

**Борисова Л.М.**  
**ВТОРАЯ ДРАМАТИЧЕСКАЯ ТРИЛОГИЯ А.БЛОКА (ПРОБЛЕМА ЦИКЛИЗАЦИИ У РУССКИХ СИМВОЛИСТОВ)**

Для русских символистов, с их мечтой о всеобщем синтезе, литература была не отдельной сферой деятельности, но одним из проявлений жизнетворчества. Отсюда и характерная связность их наследия, где, кажется, ни одна тема не возникает из ничего и не исчезает бесследно, переходит из лирики - в драму, художественную и критическую прозу. Теурги неумоимо составляли и перекомпоновывали свои сборники и не затруднялись с анализом собственного творческого пути, лучше любого исследователя выделяя здесь разные этапы. Даже наименее теоретичный из них - Блок не был в этом отношении исключением. Тень полемики с Гиппиус о нужности-ненужности книг стихов проскальзывает у него в статье "Три вопроса". В предисловии к своему поэтическому сборнику Гиппиус писала о бесплезности - не стихов, но именно их собраний - "в данное время". "Я считаю мои стихи <...> очень обособленными <...>"<sup>1</sup>. Для Блока собрание стихов - своего рода ответ на вопрос "зачем?" Именно этот вопрос, по его мнению, "открывает современному художнику радостный и свободный должный путь - среди бездн противоречий - на вершины искусства"<sup>2</sup>.

Свои стихи Блок воспринимал и предпочитал издавать как трилогию: "<...> многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое *стихотворение* необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии*; <...> она посвящена одному кругу чувств и мыслей, которому я был предан в течение первых двенадцати лет сознательной жизни" (I, 559). Эта трилогия была уже не первой у Блока. Несколькими годами раньше по существу на тех же основаниях он объединил в сборник три свои первые пьесы: "Все три драмы связаны между собою единством основного типа и его стремлений. <...> Сверх того, все три драмы объединены насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с романтизмом <...>. Несмотря на крупные технические недочеты, я решаюсь собрать их в отдельную книгу: мне кажется, здесь нашел себе некоторое выражение дух современности, то горнило падений и противоречий, сквозь которое душа современного человека идет к своему обновлению" (IV, 434-435).

Давно замечено: творчество Блока "чуждо разорванности"<sup>3</sup>, но эта закономерность словно не распространяется на его драматургию. Здесь хотя и отмечаются мотивы, связывающие "Песню Судьбы" с "Балаганчиком"<sup>4</sup>, "Розу и Крест" - с "Незнакомкой"<sup>5</sup>, все же больше внимания уделяется их различиям. Исследователи, например, справедливо считают, что "Песня Судьбы" оказала сильное влияние на лирику Блока (цикл "На поле Куликовом"), но теряют ее след в его драматургии. Между тем, когда в автокомментариях к "Розе и Кресту" поэт говорит о приближении "неизвестного" и реакции на него героев, - кажется, он пересказывает "Песню Судьбы". О "Песне Судьбы" А. В. Федоров пишет, что "она существенно отличается от первоначального типа лирической драмы Блока <...>. В драматургии Блока эта пьеса занимает особое место <...>"<sup>6</sup>. "Роза и Крест" также "совершенно новая вежа на пути поэта-драматурга. Драма непохожа ни на "Песню Судьбы", ни на пьесы лирической трилогии, ни на драматические произведения современников"<sup>7</sup>. Действительно, каждое из этих произведений представляет собой более высокую ступень в воплощении мифа о Мировой Душе, но тот же миф и связывает их друг с другом в творчестве Блока.

После "лирических драм" поэт предполагал написать еще три пьесы, объединенные общей целью "возрождения мистерии"<sup>8</sup>. Замысел не осуществился, однако второй драматический цикл у него со временем все же оформился. "Незнакомка" не только завершает "лирические драмы", но одновременно как бы является первой частью новой драматической "трилогии".

Начать с того, что оба эпиграфа из "Идиота" к "Незнакомке" так же хорошо подходят к "Песне Судьбы". "Она была сфотографирована в черном шелковом платье, чрезвычайно простого и изящного фасона; волосы, по-видимому, темно-русые <...>; глаза темные, глубокие, лоб задумчивый; выражение лица страстное и как бы высокомерное. Она была несколько худа лицом, может быть, и бледна". В "Песне Судьбы" все так - черное платье ("Она была в простом черном платье..."); темные волосы и глаза, то огромные, то узкие "глубокие"; "задумчивый лоб" ("Были изломаны гневные черные брови...", Между бровями у нее - гневная складка"); и высокомерие, и страстность, и бледность ("Не кланяясь, не улыбаясь, Фаина обводит толпу взором..."; "Фаина опускается в кресле и бледнеет"; "Я своего лица не люблю: видишь, какая я усталая, бледная"; "Фаина возбуждена чем-то, бледна, глаза пылают").

