

(«торчит», «порядочный детина», «тихий идиотизм») и советского новояза. В результате «высокое» причудливо соседствует с «низким», абстрактное с конкретным, умиленное с отвратительным. Именно стилистическая диффузность повествования рождает и диффузность смысловую; авторский посыл амбивалентен и, скорее всего, вообще не поддается однозначной расшифровке: революция в теории возвышенна и прекрасна, на практике трагична и разрушительна, а в конечном счете оказывается ни тем ни другим, а чем-то третьим. И хотя не только в этом отрывке, а во всей книге в целом меньше привычного для «короля смеха» искрометного юмора — скорее, в ней сложно контаминируются серьезная и шутовская интонации, — отмеченные особенности представляются характерными в первую очередь для комического текста.

Подводя итог, можно утверждать, что как в семантическом плане комический дискурс сопротивляется установлению четких однозначных смыслов, реализуя свой эстетический потенциал в «боковых» ответвлениях от лежащих на поверхности прочтений и в плоскости лексических коннотаций, так и на повествовательном уровне он предполагает самоценную игру нарративными масками и стилями без необходимости (а вероятно, и возможности) определения доминантного и «совпадающего» с авторским «я» голоса. В целом комическое повествование весьма наглядно реализует известное суждение В. Набокова о том, что подлинная литература есть «феномен языка, а не идей»: ³⁸ его специфика раскрывается не столько в области семантики, сколько в сфере стилистики, экспрессивно-эмоциональных характеристик художественного слова.

Конечно, комический дискурс может демонстрировать и более простой процесс смыслопорождения, подразумевая определенность и устойчивость авторской позиции. Но такой вариант свойствен, скорее, сатире, смысловая структура которой сводится, как правило, либо к прямому обличению порочного героя, либо к насмешке «от противного», посредством иронии. Юмористический же текст, никоим образом не равняясь осмеянию, обладает несравненно большим смысловым объемом — именно потому, что его значения четко не зафиксированы, намечены лишь общие рамки, в которых они могут быть вычленены. Еще авторы «Краткой литературной энциклопедии» справедливо подчеркивали: «Сатира, открыто разоблачая объект, откровенна в своих целях, тенденциозна, тогда как серьезная цель юмора, глубже залегая в структуре образа, более или менее скрыта за смеховым аспектом». ³⁹

³⁸ Набоков В. В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 1. С. 511.

³⁹ Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1975. Т. 9. С. 1014.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-1-240-247

© В. Б. Зусева-Озкан

ПЬЕСА М. Е. ЛЁВБЕРГ «ДАНТОН» (1919) И СЮЖЕТ О ЮДИФИ*

Имя Марии Евгеньевны Лёвберг (1892–1934) сегодня известно узкому кругу специалистов по литературе Серебряного века,¹ да и то — как имя кратковременной подруги Н. С. Гумилева, корреспондентки М. Горького, но не как самостоятельного автора. А ведь ее считали большим талантом (и «недюжинной», по выражению Горь-

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

¹ Наиболее подробные, хотя и не всегда точные, сведения о Лёвберг можно найти в следующих изданиях: Кушлина О. Б. Лёвберг Мария Евгеньевна // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. М., 1994. Т. 3. С. 302; Семашкина М. А. Письма М. Е. Лёвберг М. Горькому (По материалам Архива А. М. Горького) // Горький. Известные страницы истории: материалы и исследования. М., 2014. Вып. 12. С. 523–551.

кого, личностью) такие мэтры, как А. А. Блок, Н. С. Гумилев, М. Горький, Е. И. Замятин, А. М. Ремизов. Но даже ее пьеса «Дантон», которая была поставлена в БДТ в 1919 году и стала вершиной ее писательского успеха, сейчас никому не знакома: она так и не была напечатана. Та же судьба постигла большинство ее послеоктябрьских произведений, за исключением двух совсем поздних «революционных» повестей — «Лайма» (1932) и «На белом Севере» (1933), которые, хотя и не лишены достоинств, отражают скорее попытки писательницы попасть в тон эпохе, нежели ее истинную творческую индивидуальность.

