

СНЕЖНАЯ МАСКА А.А. БЛОКА КАК ЛИРИЧЕСКИЙ ЦИКЛ

Блаж Подлесник

В настоящей статье предпринята попытка представить стихотворный цикл *Снежная Маска* (1907) А.А. Блока как целостный текст (т.е. как определённое художественное целое, которое основывается как на тематической сопряжённости отдельных стихотворений, так и на других межтекстовых соотношениях отдельных частей цикла) и наряду с этим указать на некоторые проблемы, связанные с нарративом в лирических циклах. Но прежде, чем заняться непосредственно интересующим нас произведением, нужно указать на некоторые особенности лирического цикла вообще и на особую роль, которую лирический цикл сыграл в творчестве А.А. Блока.

Лирический цикл в творчестве А.А. Блока

В соответствии с существующей литературоведческой традицией под лирическим циклом подразумевается группа стихотворений, объединённых в целое самим автором. Однако возникает вопрос, можно ли считать лирическим циклом каждую группу стихотворений, объединённых автором под одним заглавием, или форма лирического цикла требует также определённой степени жанрового, тематического или идейного единства? Так как структурные принципы циклов могут быть различными, проблема часто решается с помощью типологии. Так, например, циклы стихотворений, написанных в одном жанре или на одну тему, определяются соответственно как *жанровые* или *тематические циклы*; циклы, где в отдельных стихотворениях можно наблюдать развитие драматического конфликта определяются как *фабульные циклы* и т.д. (Sloane 1988: 44). Такой типологический подход в определении лирического цикла указывает на разные принципы создания единства циклов, однако имеет и существенные недостатки. Основной недостаток такого определения – неспособность указать на те характеристики лирического цикла, которые прояв-

ляются во всех его типах и которые можно считать основными признаками всякой цикловой формы.

На эти характеристики, на наш взгляд, очень хорошо указал немецкий учёный Эрих Пойнтнер. Пойнтнер определил лирический цикл как текст с особой внутренней организацией. По его мнению, каждая составная часть цикла (отдельное стихотворение), сохраняя свои границы текста (начало и конец стихотворения), одновременно является частью текста цикла в целом. Таким образом, текст цикла формируется не просто как сумма отдельных стихотворений, а как связь текстов отдельных стихотворений и семантически значимых „пустых мест” между ними, которые в процессе чтения заполняет читатель (Poynntner 1988: 18-19).

Текст цикла в целом, следовательно, можно определить как дискретный текст, в котором отдельные составляющие части (отдельные стихотворения) разными способами связаны между собой. Те циклы, в которых модель мира, изображаемая в отдельных стихотворениях, не меняется, Пойнтнер определяет как парадигматические. Им противопоставляются синтагматические циклы, где модель мира от стихотворения к стихотворению меняется, и отдельные стихотворения находятся в отношениях оппозиции. Отличительная черта первых – повторение, вторых – развитие (Poynntner 1988: 18-22).

Конечно, ни один из двух типов не существует в чистом виде. В каждом цикле используются оба принципа, но один из двух обычно преобладает. Эти два основных принципа отношений между отдельными стихотворениями цикла могут, конечно, проявляться на разных уровнях произведения. Можно сказать, что определённый уровень парадигматических связей между стихотворениями представляет основу стихотворного цикла. Именно повторы на разных уровнях (все стихотворения написаны в одном жанре или на одну тему) способствуют единству цикла, но наряду с этим всегда возникают и синтагматические отношения. Полный повтор отдельных стихотворений цикла невозможен и это предполагает определённую степень развития в каждом лирическом цикле.