Связь Незнакомки с inferнальницами Достоевского обозначена пунктирно: высокая женственность - пошляк в котелке - обреченность "звездного" в "страшном мире". Поэтика намека не позволяла полнее развить заложенное здесь сходство. В "Песне Судьбы" к указанной схеме добавился недостававший в ней "надрыв", и, благодаря утверждаемой здесь "верности вещам", она перестала быть схемой.

Мотив встречи во сне - в "мирах иных" (содержание второго эпиграфа) тоже переходит в "Песню Судьбы" из "Незнакомки". Происходящее на заснеженной равнине многим напоминает сцену на мосту. "Голубой дремлет, весь осыпанный снегом" - под завывание метели падает в забытье Герман. Поэт-Голубой знает и не узнает Незнакомку - встреча Германа с Фаиной заканчивается так же: "Ты любишь меня?" - "Люблю". "Ты знаешь меня?" - "Не знаю". Одинаковы и обстоятельства двух встреч. В "Песне Судьбы", так же, как в "Незнакомке", "стены расступаются", выпуская героя навстречу Судьбе. И в "Балаганчике", и в "Короле на площади", несмотря на катастрофические обстоятельства, совпавшие с Ее прибытием, жизнетворческий эксперимент совершался в замкнуто-безопасном пространстве сцены. Место действия "Балаганчика", как указано в ремарке, - "обыкновенная театральная комната", давно обжитая романтическими персонажами: "Грустный Пьеро сидит среди сцены на той скамье, где обыкновенно целуются Венера и Тангейзер" (IV, 14). В "Короле на площади" у

той же скамьи объясняются Поэт и Дочь Зодчего, Шут ловит рыбу в оркестровой яме, а дворцовая терраса - единственная новая деталь декорации - имеет вид сцены на сцене. Герои трех последующих пьес (Поэт, Герман, Бертран) один за другим выходят в мир, где их "подстерегают всюду" Немезида с бичом, или, что то же самое, Жизнь с "грубою веревкою кнута". И, блуждая по городским окраинам, Герман повторяет маршрут Поэта: пивная (привокзальный ресторанчик в первой редакции "Песни Судьбы"), пустырь неподалеку...

В "Песне Судьбы" много мелких цитат и автореминисценций из "Незнакомки"<sup>9</sup>. "Должно быть, какая-нибудь прекрасная незнакомка оставила вам ленту", - иронически замечает в сцене на пустыре Друг. Героиня поначалу и появлялась среди ресторанных столиков, как Незнакомка, - "Фаина идет через всю залу. Она - вся в черном, с черными страусовыми перьями на шляпе" (IV, 438). "Кровь запеваает во мне", - говорит Незнакомка. "Просыпается сердце, запеваает алая, жаркая кровь", - повторяет Фаина. Так же, как кабачок и модная гостиная в "Незнакомке", гримуборная героиня в четвертой картине "Песни Судьбы" наполняется двойниками: "В разных местах сидят ожидающие Фаину писатели, художники, музыканты и поэты. Зеркала удваивают их, подчеркивая их сходство друг с другом" (IV, 131).

Но в новой "трилогии" есть и более важные, концептуальные "скрепы". В "Незнакомке" действию дает ход Мироправительница-Фортуна. Каменю с ее изображением рассматривают захмелевшие посетители кабачка: "Приятная дама в тюнике на земном шаре сидит и над этим шаром держит скипетр: подчиняйтесь, мол, повинуйтесь - и больше ничего!"<sup>10</sup> Во второй драме бешеное вращение колеса Фортуны переходит в звук, мелодию, песню.

В понятие судьбы как обязательная составная входит мысль о будущем. "Человек всегда находится между памятью и надеждой <...>. Конечно, память связана с прошлым, надежда - с будущим (сам метафорический ход, предполагаемый образом "памяти будущего", собственно, и обозначает либо самое надежду, либо то будущее, которое уже стало прошлым и оценивается как объект памяти с позиции "нового", следующего будущего <...>)"<sup>11</sup>. Философы и культурологи определяют судьбу как "пресуществование в духе", "преображение времени", этим терминологическим образованиям соответствуют символистские "теургия", "искусство будущего". Таким образом, песня Судьбы - это одновременно песня будущего. Знаменательно прозвище Гаэтана в последней драме Блока - Рыцарь-Грядущее. А если учесть, что петь про Радость-Страданье ему повелела Парка, то и эта песня оказывается песней Судьбы.