Эта статья (как и ряд других²) ставит целью ввести творчество незаурядного, но забытого автора в научный оборот. Пьеса «Дантон» здесь рассматривается в контексте всего наследия Лёвберг, в чьих произведениях, как правило, конструируется образ не вполне нормативной феминности, связанной с активной, наступательной ролью, с перераспределением прав и захватом маскулинных привилегий. Достаточно напомнить о таких литературных фактах, как неизменно мужское лирическое «я» ее поэзии, часто явленное в облике рыцаря, или как склонность Лёвберг к изображению девоительниц, наделенных рядом мужских черт (Жанна д'Арк в одноименной пьесе 1920 года, Камилла в драме «Монтана», написанной предположительно в 1928 году). Все ее женские персонажи — это фигуры, тем или иным способом заявляющие свою субъектность и равноправие с персонажами мужскими, а нередко и превосходство над ними. Одной из таких незаурядных женщин предстает героиня пьесы «Дантон» — графиня Адрианна де Бюри.

В основе пьесы фактически лежит библейский сюжет о Юдифи, но крайне интересно проследить, какие отступления совершает автор от этой истории и этого образа — отступления в высшей степени примечательные, смыслообразующие для всей пьесы и для очевидной параллели между Великой Французской революцией и русской революцией 1917 года. Именно эта параллель и лежащие в основе пьесы сложные моральные дилеммы («добро и зло, которые тесно переплетаются между собою в трагические для человечества дни»³) заставили Блока назвать ее «истинно новой и трудной».⁴

Как и в Книге Юдифи, в «Дантоне» героиня мечтает спасти свою страну путем убийства тирана — убийства, которое будет совершено в момент опьянения злодея и в результате игры на его любовной страсти к ней. Но на эту сюжетную основу накладываются новые оттенки смысла.

Примечательно, что сами герои пьесы апеллируют к различным мифологическим и легендарным образам. Так, Дантон сравнивает красивую хозяйку таверны (каковой представляется ему графиня де Бюри) с соблазнительницами, отвлекающими героя с его пути и приносящими ему несчастье: он называет ее нимфой Калипсо, «которая сумела заманить на свой волшебный остров хитроумного Улисса»,⁵ и прелестной Евой,

² Зусева-Озкан В. Б. 1) Образ девы-воительницы в пьесе М. Е. Лёвберг «Жанна д'Арк» (1920) // Новый филологический вестник. 2020. № 3 (54). С. 141–154; 2) «Мужская маска» женской поэзии: З. Н. Гиппиус и ее последовательницы. Случай М. Е. Лёвберг // Studia Litterarum. 2022. Т. 7. № 1. В печати.

³ Блок А. А. Большой драматический театр в будущем сезоне // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 6. С. 350.

⁴ Блок А. А. Ф. Зарин-Несвицкий. Трибун (Тибериус Семпроний Грах) // Блок А. А. Собр. соч. Т. 6. С. 476. Высоко оценил «Дантона» и А. М. Ремизов: «Нет ни Робеспьера, ни Марата, ни Демулена, никого из тех, с кем судная история соединила Дантона, и с кем его, надо и не надо, выставляют, да и Дантона — хотел сказать, нет! — нет, Дантон, есть „с пятнистой физиономией бульдога“ <...>. А названа пьеса Дантоном, должно быть, потому, что около имени его истинно все движется и ради него живут действительно живые лица <...> Мария Лёвберг написала маленькую чудесную пьесу „Камни“, стремительную и знойную, потом „Шпагу кавалера“, полную упоительных предчувствий революции, и вот „Дантон“ — пьеса революционная, повторяю, очень живо написанная с живой героиней и героем, и без задоринки — своевременно и наверняка» (Ремизов А. М. Дантон. Мария Лёвберг // Ремизов А. М. Собр. соч. СПб., 2016. Т. 12. Русалия. С. 591, 594). Гораздо менее восторженным был отзыв М. А. Кузмина, который, однако же, признавал спичность этой пьесы (Кузмин М. Дантон // Жизнь искусства. 1919. 22 июня. № 171. С. 1).

