себя мужскую роль (принципиален и мотив святости, тоже связанный именно с Жанной). Ср. об Алене Арзамасской: «...для европейца XVII в. монахиня, покинувшая монастырь, переодевшаяся в мужское платье и ставшая воином, собственно, и является ведьмой, поэтому дополнительного акцентирования данного самоочевидного факта просто не потребовалось» (Неклюдов 2016, 134–135).

Действительно, в легендах Алена обычно называется беглой монахиней (или вдовой); отзвук обеих номинаций присутствует и в пьесе «Настасья Костер». Так, судьба героини неразрывно связана с церковью: ее мать Марья Нилишна, впоследствии мученически убитая, является «блаженной», пророчицей; сама героиня «опирает» свой бунт на чудесную икону Богородицы. Ей удастся вынуть из церковной

стены образ Богоматери, считавшийся чудотворным: «Сто годов, да боле, что сто, молились матушке и не могли из стены наружу взять ее» (Баркова 2002, 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 за то, что она его оставила ради другого, тайно уносит икону, из чего народ делает вывод, что «согрешила Костер, и ушла Богородица», что «Антихристова предтеча – Костер».

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») (Баркова 2002, 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 Костер 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), она ею все-таки является. Мать героини, получающая видение, говорит: «Голова-огонь... Близко 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...» (Баркова 2002, 216). Собственно, пророчество это сбывается – в финале Настасью действительно называют ведьмой и обращаются против нее; значит, тогда и первая часть пророчества правдива, и Настасья действительно послана «отцом небесным» принести людям «спасение» – «в огне», «в костре высококом», 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 посаде, который обратился против нее, начинается пожар – как было обещано в пророчестве: «Может, пришла пречистая и зажгла всё; может, она за грехи наказать их сама ушла» ((Баркова 2002, 249), – догадывается Настасья.

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» (Баркова 2002, 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 бояться, и не столь меня, сколь владычицы. Велика власть у иконы. Ревность мне

сердце изъела... Первое дело у бабы – ревность» (Баркова 2002, 246). Кроме того, сложное и противоречивое соотношение Настасьи и Богородицы определяется и мотивом убитого сына.

У Настасьи довольно таинственное прошлое. Ничего не известно о том, был ли у нее муж и что с ним случилось (т.е. вдова ли она, подобно Алене в ряде версий легенды), но сообщается, что до ухода в разбойницы она была холопкой и имела ребенка. Как можно понять из ряда реплик, сама ее ненависть к боярам, уход в разбойники и решение затеять «бабий бунт» «за старую веру, да против боярской силы, да против лютых мужовей» (Баркова 2002, 215) проистекают из событий ее прошлого, когда боярин Вердынин стравил псам ее маленького сына.

Далее, с Аленой Настасью сближает еще и ее доблесть. *Мужество и воинственность* Алены упоминаются в большинстве сообщений о ней, а в наиболее обстоятельной легенде, изложенной священником Иоганном Фришем, о ней вообще говорится, что она «подобно амазонке, превосходила мужчин своей необычной отвагой» (Иностранные известия 1975, 135). В анонимном «Сообщении касательно подробностей мятежа, недавно произведенного в Московии Стенькой Разиным» об этой героине говорится, что она «имела под командой своей семь тысяч человек и сражалась храбро, покуда не была взята в плен. Она не дрогнула и ничем не выказала страха, когда услышала приговор: быть сожженной заживо» (Записки иностранцев 1968, 112). Рассказывается, что она сопротивлялась до конца, даже в самом отчаянном положении – но то же следует сказать и о Настасье, которая также не боится погибнуть в охваченной пожаром усадьбе, на которую нападают стрельцы:

Крестьяне. Что же мы-то! В огне погибнем! Батюшки, за что это!

Костер. <...> Одним я вас утешу: смерть равна – что от батогов, что от огня. <...> Чу, ломаются в дверь. Ну, молодцы, готовьтесь! (Поднимает саблю.) Ну, Костер, взметнись-ка в последние повыше!