Когда развитию подвергается лирический герой, т.е. когда от стихотворения к стихотворению можно наблюдать перемены в образах персонажей и зафиксировать отдельные фазы этих перемен в их временной и причинной последователь-

ности, в лирическом цикле создаётся некое подобие изображения действия, в таких случаях мы имеем дело с нарративом, но с нарративом особого вида. Произведение, в котором изображение действия порождают несколько статических изображений лирического героя, последовательно связанных между собой, существенно отличается от повествовательного, эпического произведения, в котором герой и всё, что с ним происходит, изображается в самом тексте. В лирическом цикле образ происходящего действия возникает только при сопоставлении отдельных стихотворений, отдельных статических фрагментов. Нарратив таким способом возникает не в текстах отдельных стихотворений, а между стихотворениями. Образ действия в лирическом цикле в большей степени представлен в „пустых местах”, в которых при сопоставлении отдельных фаз (стихотворений) читатель устанавливает, что происходит с лирическим героем на протяжении всего цикла.

Основной принцип построения нарратива в лирических циклах может дополняться и повествовательными сегментами внутри отдельных стихотворений. Когда в отдельных стихотворениях цикла наряду с изображением лирического героя появляются и элементы эпического изображения происходящего, нарратив всего цикла предстаёт перед читателем не просто как последовательность статических изображений, а как последовательность статических и динамических сегментов, которые на основании их места в цикле и связей, на разных уровнях возникающих между ними, образуют единое целое.

Таким образом, лирический цикл является литературной формой, в которой лирические стихотворения, связанные в целое цикла, могут приобретать повествовательный характер. Интересно при этом то, что произведение, изображающее некое происходящее действие, может возникнуть даже на основании связей между чисто лирическими стихотворениями.

Причины широкого распространения и некоторые особенности формы лирического цикла в творчестве поэтов так называемого второго поколения символистов (Иванов, Белый, Блок) следует искать в философско-эстетических основах их поэтики.

Именно лирику они считали тем видом словесного творчества, который позволяет автору интуитивно отразить истин-

ный образ мира и передать вечные законы вселенной. Лирическое стихотворение в представлениях младших символистов – воплощение вечного в мгновенном. На особую роль лирики в художественной системе младших символистов указывает в своей статье *Символ у Блока* З.Г. Минц:

Но для поэтики символов у Блока (да и у других символистов) важны и еще два представления (...). Это, во-первых, весьма близкая символистскому мифологизму мысль о том, что воплощение мира происходит не только в мировом универсуме и в мировой истории, но и в душе и в жизни каждого человека (...). Во-вторых, это – осознание особого значения лирики. Именно лирика позволяет вместить в образы мгновенных переживаний всю историю мира, его прошлое и будущее. Воплощение временного в ахронном (мгновенном) делает лирику даже средством наиболее глубокого постижения сущности мира (Минц 1981: 179).

Согласно этому мифопоэтическому взгляду, в лирике младших символистов существует представление о соотношении личного, индивидуального переживания поэта с универсальными, общими законами вселенной. Следовательно, индивидуальное ощущение воспринимается как универсальное познание мира, а личная биография поэта, отразившаяся в отдельных стихотворениях, благодаря соответствию личного и космического, одновременно является отражением определённой фазы в развитии всего космоса.

В форме лирического цикла отдельное стихотворение сохраняет свою роль мгновенного отражения вечного, но, вместе с тем, выступает и как одно из многих изображений универсального. Таким образом, цикл в целом способен создать устойчивый образ мира (отдельные стихотворения представляют части единого мифологического представления о мире), или передать развитие – переход из одной фазы единого мифа в другую.

Центральное место в циклах младших символистов занимает субъект лирики – лирическое „я” стихотворений. Именно через его переживания в лирике раскрывается истина о мире. Лирический герой в разных стихотворениях цикла обретает характер персонажа, который на протяжении всего цикла может оставаться неизменным или подвергаться развитию.

Все упомянутые характеристики символистского лирического цикла самое яркое выражение получили именно в творчестве А.А. Блока. Его лирическая трилогия, в которую он объединил большинство своих стихов, – это текст, поражающий богатством самых разных цикловых форм на разных уровнях¹.