"Песня Судьбы" и "Роза и Крест", кроме того, связаны мотивом зова. Носитель его и в том, и в другом случае - некий пришелец, чужак, и возможно, у этих образов был один прототип. В Гаэтане отразились впечатления Блока от личности Соловьева<sup>12</sup>. В фигуре Монаха тоже есть сходство с Соловьевым - утверждает, правда, без каких-либо доказательств, Д. Вёрн<sup>13</sup>, но и в таком виде эта мысль находит себе сторонников<sup>14</sup>.

Наконец, в первых двух пьесах новообразовавшейся "трилогии" судьба, как и в народнопоэтическом творчестве<sup>15</sup>, - звезда. Ведь звезда не только "Мария", но и Фаина: "Ты - вечная. Как звезда" - "Звезда падучая". Падучая звезда - та самая "беззаконная комета" (лейтмотивный образ лирики Блока, связанной с "Песней Судьбы"), которая ломает общий порядок и служит олицетворением случая. В статье "О современном состоянии русского символизма" Блок дописал заключительную ремарку к пьесе и тем еще более усилил ее сходство с "Незнакомкой": "Пустая, далекая равнина, а над нею - последнее предостережение хвостатая звезда" (V, 432). В "Незнакомке" события развиваются, как "вечный круговорот" Ницше. Играющая столь важную циклообразующую роль в драматургии Блока, пьеса сама является поэтому циклом в миниатюре. Во "второй, драматической" Блока все и дальше идет по кругу. "Встретиться нам еще не пришла пора", - расстается с Германом Фаина, по сути назначая ему новую встречу.

В первой редакции "Розы и Креста" тоже был мотив звезды, Вечно Женственное выглядит тут не иначе, чем в пьесе "Незнакомка", в стихах "На смерть Комиссаржевской", в статье "Рыцарь-монах": "Весь в звездах золотых,/ Не рыцарем - небом ты кажешься мне!" (IV, 498). Но в символистском (соловьевском) мифе о Пленной Царевне-Мировой Душе в том виде, в каком он откристаллизовался у Блока, мотив звезды неотделим от мотива "вечного возвращения". "Пусть беззвучно протекает счастье всадника, кружащего на усталом коне по болоту, под большой зеленой звездой", - писал поэт в статье "Безвременье" и спорил сам с собой: "Да не будет так" (V, 82).

Поначалу кажется, что в драме про Радость-Страданье время заходит на очередной виток. Но, как и лирическая трилогия, драматургия Блока не является простым повторением известных тем и мотивов. В этом отношении, безусловно, прав А.В. Федоров (см. выше), противопоставляя последнюю драму Блока всем его предыдущим опытам в драматическом роде. Другие исследователи подчас неоправданно сближают "Розу и Крест" с "лирическими драмами". "Бертран и Гаэтан продолжают старую пару лирических героев Блока, двойников поэта - Пьеро и Арлекина из "Балаганчика", а Изора - предмет их любви - Коломбину, Незнакомку, Прекрасную Даму юношеской лирики"<sup>16</sup>. "На трагическом "неузнавании зова" строился конфликт в драме "Незнакомка" <...>. Как и в "Незнакомке", новое решение ситуации, заданной "Идиотом" Достоевского, становится конфликтной основой в "Розе и Кресте"<sup>17</sup>. Но любовного треугольника в таком виде, как в "Балаганчике", вообще нет в "Розе и Кресте", а "неузнавание", хотя и есть, но иное, чем в "Незнакомке": Изора с самого начала принимает Гаэтана не за того. Вместе с тем здесь сохраняется весь комплекс идей мистерии. В "Объяснительной записке" к пьесе, составленной Блоком для Художественного театра, "реальнейшее" описывается в тех же выражениях, что и в статье "О современном состоянии русского символизма". "Роза и Крест", подчеркивал автор, - современная пьеса. И в статье, и в комментариях к драме речь идет о кризисе символизма: в обоих случаях лучезарность сменяется мраком. Сама драма, однако, заканчивается отнюдь не в

потемках. Бертран - Рыцарь-Несчастье, человек, отмеченный судьбой, - слышит небесную музыку и размыкает порочный круг "вечного возвращения":

Боже, твою тишину громовую  
Явственно слышит  
Бедный твой раб! (IV, 245).