(Баркова 2002, 250)

Таким образом, Настасью сближает с Аленой еще и *смерть в огне*. Отмеченные выше мотивы заставляют полагать, что эта атаманша XVII в., связанная со Стенькой Разиным легендой, действительно стала одним из прототипов героини Барковой. Но есть в пьесе элементы, отсылающие уже не к Алене, а к самому Разину, чью роль героиня как бы берет на себя. Рассмотрим теперь их и начнем с «фольклорного Разина» как персонажа «низшей мифологии».

Боярин 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») (Баркова 2002, 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» (Баркова 2002, 214). Здесь присутствует намек на оборотничество или, по крайней мере, на **темную родословную** героини – черта, характерная для Разина, который в народных поверьях предстает колдуном и оборотнем. Змей обычно сторожит сказочные богатства, а фольклорный

Разин в одном из своих амплуа предстает как демон-кладохранитель; «уместно <...> напомнить об особых отношениях атамана-колдуна со змеями <...>, которыми он управлял...» (Неклюдов 2016, 100).

Далее, «особо акцентируется якобы присущая атаману **колдовская сила взгляда**» («смелые глаза», «из глаз искры сыплют», «кто на него ежели взглянет, <...> сичас в пепел обратится», «острый, пронзительный взгляд» и пр.) (Неклюдов 2016, 46). Ср. в пьесе Барковой: «Да что ты глядишь на меня так? Глаз дурной у тебя, парень» (Баркова 2002, 214) – в обращении к не узнанной Настасье; «Знаю я ее: баба-дьяволица. Глаза неверные у ней, то темные да мертвые, змеиные; в такую пору – иссосет, душу по вершочку вымотает, вытянет вершочек, поглядит да еще вершочек вытянет. А то загорятся бельма у нее черным огнем, в такую пору – живьем проглотит. Не охнешь» (Баркова 2002, 219) – в речах бояр; «Голубка, Настя, зацелуй! Разбойничьи глаза!» (Баркова 2002, 230) – в реплике князя Кострюкова.

Даже мотив «пришедшей», а затем «ушедшей» **иконы**, как и сложных отношений Настасьи с Богородицей, получает некую параллель в разинском мифе: «богоборческих (в частности, иконоборческих) и антицерковных мотивов, используемых для описания особой греховности разбойничьего атамана, в разинской традиции достаточно много <...> Разин – святотатец, по преданию укравший и зарывший в землю икону Божьей Матери, которая останется там до Страшного суда...» (Неклюдов 2016, 70). Далее, «Разин противостоит христианским установлениям (отменяет церковное венчание)...» (Неклюдов 2016, 71) – ср. со сценой разграбления хором Вердынина, когда казаки «уводят» крестьянских жен с позволения своего атамана: «Крестьяне. <...> уведи корову – пожалеем, а всё не как жену.

Костер. Жен у вас не уводят, сами уходят. К милым, облюбванным, выбранным» (Баркова 2002, 223).

Героиня здесь утверждает свободу женщины в любовных отношениях и примат добровольного согласия, когда из объекта, из мужской собственности она превращается в субъекта, что соответствует общей тенденции пьесы к разрушению маскулинного гендерного порядка.

К Настасье, как и к Разину (но не к Алене), прикрепляется эсхатологическая составляющая и мотив избавителя, которых мы уже касались выше.

Наконец, в пьесе присутствуют и принципиальные топосы сюжета о Разине и персидской княжне, но гендерно инвертированные, поскольку вся пьеса построена на **гендерных перевертышах 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 (чья фамилия как бы «производна» от прозвища героини) со словами «Пойдем за мной» и «В бою разрешим, кому из нас под началом быть» (Баркова 2002, 231), и он уходит за ней, в ее лагерь, бросая все, т.е. совершает жест, который обычно совершают женщины ради мужчин («Ну, Костер, кощунница, атаманша, владей! Прими воеводу в есаулы, чужого мужа в полюбовники») (Баркова 2002, 232). Напомним,

что в ряде трактовок разинской легенды возлюбленная Разина добровольно уходит (убегает) с ним из дома. Кроме того, для разинской легенды важна фигура есаула, который, в частности, может выступать как непосредственная причина гибели атамана. Здесь князь Кострюков соединяет роли персидской княжны и есаула.