На то, что трилогия является художественным целым, т.е. цикловым текстом, в котором отдельные стихотворения представляют составные части циклов, а циклы части отдельных книг, указал сам автор в предисловии к первому изданию трилогии:

(...) каждое стихотворение необходимо для образования *главы*; из нескольких глав составляется *книга*; каждая книга есть часть *трилогии* (...). (Блок 1960: I: 559).

Принцип циклового текста в трилогии переходит с отношений между отдельными стихотворениями на отношения между циклами и даже между книгами трилогии. Трилогия в целом – цикл, но не цикл стихотворений, а цикловой текст, объединяющий отдельные циклы.

Как не раз отмечалось разными исследователями творчества Блока, лирическая трилогия в целом имеет нарративный, сюжетный характер. Лидия Гинзбург нарратив блоковской трилогии определяет как „нарастающий сюжет”, образующийся вокруг лирического героя посредством реминисценций, связывающих каждое последующее стихотворение с предыдущими, и намёков, указывающих на будущее развитие. В окончательной редакции трилогии Гинзбург, таким образом, устанавливает наличие сюжета „драмы утраченных и вновь утверждаемых объективных ценностей” (Гинзбург 1974: 260-264). Более сложную нарративную структуру трилогии

1 Впервые Блок организовал свои стихи в трёхтомное *Собрание стихотворений* (т.1: *Стихи о Прекрасной Даме*, т.2: *Нечаянная радость*, т.3: *Снежная ночь*) в 1911-1912 гг. Второе издание, дополненное стихотворениями 1911-1914 гг., вышло в 1916 г. (издательство „Мусагет”), но окончательный вид трилогия получила только в двух изданиях (т.1-2, издательство „Земля”, 1918 г.; т.3, издательство „Алконост”, 1922 г.) под названием *Стихотворения* (т.1: *Книга первая*, т.2: *Книга вторая*, т.3: *Книга третья*).

устанавливает Зара Минц, связывая блоковское определение трёх книг трилогии (*теза*, *антитеза*, *синтез*) с символистскими представлениями о лирике как средстве познания универсальной истины:

Вся „трилогия вочеловечения” (...) раскрывается одновременно во множестве планов. Вся она может быть осмыслена как лирическая трилогия, т.е. рассказ о духовной сущности „я”, о его внутреннем духовном пути. Одновременно в ней выявлены и совершенно иные, „объективные” и внеличностные аспекты. „Трилогия вочеловечения” – это и космический всеобщий „путь мира”, становления „духа музыки” в мировом универсуме, и история человечества, и пути наций, и путь современного интеллигента к народу и т.д. (Минц 1981: 208).

Согласно Заре Минц, „трилогия вочеловечения”, связывающая личные переживания с универсальными законами космического развития, может быть истолкована в нескольких планах. Три фазы сюжета трилогии представляют интимное переживание лирического героя (идеал первой любви – мир материальных страстей – опыт синтеза материи и духа), и одновременно отражают общие законы развития космоса. Таким образом лирический дневник героя одновременно является и сюжетом мифа о становлении вселенной (Минц 1981: 201-207).

Снежная Маска – лирический цикл и часть „Трилогии вочеловечения”

В так называемой канонической редакции Блок поместил *Снежную Маску* во второй том трилогии. Этим сам автор указал, как нужно воспринимать это произведение по отношению к остальному его творчеству.

Снежная Маска – как и большинство других произведений, вошедших во второй том – относится к периоду *антитезы*: лирический герой трилогии теряет идеальную любовь и спускается в хаос материального, в котором разными способами пытается осмыслить окружающий его мир.

Наряду с этим можно говорить и о том, что цикл с самого начала воспринимался автором как художественное целое.