⁵ Здесь и далее пьеса «Дантон» цитируется по машинописи с авторской правкой: РГАЛИ. Ф. 2227. Оп. 1. Ед. хр. 242. 97 л. В блоковском фонде Пушкинского Дома содержится еще один

рядом с которой «Адам не мог остаться безгрешным». Адрианна же говорит о Дантоне как о «древнем титане», «снова посетившем землю», и о «каком-то франкском или готском вожде», «варваре, рожденном для власти», т. е. подчеркивает, с одной стороны, его витальность, силу, мужественность, а с другой — его чуждость цивилизованному миру, божественному порядку, который, в ее глазах, представляет она сама, принадлежность Дантона хаосу. То есть, хотя эту пьесу нельзя назвать автоматарефлексивной (отсюда и отсутствие эксплицитных сравнений с основным архетипическим сюжетом), в перспективе действующих лиц устанавливается примерно то же соотношение персонажей, что и в Книге Юдифи: героиня предстает как соблазнительница и погубительница героя-варвара, принесшего хаос и войну на ее земли.

По сути, Адрианна пускается на обман так же, как и Юдифь, в стремлении спасти родину. Только спасение мыслится не от иностранного нашествия, а от тирана, губящего Францию и всё, что дорого в ней героине: «...я не могу быть счастливой в то время, как несчастна Франция, — говорит она. — <...> Я больше не могу жить так, как я жила прежде. Я разучилась желать радостей, потому что стала мечтать о блаженстве. <...> есть что-то, что мне дороже любви и счастья», и это «счастье Франции». Примечательно, что, как и в случае библейской Юдифи, дело здесь не в «чувстве долга»,⁶ но в чем-то гораздо более глубоком и органичном: «Нет, это совсем другое чувство. Оно похоже на страсть, и, как в страсти, в нем есть что-то необъяснимое. Я так сильно полюбила Францию, что меня тянет даже к тем французам, которые губят ее, но я ненавижу их, и за победу над ними готова пожертвовать даже спасением своей души».

Как и библейская героиня, Адрианна руководствуется верой в свое призвание. Она так же уверена в успехе своей миссии, в своей власти над Дантоном:

«Оливье (прислонившись к стойке). Вы, кажется, ни на минуту не сомневаетесь в том, что он действительно придет сюда?»

Адрианна. Конечно».

Но Юдифь вызывает к Богу такими словами: «Устами хитрости моей порази раба перед вождем, и вождя — перед рабом его, и сокруши гордыню их рукою женскою; ибо не во множестве сила Твоя и не в могучих могущество Твое; но Ты — Бог смиренных, Ты — помощник умаленных, заступник немощных, покровитель упавших духом, спаситель безнадежных» (Юдифь. 9: 10–13). Очень важно, что Юдифь предстает как «слабый, поразивший сильного» (и в этом смысле толкователи нередко сопоставляли ее с Давидом, победившим Голиафа). Книга Юдифи совершенно однозначно оценивает действия героини как должные и достойные восхваления; сама она ничуть не сомневается в своей правоте. Адрианна же готова пожертвовать спасением своей души, т. е. ее борьба за Францию расходится с ее верой — при том что ее мотивация тоже изначально покоится на божественных материях, связанных с идеей благословения на царство (так, она отказывается судить Людовика XVI как человека: «Когда я вхожу в храм, мне нет дела до того, плох или хорош священник этого храма. Он — священник. И мне нет дела до того, что представляет из себя тот, кого эти глупцы называют Людовиком Капетом. Он — король»⁷). Кроме того, здесь возникают психологические тонкости вроде

машинописный экземпляр пьесы с многочисленными пометами поэта (ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 54), но эта редакция «Дантона» более ранняя: в машинописи из московского архива принята большая часть правок, предложенных Блоком.