Напомним, что у Садовникова и в ряде последующих трактовок казаки упрекают Разина в том, что «атаман-то / Нас на бабу променял! / Ночку с нею повозился – / Сам наутро бабой стал...» и вынуждают его доказать свою мужественность и способность быть вождем, избавившись от княжны. В «Настасье Костре» в роли Разина выступает заглавная героиня-атаманша, а в роли «княжны» – князь Кострюков. Настасьины казаки возмущены временным 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!» (Баркова 2002, 234), исключаящее 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.

Гендерная инверсия явственно ощущается и в таком неожиданном приеме, как инфантилизация мужского персонажа:

Костер. 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.

Костер (приникая 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!

(Баркова 2002, 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 (очень ярко проявленный и в «Царь-Девце» М. Цветаевой). В 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.

На смерть Кострюкова Настасья реагирует в той же стоической манере, что и Стенька на смерть княжны, ставя на первое место дело и миссию:

Костер (входит. Останавливается на пороге перед трупом Кострюкова). Рассудили без суда, казнили без палача. Хоть я вам и толковала об особых законах в бунте, да не позволяла в бунте бунт заводить.

(Баркова 2002, 248)

Но, как и для Разина смерть княжны, гибель Кострюкова оказывается как бы предвестием общего краха восставших.

Таким образом, в пьесе «Настасья Костер» диалог с разинским мифом осуществляется на двух «фронтах». С одной стороны, **героиня связана с Разиным через образ Алены Арзамасской**, на которую в значительной мере спроецирована и которая предстает в народном сознании его «ровней», «парой» (мотив же равенства, равносильности и взаимной предназначенности возлюбленных типичен для сюжетов с участием воительницы). С другой стороны, **героиня сама оказывается Разиным**, поскольку ей приписывается ряд связанных с этой фигурой мотивов, в том числе легко опознаваемые топоры «недовольства / заговора казаков» (в связи с просторечной лексемой «обабиться» и мотивом предпочтения любовного забвения делу восставших) и жертвы этому недовольству, которой оказывается возлюбленная (возлюбленный) центрального персонажа. В таком случае мы имеем дело с так называемой «обратной проекцией» разинского сюжета, в которой герои меняются своими гендерными ролями.

Как мы указывали ранее, примечательно, что в 1920-х гг. сюжет о Стеньке Разине и персидской княжне стал переплетаться с сюжетом о воительнице: и в случае Замятина, и в случае Барковой мы имеем дело именно с таким «коллажем». По-видимому, эту особенность креативной рецепции можно приписать крайне **активному разрушению в этот период сложившегося гендерного порядка**: сюжет начинает модифицироваться таким образом, что героиня теряет свою позицию жертвы и становится активным персонажем, принимая на себя мужские права и прерогативы. Отсюда и контаминация с сюжетом о воительнице, поскольку дева-воин, разумеется, гендерно неконвенциональный образ: традиционной ролью патриархатной культуры является роль воина, и претендующая на нее женщина воспринимается как своего рода «женщина-мужчина» – «мужчина в душе, но женщина во плоти» (Тогоева 2016, 251). Показательно и то, что эта переакцентировка традиционного сюжета – вплоть до его инверсии – происходит в произведениях авторов, чье **творчество в целом демонстрирует высокую степень интереса к сильным и неоднозначным женским фигурам**. У Замятина «центральный лейтмотив» – «любовь-поединок»: «В центре событий находится сильная женщина, покоряющая слабых мужчин и вступающая в противоборство с властителем» (Строев 2019, 31). Альтер эго Барковой, по крайней мере, в ранний период творчества, – дева-воительница, отказывающаяся от фемининной гендерной роли ради более высокого призвания; в ее книге стихов «Женщина» (1922) этот образ сопрягается с мотивами любви-вражды и буйной, бьющей через край силы, удали, разбойничества. Таким образом, особый способ креативной рецепции этими двумя авторами сюжета о Разине вполне закономерен.