Вслед за Ивановым Блок выделял в развитии русского символизма тезу, антитезу, верил в предстоящий синтез. Эта схема - композиционный стержень лирической трилогии – отражает существо дела и в драматургии Блока. Но было бы неверно полностью уподоблять эти два ряда. Первый том лирики - теза символизма. Началом антитезы Иванов считал "Балаганчик" (обращение Вечно Женственного в картонную невесту), сам Блок - образ Незнакомки ("красавица-кукла"). Это совпадение - антитеза озаменовалась у поэта драмой, драма возникла на стадии антитезы - глубоко закономерно: блуждания по "болотистому лесу" дают гораздо больше материала для театра, хотя бы и такого специфического, как символистский, чем созерцание зорь. Это не значит, что в пьесах нет ни намека на "яркий свет", такой момент есть даже в "кощунственном" "Балаганчике" (превращение Смерти в Коломбину). Память о мистических откровениях всегда жива у героев Блока, но в целом его драматургия соответствует второму ("лирические драмы", "Песня Судьбы") и третьему томам ("Роза и Крест") лирической трилогии. И не только соответствует им, но и дополняет их. Второй том долгое время оставался менее отструктурированным, "менее поддающимся циклизации, чем первый и третий"<sup>18</sup>. В "антитетической" драматургии, наоборот, четко обозначены витки спирали<sup>19</sup>, в "вечном возвращении" есть определенный ритм.

Вторую книгу в издании 1912 года Блок назвал "переходной". Переходным, предрассветно-сумеречным в значительной мере остается и третий том. Отклонения от первоначальной идеи триады в лирической трилогии исследователи связывают с "непроясненностью и незаконченностью третьего, "синтетического" периода в развитии символизма, которому Блок в своем докладе "О современном состоянии русского символизма" почти не уделил внимания"<sup>20</sup>. В письме к А. Белому от 6 июня 1911 года поэт пояснил направление пути теурга: "<...> к отчаянью, к проклятиям, "возмездию" и ... - к рождению человека "общественного", художника, мужественно глядящего в лицо миру <...>" (VIII, 344). Новый человек появляется и в драматургии Блока. Бертран - натура "общественная", мужественная, в известном смысле и художническая, поскольку художник у символистов – всегда человек-художник, жизнелюбец. Притом в драме уже в силу того, что характер здесь не распадается в настроениях, момент воплощения, вочеловечения представлен даже яснее, чем в лирике.

В критической прозе Блока понятия "лирика" и "драма", кроме прямого, имеют вполне устойчивый переносный смысл: первое служит синонимом субъективного, второе - общенародного творчества. Вместе с тем они не так метафоризированы, как, скажем, "музыка" (под музыкой почти всегда понимается последний покров запредельного), поэтому тягу зрелого Блока к трагедии, искусству большого стиля можно считать знаком изживания антитезы, выхода символизма из кризиса.

Блок не единственный из символистов, у кого драматический сюжет не укладывался в рамки одной пьесы. Замысел драматической трилогии "Антихрист" всю жизнь преследовал Белого. Над драматической трилогией в начале 900-х годов работал Вячеслав Иванов. У Белого, судя по отрывкам из его незаконченной мистерии "Пришедший" и "Пасть ночи", циклообразующим должен был стать нарративный принцип, что типично для драмы<sup>21</sup>. "Танталида" Иванова тоже не была дописана, и в основу ее, по-видимому, тоже должен был лечь нарративный принцип. По крайней мере, название прямо указывает на сюжетные ответвления одного мифа. В действительности, однако, у автора получился совсем другой драматический цикл. "Прометей", как пишет Ю. К. Герасимов, "объективно завершил замысленную Вяч. Ивановым и брошенную им на полпути трилогию в том смысле, что это произведение вобрало в себя главные идеи "Тантала и "Ниобеи" <...>"<sup>22</sup>. В этой трилогии даже по линии "Тантал" - "Ниобея" нарративная связь не является главной. Куда более важную связующую роль играют здесь мотивы универсального символистского мифа о Дионисе<sup>23</sup>, которые проступают фактически во всех сюжетах. Циклизация такого рода - оборотная сторона мифотворчества теургов, общая особенность русского символизма.

В драматургии Блока сюжеты различны, мотивы же легко идентифицируются. Вариативный, парадигматический принцип торжествует в "лирических драмах". Но в цепочке "Незнакомка" - "Песня Судьбы" - "Роза и Крест" не меньшее значение имеет последовательность развития вечного символистского сюжета. "Незнакомка", где в чистом виде выступает миф о Мировой Душе, - что-то, вроде пролога к основному действию. В "Песне Судьбы" прослеживаются земные странствия Пленной Царевны, появляются историзм и то "реальное", которым поначалу пренебрегали теурги. "Роза и Крест" - развязка всей истории освобождения души от земного плена и преображения освободителя. В этом усилении синтагматической связи - коренное отличие второй драматической трилогии Блока от первой.