Цикл печатался как самостоятельное издание (*Снежная маска*, 1907), как часть стихотворного сборника (*Земля в снегу*, 1908) и как часть третьего и второго томов разных редакций трилогии и всё время, в отличие от большинства других циклов в трилогии, сохранял неизменной свою структуру. Все тридцать стихотворений во всех редакциях печатались в одной и той же последовательности.

Из этого можно заключить, что структура *Снежной Маски* не подчиняется трилогии и что цикл представляет собой определённое художественное целое, но, наряду с этим, это целое включено в контекст трилогии, и в этом контексте даже структурные отношения в самом цикле получают новые, дополнительные осмысления.

Структура и нарратив Снежной Маски

Цикл *Снежная Маска* состоит из двух частей, стихотворения в которых объединяются отдельными заглавиями. Первая часть, состоящая из шестнадцати стихотворений, называется *Снега*, вторая – объединяющая остальные четырнадцать стихотворений – *Маски*. Таким образом, в цикле формируются две отдельные единицы, объединённые в цикл. При таком распределении границ текста каждое стихотворение получает роль составной единицы одной из двух частей цикла, а обе части выступают как единицы текста цикла в целом.

Вторая особенность цикла – повествовательный характер этого произведения. Цикл в целом является нарративом: в нём можно определить некую последовательность развивающегося действия, но сюжетная организация в нём специфична.

Действие, представленное в цикле, связывается с персонажами, выступающими в отдельных стихотворениях. На основном уровне отношения между персонажами проявляются в организации речи.

Речевая структура цикла

В первой части цикла (в *Снегах*) мы обнаруживаем два разных персонажа, являющихся субъектами прямой речи на

уровне всего стихотворения. Первый персонаж, лирический герой, является лирическим субъектом тринадцати стихотворений первой части. В большинстве этих стихотворений герой обращается непосредственно ко второму главному персонажу – героине. Героиня в *Снегах* выступает как лирический субъект только в стихотворении *Ее песни* (II: 148)². И её речь в этом стихотворении адресована к лирическому герою. Так в *Снегах* как бы в пространстве между стихотворениями возникает диалог между лирическим героем и героиней, реализующийся лишь в пятнадцатом стихотворении:

Голоса
(двое проносятся в сфере метелей)
Он
Нет исхода вьюгам певучим!
Нет заката очам твоим звездным!
Рукою, подъятой к тучам,
Ты влечешь меня к безднам!
Она
О, настигай! О, догони!
Померкли дни.
Столетия минут.
Земля остынет.
Луна опрокинет
Свой лик к земле! (...) (II: 158).

Остальные персонажи в *Снегах* появляются либо как объект высказывания (*Ангел* в стихотворении *Влюбленность*, II: 153), либо как субъекты цитатной прямой речи, включённой в стихотворение (*Рая дочери* в стихотворении *Прочь!*, II: 155).

Во второй части цикла, в *Масках*, организация речи персонажей ещё более сложна. Во-первых, самих персонажей здесь больше, и, во-вторых, отношения между ними изображены не очень ясно. Принимая во внимание развитие сюжета и задействованность персонажей в отдельных стихотворениях, можно выделить три основные части *Масок*.

² В скобках после заглавий стихотворений указано место стихотворения (том, страница) в *Полном собрании сочинений и писем* (Блок 1997).

Первую часть составляют стихотворения, изображающие сцену маскарада. В начальных трёх стихотворениях *Масок* прямую речь героя или героини заменяет повествование от лица рассказчика, описывающего сцену маскарада. В его рассказе как субъекты цитированной прямой речи выступают различные персонажи: *рыцарь*, *злая маска*, *скромная маска*, *третья маска* в стихотворении *Бледные сказанья* (II: 161) и *господин поэт*, *госпожа* в стихотворении *Сквозь винный хрусталь* (II: 164). В последующих трёх стихотворениях субъектами снова станут персонажи. В стихотворении *В углу дивана* – это *поэт*: „(...) Верь лишь мне, ночное сердце,/ Я – поэт! (...)” (II: 164), в стихотворении *Насмешница – рыцарь*:

Насмешница
Подвела мне брови красным,
Поглядела и сказала:
„Я не знала:
Тоже можешь быть прекрасным,
Темный рыцарь, ты!” (...) (II: 166).