Литература

- Агеев, А. 1991. Душа неутоленная. *Волга* 3, 66–78.
- Баркова, А. А. 2002. ...*Вечно не та*. Москва: Фонд Сергея Дубова.
- Берниченко, Т. Г. 2007. *Опыт «камерной» лирики: Гулаговская поэзия Анны Барковой в свете эволюции авторского сознания*. Екатеринбург: Уральский гос. пед. университет, ИФИОС «Словесник».
- Бремо, К. 2011. *Анна Баркова: Голос из бездны*. Иваново: ИвГУ.
- Волькенштейн, В. 1924. Анна Баркова. Настасья Костер. Драматические сцены. Государственное издательство. М.–П. 1923 г. Стр. 84. *Печать и революция* 2, 272.

- Гольдт, Р. 1996. Мнимая и истинная критика западной цивилизации в творчестве Е. И. Замятина. Наблюдения над цензурными искажениями пьесы «Атилла». *Russian studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры* II, 2, 322–350.
- Давыдова, Т. Т. 2000. Тема «заката Европы» в дилогии Е. Замятина об Атилле. *Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня*, VII. Тамбов: ТГУ, 94–104.
- Ерыкалова, И. Е. 1997. К истории создания пьесы Е. И. Замятина «Атилла». *Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня*, III. Тамбов: ТГУ, 137–158.
- Ерыкалова, И. Е. Сюжет об Атилле в двух жанрах (Вступительная статья). *Замятин Е. Бич Божий. Атилла*. Санкт-Петербург: Лениздат, 5–26.
- Замятин, Е. И. 2004. *Собрание сочинений в 5 т.* Москва: Русская книга. Т. 3.
- Замятин, Е. И. 2010. *Собрание сочинений в 5 т.* Москва: Дмитрий Сечин; Республика. Т. 4.
- Записки иностранцев о восстании Степана Разина* 1968. Ленинград: Наука.
- Зусева-Озкан, В. Б. 2021. «Сверхтекст» Е.И. Замятина о деве-воительнице. *Текст. Книга. Книгоиздание* 27. (В печати.)
- Зусева-Озкан, В. Б. 2021. «Бабий бунт» в пьесе А. А. Барковой «Настасья Костёр» (1923). *Studia Litterarum* 6, 1, 228–249.
- Иностранные известия о восстании Степана Разина: Материалы и исследования*. 1975. Ленинград: Наука.
- Качалова, Л. Г. 2004. *Творчество Анны Александровны Барковой 1920-х – начала 1930-х годов в культурной парадигме эпохи*: Дисс. ... канд. филол. наук. Иваново.
- Лядова, Е. А. 2000. *Историософская и структурно-поэтическая парадигма трагедии Е. И. Замятина «Атилла»*: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Тамбов.
- Неклюдов, С. Ю. 2016. *Легенда о Разине: персидская княжна и другие сюжеты*. Москва: Индрик.
- Песни русских поэтов* 1957. Ленинград: Советский писатель.
- Полякова, Л. В. 2000. О «скифстве» Евгения Замятина: художник в полемике «западников» и «славянофилов». Контур проблемы. *Творческое наследие Е. Замятина: Взгляд из сегодня*, VII. Тамбов: ТГУ, 12–46.
- Строев, А. Ф. 2019. Неизвестные сценарии Евгения Замятина. *Литературный факт* 3(13), 8–70.
- Таганов, Л. Н. 1993. *«Прости мою ночную душу...»: Книга об А. Барковой*. Иваново: Талка.
- Тогоева, О. И. 2016. *Еретичка, ставшая святой: Две жизни Жанны д'Арк*. Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.