⁶ Примечательно, что дальше в пьесе чувство долга отказывается испытывать Готье: «Но долг... Мне всегда казалось скучным это слово. Долг — это то, что отдают... А мне... Ах, Боже мой, я молод, смел, силен; мне хочется не отдавать, а брать! <...> Неужели я рожден только для того, чтобы вечно стоять на страже прошлого и оплакивать то, чем я все равно не мог бы жить? А жить так хочется!» Это сразу заставляет отказаться от помещения этой пьесы в классицистский контекст (в трагедиях классицизма, как известно, в конфликт вступали любовь и долг), подсказываемый и историческим временем, когда происходит действие «Дантона». Читателю недвусмысленно намекается, что не через призму борьбы любви и долга — как нередко решалась тема Юдифи в классицистском искусстве — следует читать пьесу Лёвберг.

⁷ Здесь уместно было бы сравнить ее позицию с позицией Жанны д'Арк, другой героини Лёвберг, для которой тоже не стояло вопроса о том, каков именно Карл VII: достаточно того, что на нем покоится благословение Божие.

«любви-ненависти», истории о Юдифи изначально не свойственные (о чем мы скажем подробнее ниже).

Далее о Юдифи говорится, что «Господь Вседержитель низложил их (врагов. — В. З.) 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» (Юдифь. 16: 3–9). Юдифь собственноручно убивает Олоферна его же мечом, предварительно прокравшись в стан врага.

Адрианна, хотя тоже пленяет Дантона своей внешностью, напротив, заманивает его к себе в таверну (хотя пленяет она его на «общественном балу», и, чтобы пойти туда, от нее требуется недюжинная смелость). Как и в Книге Юдифи, в пьесе громко звучит мотив опьянения:

«Адрианна. Ты любишь крепкое вино, Дантон?»

Дантон. Да, красавица! <...>

Адрианна. <...> Что же ты предпочитаешь — херес или портвейн?

Дантон. К черту и то, и другое! Твой хмель достаточно вскружил мне голову...».

Но Адрианна, в отличие от Юдифи, хочет поразить врага чужими руками, а именно руками влюбленного в нее Готье: «Готье убьет Дантона. Моя воля вооружит его. Я превращу моего любовника в героя... О, как я буду любить его тогда!» Или — в конце первого действия:

«Готье. Этот человек с лицом бульдога влюблен в вас. Вам не страшно оставаться наедине с ним? Впрочем, его налитые кровью глаза как-то мало меня пугают. Меня даже тянет к нему. Кто это?»

Адрианна. Вас тянет к нему?

Готье. Да.

Адрианна. Тем хуже, Готье. (Занавес начинает опускаться).

Готье. Почему?

Адрианна. Потому что имя этого человека — Дантон, и вы приехали сюда для того, чтобы помочь мне убить его».

Таким образом, если история Юдифи разыгрывается между нею, Олоферном и Богом («Но Господь Вседержитель низложил их рукою жены»), ибо Юдифь оказывается послушным орудием божества, то в «Дантоне» это совершенно иной треугольник: Адрианна — Готье, который должен стать ее орудием (и которого она еще подстегивает тем, что отдастся Дантону, если Готье вовремя его не убьет), — Дантон. Более того, этот треугольник становится треугольником любовным: не только Готье вроде бы взаимно влюблен в Адрианну, но Адрианна влюбляется в своего врага Дантона, и Готье начинает испытывать по отношению к этому исключительному человеку восхищение, граничащее с любовью, так что в итоге не может совершить обещанное.

Тогда Адрианне приходится взять дело в свои руки, но, в отличие от Юдифи, она отступает: «Почему я сама не могу спасти себя? <...> Эти руки... они совсем бессильны... <...> Сегодня Дантон должен был... <...> Мне казалось, что я сама... Я решила убить его... потом, после того как... он заснет... <...> И он заснул. Ах, сон его так крепок, что целый отряд убийц не разбудил бы его! <...> Я не знаю, сколько времени прошло так. Я лежала рядом с ним и тысячу раз говорила себе „пора“. О, почему я не убила его в тот миг, когда он закрыл за мною двери моей комнаты! А теперь... <...> Теперь я не могу. Я не могу убить моего любовника. (С трудом произнося слова) Он взял меня. Я до сих пор не знала, что значит это слово. Любовник... <...> Солдат не мог бы быть грубее... нет, это всё не то... Мне было хорошо с ним... Я... (Закрывает лицо руками) Позор мне показался счастьем!»