<sup>1</sup> Гиппиус З.Н. Необходимое о стихах // Гиппиус З.Н. Собрание стихов. 1899-1903. – М., 1904. – С. III.

<sup>2</sup> Блок Александр. Собр.соч.: В 8 т.- М.;Л., 1960-1963. – Т.5. –С.230. Далее все цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома (римской) и страницы (арабской цифрой) в тексте.

<sup>3</sup> Гинзбург Л.Я. О лирике. – Изд. 2-е, доп. – Л., 1974. – С.259.

<sup>4</sup> Соловьев Б. Поэт и его подвиг: Творческий путь Александра Блока. – М., 1973. – С.292.

<sup>5</sup> Там же. – С.530; Горелов Анат. Гроза над соловьиным садом. – Л., 1973. – С.514-515; Громов П. А.Блок, его предшественники и современники. – Изд.2-е, доп. – Л., 1986. – С.583-584.

<sup>6</sup> Федоров А.В. Ал. Блок-драматург. – Л., 1980. – С.115.

---

<sup>7</sup> Там же. – С.133.

<sup>8</sup> Блок Александр. Записные книжки. – М., 1965. – С.86.

<sup>9</sup> В конспективном отзыве о пьесе на это в свое время обратил внимание Брюсов: “Повторение мотивов “Незнакомки” (Брюсов Валерий. Среди стихов: Манифесты. Статьи. Рецензии. –М., 1990. – С.531).

<sup>10</sup> О значении образа камеи в пьесе см.: Безродный М. Образ камеи у Блока (из комментария к драме “Незнакомка” // Александр Блок: Исследования и материалы. – Л., 1987.

<sup>11</sup> Топоров В.Н. Случай и судьба // Понятие судьбы в контексте разных культур. –М., 1994. – С.43-44.

<sup>12</sup> Подробнее об этом см.: Борисова Л.М. “Отвлеченное лицо” в драме А. Блока “Роза и Крест” // Филологические науки. – 1998. - № 5-6.

<sup>13</sup> Wörn D. Aleksandr Bloks Drama „Pesnja Sud'by“ – übersetzt, kommentiert, interpretiert. – München, 1974. – S.149.

<sup>14</sup> См.: Langer G. Kunst – Wissenschaft – Utopie: Die „Überwindung der Kulturkrise“ bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. – Frankfurt a /Main. - S.179-180, 182.

<sup>15</sup> См. Никитина С.Е. Концепт судьбы в русском народнопоэтическом сознании (на материале устнопоэтических текстов) // Понятие судьбы в контексте разных культур. – С.132.

<sup>16</sup> Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л., 1977. – С.245.

<sup>17</sup> Громов П. Указ. соч. – С.583.

<sup>18</sup> Правдина И.С. Формирование лирической трилогии // Александр Блок: Новые материалы и исследования. – Литературное наследство. – Т.92. – Кн.4. – С.631.

<sup>19</sup> И сам Блок, и исследователи часто уподобляли его творчество спирали – см. Максимов Д.Е. О спиралеобразных формах развития литературы (К вопросу об эволюции А.Блока) // Культурное наследство Древней Руси. – М., 1977.

<sup>20</sup> Кузнецова О.А. История формирования лирической трилогии Блока // Блок А.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. – Т.1. – М., 1997. – С.388.

<sup>21</sup> Лирические циклы характеризуются по многим параметрам, здесь, в частности, выделяют синтагматический и парадигматический, нарративный и вариативный принципы. (Мы в данном случае опираемся на типологию цикла, систематизированную Э. Пойнтнером – см.: Poyntner E. Die Ziklisierung lyrischen Texte bei Aleksandr Blok. – München, 1980. – Slavistische Beiträge. – Band.229.) По сравнению с лирическими, драматические циклы почти не изучены, тем не менее можно предположить, что художественному строю драмы более соответствует нарративность, синтагматизм, тогда как в природе лирики – вариативность, парадигматика.

<sup>22</sup> Неоконченная трагедия Вячеслава Иванова “Ниобея” / Публ. Ю.К.Герасимова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1980 год. – Л., 1984. – С.178.

<sup>23</sup> Напомним, что универсальным он стал именно в ивановской интерпретации.