References

- Ageev, A. 1991. Duša neutolennaia. [The Soul Not Sated]. *Volga* 3, 66–78.
- Barkova, A. A. 2002. ...*Věčno ne ta* [...Always different]. Moscow: Fond Sergeja Dubova Publ.
- Bernichenko, T. G. 2007. *Опыт «kamernoi» liriki: Gulagovskaia poeziiia Anny Barkovoi v svete evoljutsii avtorskogo soznaniia*. [The Experience of “Chamber” Lyric: Gulag Poetry of Anna Barkova in the Light of the Evolution of Authorial Consciousness]. Ekaterinburg: Ural State Pedagogical University Publ., IFIOS «Slovesnik» Publ.
- Brêmeau, C. 2011. *Anna Barkova: Golos iz bezdny*. [Anna Barkova: Voice from the Abyss]. Ivanovo: Ivanovo State University Publ.
- Davydova, T. T. 2000. Tema «zakata Evropy» v dialogii E. Zamiatina ob Atille. [The Theme of “the Decline of the West” in the Dialog by Ye. Zamyatin about Atilla]. *Tvorcheskoe nasledie E. Zamiatina: Vzgliad iz segodnia*. [The heritage of Ye. Zamyatin: Looking from today], VII. Tambov: Tambov State University Publ., 94–104.
- Erykalova, I. E. 1997. K istorii sozdaniia p'esy E. I. Zamiatina «Atilla». [Towards the history of creating the play “Atilla” by Ye. I. Zamyatin]. *Tvorcheskoe nasledie E. Zamiatina: Vzgliad iz segodnia*. [The heritage of Ye. Zamyatin: Looking from today], III. Tambov: Tambov State University Publ., 137–158.
- Erykalova, I. E. Siuzhet ob Atille v dvukh zhanrakh. (Vstupitel'naia stat'ia). [The plot of Atilla in two genres (Introduction)]. *Zamiatin E. Bich Bozhii*. Atilla. [Scourge of God. Atilla]. St.-Petersburg: Lenizdat Publ., 5–26.