В Книге Юдифи специально подчеркивается, что Юдифь безгрешна («Жив Господь, сохранивший меня в пути, которым я шла! ибо лице мое прельстило Олоферна на погибель его, но он не сделал со мною скверного и постыдного греха» — Юдифь. 13: 16), в «Дантоне» же ситуация вывернута наизнанку. Более того, уже после всего

произошедшего героя предлагает себя влюбленному в нее Оливье, чтобы тот совершил то, чего не смогли сделать ни Готье, ни она сама:

Адрианна. Минута слабости прошла... Я снова бросаю вызов жизни! <...> Я не хочу пачкать кровью те руки, которые вы только что покрывали поцелуями. Я думала, что Готье... Его мальчишеская слабость волновала меня, и потом... создать героя... Я часто мечтала о пустяках. Но он оказался трусом. А вы... <...> Подумайте о Франции. Смерть Дантона нужнее ей, чем тысяча побед.

Оливье (тихо). Вы преувеличиваете его значение.

Адрианна. Преувеличиваю! Вы... но пусть. Я не буду больше говорить об этом. Ведь то, о чем я вас прошу, гораздо проще. Там, в моей комнате, спит мой любовник. Я ненавижу его и готова полюбить вас. Во имя вашей любви ко мне, убейте моего любовника!»

Если Юдифь в первоисточнике (хотя далеко не всегда в позднейших переложениях) изображена как орудие Господне и потому она «славна во всей земле», достойна всяческого восхищения вопреки совершенному обману и убийству безоружного, то Адрианна представлена как гораздо более неоднозначная фигура. С одной стороны, это натура сильная, мечтающая о подвиге и готовая пожертвовать собой ради Франции: «Неужели эта красота не дар Господен? Ах, я тоскую о подвиге!» — говорит она в начале пьесы, как вполне могла бы сказать Юдифь. С другой стороны, если Юдифь абсолютно цельна и безупречна (она вдова, и «многие желали ее, но мужчина не познал ее во все дни ее жизни с того дня, как муж ее Манассия умер и приложился к народу своему» — Юдифь. 16: 22), то Адрианна в начале пьесы охарактеризована как кокетка, «слишком занятая любовью»: «Я часто назначала прежде несколько свиданий в один и тот же день». Морально небезупречна и ее попытка манипулировать влюбленными в нее мужчинами; когда Оливье отказывается служить ее целям, она обвиняет его в том, что у него нет души («Бог дал мне душу, и я потеряла ее. Но вам терять нечего. Вы ведь созданы не Богом, а Механиком; вы только очень сложная игрушка. Мне стыдно, что я так долго возилась с вами, и я никогда не прощу себе, что на минуту забыла о том, что вы не человек»).

Более того, в финале пьесы ее жертвой падает не Дантон, а Готье: когда выясняется, что он хочет служить Дантону, она предлагает ему заколоться тем самым кинжалом («Покончить с собою, когда хочется жить, это тоже что-то вроде подвига. <...> (*Протягивая кинжал*) Я верю, что у вас хватит мужества на самоубийство»), но Готье отказывается, и тогда Адрианна предает его якобинцу Фоше: «Гаспар, ты недаром называл меня хорошей патриоткой. Я всей душой принадлежу Франции и, как и ты, беспощадна к ее врагам. Но я больше ничего не могу для нее сделать и потому... <...> Этот человек — предатель». Она готова раскрыть и собственное инкогнито, но Готье спасает ее от этого и погибает.

При этом ей недоступно раскаяние:

Оливье (взволнованно). И вы не раскаиваетесь?

Адрианна. Нет, Оливье! (*на пороге таверны*) Но я знаю, что сегодня погиб настоящий сын Франции (*уходит*).

Дантон и Адрианна оказываются друг другу под стать — это два человека, поставившие себя вне общей для всех морали потому, что видят в себе воплощение Франции.

Оливье. Вы странная женщина.

Адрианна. Потому что я не плакала, став нищей, и не могу сдерживать слез, думая о Франции?

Оливье. Франции больше нет.

Адрианна. Неправда! Этот кабачок, и розы в нем, наш разговор, вы, я, мое безумие — разве все это не Франция?