- Gol'dt, R. 1996. Mnimaia i istinnaia kritika zapadnoi tsivilizatsii v tvorchestve E. I. Zamiatina. Nabludeniia nad tsenzurnymi iskazheniiami p'esy «Atilla». [The Ostensible and Genuine Critique of Western Civilization in the Work of Ye. Zamyatin. The Notes on the Censorship Distortions of the Play "Atilla"]. *Russian studies: Ezhekvartal'nik russkoi filologii i kul'tury II*, 2, 322–350.
- Inostrannye izvestiia o vosstanii Stepana Razina: Materialy i issledovaniia 1975. [The foreign reports on the uprising of Stepan Razin: materials and studies]. Leningrad: Nauka Publ.
- Kachalova, L. G. 2004. *Tvorchestvo Anny Aleksandrovny Barkovoi 1920-h – nachala 1930-kh godov v kul'turnoi paradigme epokhi: Diss. ... kand. filol. nauk.* [The Work of Anna Barkova of the 1920s and the Beginning of the 1930s in the Cultural Paradigm of the Epoch: PhD Thesis]. Ivanovo.
- Liadova, E. A. 2000. *Istoriosofskaia i strukturno-poeticheskaia paradigma tragedii E. I. Zamiatina «Atilla»: Avtoref. diss. ... kand. filol. nauk.* [Historiosophic, Structural and Poetical Paradigm of the Tragedy by Ye. Zamyatin "Atilla": PhD Thesis]. Tambov.
- Nekliudov, S. Ju. 2016. *Legenda o Razine: persidskaia kniazhna i drugie siuzhety.* [The legend of Razin: Persian princess and other plots]. Moscow: Indrik Publ.
- Pesni russkikh poetov.* [Songs of Russian poets] 1957. Leningrad: Sovetskii pisatel' Publ.
- Poliakov, L. V. 2000. O «skifstve» Evgeniia Zamiatina: khudozhnik v polemike «zapadnikov» i «slavianofilov». Kontur problem. [On the "Scythian" Ideas of Ye. Zamyatin: the Artist among the Polemic of the "Westernizers" and "Slavophiles". The Outlines of the Problem]. *Tvorcheskoe nasledie E. Zamiatina: Vzgliad iz segodnia.* [The heritage of Ye. Zamyatin: Looking from today], VII. Tambov: Tambov State University Publ., 12–46.
- Stroev, A. F. 2019. Neizvestnye stsenarii Evgeniia Zamiatina. [Unknown screenplays by Yevgeny Zamyatin]. *Literaturnyi fakt.* [Literary fact] 3(13), 8–70.
- Taganov, L. N. 1993. «Prosti moi nochnuiu dushu...»: *Kniga ob A. Barkovoi.* ["Forgive My Nocturnal Soul...": The Book about Anna Barkova]. Ivanovo: Talka Publ.
- Togoeva, O. I. 2016. *Eretichka, stavshaia sviatoi: Dve zhizni Zhanny d'Ark.* [Heretic turned saint: Two lives of Joan of Arc]. Moscow; St. Petersburg: Centr gumanitarnykh initsiativ Publ.
- Vol'kenshtein, V. 1924. Anna Barkova. Nastasia Koster. Dramaticheskie stseny. Gosudarstvennoe izdatel'stvo. M.–P. 1923 g. Str. 84. [Anna Barkova. Nastasya Koster. Dramatic Scenes. Gosudarstvennoe izdatel'stvo. Moscow, Petrograd, 1923. 84 p.]. *Pechat' i revoliuciia.* [Press and Revolution]. 2, 272.
- Zamiatin, E. I. 2004. *Sobranie sochinenii v 5 t.* [Collected works in 5 vol.] Moscow: Russkaia kniga Publ. Vol. 3.
- Zamiatin, E. I. 2010. *Sobranie sochinenii v 5 t.* [Collected works in 5 vol.] Moscow: Dmitrii Sechin Publ., Respublika Publ. Vol. 4.
- Zapiski inostrantsev o vosstanii Stepana Razina.* [The notes of foreigners on the uprising of Stepan Razin] 1968. Leningrad: Nauka Publ.
- Zuseva-Ozkan, V. B. 2021. «Sverkhstekst» E. I. Zamiatina o deve-voitel'nitse. [The "Hypertext" of Ye. Zamyatin about the Female Warrior]. *Tekst. Kniga. Knigoizdanie 27.* (in press.)
- Zuseva-Ozkan, V. B. 2021. «Babii bunt» v p'ese A. A. Barkovoi «Nastasia Koster» (1923). ["Female Rebellion" in the Drama by Anna Barkova "Nastasya Koster"]. *Studia Litterarum* 6, 1, 228–249.

Tiesioginė ir atvirkštinė siužeto apie Stenką Raziną ir Persijos kunigaikštę projekcija: Jevgenijus Zamiatinas ir Anna Barkova

Veronika Zuseva-Ozkan

Santrauka. Straipsnyje nagrinėjami du XX a. trečiojo dešimtmečio literatūroje atsiradę kurybiški legendinio siužeto apie Stenką Raziną ir Persijos kunigaikštę recepcijos atvejai. Aptariama tragedija „Atila“ (1925–1928), E. Zamiatino scenarijus „Stenka Razinas“ (1932–1933) bei A. Barkovos pjesė „Nastasya Kostior“ (1923). Analizuojamos tiesioginės ir atvirkštinės siužeto projekcijos: pirmuoju atveju Razino ir persės vaidmenys pristatomi tradiciškai pagal žinomą rusų kultūros siužetą; antruoju – siužetai gendriškai sukeičiami. Tai sietina su Barkovos susidomėjimu „moterų klausimu“ ir moterų emancipacijos problema. Siužetas apie Stenką Raziną analizuojamas lygia greta su kitu jam artimu siužetu apie karžygę. Teigiama, kad šį ryšį galima paaiškinti trečiajam dešimtmečiui būdinga aktyvia ankstesnės gendrinės sistemos naikinimo tendencija.