Оливье. Вы — пожалуй.

Адрианна. Я и Готье...».

Дантон же заявляет женщинам, обвиняющим его в смерти своих сыновей: «И к черту ваши слезы, если плача вы призываете проклятия на Францию! (*Гордо*) Ибо проклинать меня значит проклинать Францию».

Оба считают себя избранниками судьбы. Адрианна видит в себе спасительницу Франции, избранную на подвиг. Дантон же говорит: «Любимец ли я судьбы? Нет, конечно. Я избранник ее». Свой жизненный путь он уподобляет божественному помазанию:

«Готье (насмешливо). Вы, должно быть, не подозревали тогда, что прохожие будут оборачиваться на вас?»

Дантон (добродушно). Знаешь, я, в сущности, был глубоко убежден, что рано или поздно... (улыбаясь) Я был еще мальчишкой, когда мне впервые пришло в голову, что я рожден не для того, чтобы просто быть счастливым или несчастным. Я очень хорошо помню тот миг. Это было в Реймсе. Собор светился серебром и пламенем, король... <...> Черт возьми! Вместо того, чтоб сделать настоящим повелителем губастого Людовика, архиепископ Реймский удосуужился превратить тогда простого школяра в Дантона!»

Дантон представлен у Лёвберг как человек безудержных желаний и сил, отнюдь не отказывающийся от жизненных удовольствий («И женщины... О, белизна наших холеных тел! Мы заставили быстрее вертеться земной шар, и теперь... Ведь Революция — это война, и победители... <...> О чем я говорил? О женщинах, о битве... да, о том, что мною владеют все желания»), но при этом великий своим «священным безумием». В этом Дантон и Адрианна тоже равны: они совсем не безупречны и при этом оба героизированы. Человек, остающийся прежде всего человеком и руководствующийся своими моральными убеждениями, как Готье, погибает (спасая Адрианну и при этом будучи глубоко не согласным с нею), но эти двое в финале переживают апофеоз.

Пьеса заканчивается тем, что несостоявшаяся Юдифь и неумертвленный Олоферн взирают сверху, с балкона, на поступь истории:

«Дантон. Мне — воинский привет! Спасибо, товарищ, благодарю вас, братья! (Снимает шляпу) Смотрите! Солнце Франции благословляет ваш поход.

(В дверях балкона появляется Адрианна).

Враги осмелились вступить в наши пределы. Сражаясь с ними за свободу, равенство и братство, вы не должны щадить ни их, ни себя. Что человеческая жизнь в сравнении с жизнью мира? Его судьба и честь Франции в ваших руках.

Идите же, французы! За мир и Францию! Всем людям необходимо счастье. Но вы и я — мы дети прекраснейшей страны. Нам мало счастья. Вперед, за славу! Будущее принадлежит вам!

(Оборачивается к Адрианне).

Ты слышишь? Я обещаю им будущее. Но это проклятое будущее сожрет их!

Толпа. Да здравствует Дантон!»

Оба персонажа оказываются как бы «вознесены» над историей, но надолго ли? Не Бог, не Провидение, сделавшие своим орудием Юдифь, торжествуют здесь, но история, которая подомнет под себя и Олоферна-Дантона, как известно читателям и зрителям, и, видимо, Юдифь-Адрианну, потерявшую свое призвание. В четвертом явлении первого действия Дантон, как и в приведенной финальной реплике, в ответ на слова женщин («Твоя революция сожрала нас!»; «К свиньям революцию!») говорит: «Для меня нет настоящего, нет радости, нет покоя. Я жизнь мою отдал Франции! Я бросаю лучших сынов ее в черную глотку будущего!», — но относит ли он слова о «пожрании» будущим и к себе? В тексте пьесы явного подтверждения тому нет, но важно, что во внешней перспективе (не действующих лиц, но автора и зрителей) так и происходит.

Видимо, именно это сложное, полное дилемм и противоречий, видение революции (которое было близко и Блоку⁸) заставило Лёвберг не обратиться к почти канонической истории Юдифи и Олоферна в декорациях Великой Французской революции (т. е. к убийству Марата Шарлоттой Корде⁹), но создать собственную, хоть и вымышленную вариацию этого сюжета, где роли оказываются предельно неоднозначны.

⁸ Не «Дантон» ли, кстати, подсказал Блоку его знаменитое выражение о том, что его «слопала-таки поганая, гнившая родимая матушка Россия, как чушка своего поросенка» (из письма Чуковскому от 26 мая 1921 года)?

⁹ Ср., например, анонимную пьесу «Шарлотта Корде, или Современная Юдифь» (Charlotte Corday, ou La Judith moderne, 1797) или сцену из второго акта пьесы Ф. Понсара «Шарлотта Корде» (1850), где героиня вдохновляется историей Юдифи.

Отметим и то важное обстоятельство, что Лёвберг проигрывает в этой пьесе сюжет о двух влюбленных и взаимно предназначенных врагах — сюжет, в Книге Юдифи, естественно, отсутствующий и часто связывающийся в литературе и мифологии с образом девы-воительницы. Напомним, что Юдифь воспринимается как «воинствующая» героиня; так, она служила одной из библейских параллелей для авторов XVI–XVIII веков, писавших о Жанне д’Арк.¹⁰ 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 попрали в неравном бою. // Прощай же, Израиля ратная дочь, / Тебе не забыть Олоферна и ночь».¹¹

В пьесе Лёвберг мы уже отмечали мотив любви-вражды. В цитированном монологе Адрианны из второго действия она признается в ненависти и влечении к Дантону одновременно: «Я так сильно полюбила Францию, что меня тянет даже к тем французам, которые губят ее, но я ненавижу их, и за победу над ними готова пожертвовать даже спасением своей души. (*Подходит к камину и пристально смотрит на пламя*) Он бы понял меня. (*Тихо, как бы про себя*) В нем есть и мужество, и страсть, и гордость... Когда он начинает говорить, толпа стихает. Я слушала его сегодня; его ругательства звучат, как бранный клич... он потрясает палкой, как мечом... <...> Так вы убьете его, Готье?» Более того, этими словами героиня признает в Дантоне равного; а еще — тоже своего рода воителя. Лишь с ним Адрианна узнает ту страсть, «необоримую, жгучую, <...> которой <...> не знала» прежде — и в большой степени именно потому, что между ними одновременно и глубокое осознание внутреннего родства, и пропасть чуждости (ср. реплику Адрианны в начале пьесы: «...прелесть любви в том, что недоступно пониманию»): «*Адрианна*. Желание... <...> До сих пор оно только дразнило меня <...> Теперь оно непобедимо; я сгораю в нем и в то же время делаю все для того, чтобы оно пылало еще ярче. Быть может, оно меня погубит. Ведь пламя жжет... мне все время больно. И все-таки я никогда не испытывала такого счастья».

То же испытывает и Дантон: «Ты каждую каплю моей крови зажгла желанием!» Когда Дантон предупреждает, что придет к ней ночью, героиня требует от него того, что, казалось бы, совершенно излишне для исполнения ее замысла:

«*Адрианна*. <...> Мне нужно от тебя... нет, это не то, мне ничего от тебя не нужно... или нужно совсем другое. Но разве желание всегда совпадает с целью? И вот, мне хочется, я хочу... я очень хочу, Дантон...

<...>

Дантон. Что же это?

Адрианна (*делая с ним несколько шагов по направлению к двери*). Твоя любовь».

Когда же она сравнивает себя с розой, которую откалывает от корсажа, то говорит, что не хочет быть так же сорванной и выброшенной ради другой, более свежей. Она желает быть для Дантона столь же единственной, как он стал для нее. Символично, что Адрианна откалывает розу от корсажа и бросает ее на тело убитого Готье в финале пьесы, показывая тем самым свое отношение к нему: не ставшему единственным сначала возлюбленному, потом врагу. По отношению же к Дантону она всегда выказывает то уважение к противнику, которое возвышает и ее саму:

«*Готье*. Вы видели когда-нибудь бульдога, слушающего музыку?

Адрианна. Я запрещаю вам так говорить о нем!

Готье. Но я...

Адрианна. Сегодня ночью он должен умереть... Я никому не позволю насмехаться над ним».

Таково же и отношение Дантона к героине: «Сам черт залезил бы перед этой бабой!» — или: «Люблю ли я ее... (*С сдержанным увлечением*). Черт меня знает, маль-

¹⁰ *Тогова О. И.* Еретичка, ставшая святой: Две жизни Жанны д’Арк. М.; СПб., 2016. С. 73, 76, 307, 308.

¹¹ *Ахматова А. А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1999. Т. 2. Кн. 2. С. 255.

чик, но если бы она позвала меня... да... гроза на небе и на земле не помешала бы мне откликнуться на ее призыв». К Готье — своему сопернику — он относится так добродушно и даже по-отечески не только потому, что тот нравится ему искренностью и пылом, но и потому, что не видит в нем истинного соперника себе. Фактически отношения между Адрианной и Дантоном могут быть описаны теми же словами, какими описывает отношение к Дантону Готье: «...я мечтал сразиться с таким врагом, которого я полюбил бы после поединка, как брата. Мне казалось, что дружба, освященная враждой, сильней и крепче...». Речь здесь идет о равенстве героических, предназначенных друг другу врагов, т. е. о мотиве, традиционном для сюжета с участием девы-воительницы и избранного героя. Вполне он в «Дантоне» не реализуется, но в то же время достаточно явствен.

Разумеется, отчасти Лёвберг следует здесь за романтическими и модернистскими интерпретациями истории Юдифи, в которых героиня оказывается влюблена в своего врага. Такова, например, ситуация в стихотворении Н. Гумилева «Юдифь» (1914), где героиня падает на ложе с «мощным» и «прекрасным» врагом, но все же находит в себе силы свершить задуманное, причем история Юдифи и Олоферна оказывается параллелью к «будущей» истории Саломеи и Иоканаана (в интерпретации О. Уайльда). Тем не менее отзвуки сюжета о воительнице появляются у Лёвберг, по нашему мнению, не столько в связи с другими трактовками истории Юдифи, сколько в связи с тем комплексом сюжетов, тем и мотивов, что характерны для творчества самой Лёвберг с ее «мужественными» героинями.

Таким образом, в пьесе «Дантон» героиня предстает в двойном освещении. С одной стороны, она Юдифь «неудавшаяся», «несостоявшаяся», не сумевшая поднять руку на врага всего, что ей дорого, и в то же время своего истинного возлюбленного, ей равного; более того, ее роль в гибели другого персонажа (Готье) делает ее еще более неоднозначным характером. Сама ее героическая позиция оказывается весьма поколеблена (в большей степени, чем это обычно бывает с героинями, спроецированными на образ Юдифи). С другой стороны, этот персонаж остается героически подсвечен рядом второстепенных мотивов, которые у Лёвберг обычно связываются с отчетливо выдающимися личностями и положительными персонажами, — это мотивы равенства с мужчинами и превосходства над ними, борьбы с судьбой, вообще своего рода «воинственности» женщин, их способности принимать на себя мужские роли и выступать субъектами воли и страстей, а не их объектами.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-1-247-254

© К. А. Маслинский

УТОЧНЕННАЯ ЦИФРОВАЯ ТЕКСТОЛОГИЯ: ЕЩЕ РАЗ К ВОПРОСУ ОБ АВТОРСТВЕ РОМАНА «ТИХИЙ ДОН»

В 2019 году в журнале «Мир Шолохова» была опубликована статья Н. П. Великановой и Б. В. Орехова, в которой для решения давнего дискуссионного вопроса об авторстве романа «Тихий Дон» применены современные методы количественной стилистики.¹ Без преувеличений можно сказать, что эта работа перевела обсуждение спорного вопроса об авторстве М. А. Шолохова на совершенно новый уровень доказательности.

Не ограничиваясь этим достижением, Б. В. Орехов недавно опубликовал исходные данные исследования в Репозитории открытых данных по русской литературе

¹ Великанова Н. П., Орехов Б. В. Цифровая текстология: атрибуция текста на примере романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» // Мир Шолохова. 2019. № 1. С. 70–82.