Отношение между ними объясняет стихотворение *Тени на стене* (II: 165), которое можно читать как прямую речь *поэта*³. В нём героиня в цитатной прямой речи с иронией обращается к *рыцарю*. Это вместе с диалогом между *поэтом* и *госпожой* в стихотворении *Сквозь винный хрусталь* (II: 164) объясняет отношения между главными персонажами изображённого маскарада: *рыцарь* и *госпожа* окажутся ироническими двойниками лирического героя-поэта и героини-Маски.

Вторая часть *Масок* начинается со стихотворения *Они читают стихи*. В нём лирический герой первую часть *Масок* определяет как произведение искусства, которое противопо-

3 См. в стихотворении *В углу дивана*:

(...) Я какие хочешь сказки
Расскажу,
И какие хочешь маски
Приведу.
И пройдут любые тени
При огне,
Странных очерки видений
На стене. (...) (II: 165).

ставляется действительности: „Смотри: я спутал все страницы, (...) Ты твердо знаешь: в книгах – сказки,/ А в жизни – только проза есть.” (II: 167). В том же стихотворении возобновляется и непосредственное обращение лирического героя к героине (я – ты), характерное для большинства стихотворений в *Снегах*. Но в последующих трёх стихотворениях, изображающих переход мужского и женского персонажей из комнаты во вьюжное пространство (*Неизбежное, Здесь и там, Смятение*), отношение к сцене маскарада, изображённой в первых шести стихотворениях *Масок*, вновь меняется. Одновременно с изображением перехода двух персонажей-масок из комнаты в открытое пространство происходит и отождествление героя и героини цикла (я – ты) с масками, переходящими в „сферу метелей” (он – она). Следовательно, сцена маскарада вновь обретает черты реальной увертюры последующих событий.

В последней части *Масок*, в стихотворениях *Обреченный, Нет исхода, Сердце предано метели* и *На снежном костре* (II: 169-171) лирический герой-поэт и героиня-Маска продолжают свой диалог во вьюжном пространстве. В стихотворениях *Обреченный, Нет исхода, Сердце предано метели* лирический герой, осознавая безысходность своего положения, призывает героиню убить его. Героиня отвечает ему в стихотворении *На снежном костре*. Последнее стихотворение цикла представляет собой лишь прямую речь героини, полностью подчинившей себе лирического героя.

В *Снежной Маске* происходящие события изображаются на двух уровнях. Первый уровень этого изображения – стихотворения, в которых лирический герой излагает своё положение. В таких статических изображениях, как, например, в стихотворениях *Снежное вино* (II: 143), *На страже* (II: 145), *И опять снега* (II: 157), *Они читают стихи* (II: 167), *Нет исхода* (II: 170) мы наблюдаем перемену положения лирического героя в его отношении к героине. Сама последовательность таких статических картин включает в себе некое развитие, некое происходящее действие, результатом которого являются всё новые положения лирического героя.

Принцип наррации в цикле дополняется непосредственными изображениями отдельных сегментов происходящего действия. В стихотворениях *Снежная вязь* (II: 143-144), *Нас-*

тигнутый метелью, На зов метелей (II: 146-148), *Прочь!* (II: 155) действие описывается с точки зрения лирического героя – оно включено в диалог, возникающий между героем и героиней, в котором герой сообщает своё видение происходящего. Наряду с изображением событий с точки зрения героя, в последнем стихотворении цикла (*На снежном костре*) героиня излагает свой ретроспективный взгляд на события, ведущие к гибели лирического героя. Благодаря цикловой форме в отдельных стихотворениях представлены только сегменты, однако эти сегменты объединяются в более сложную картину всего происходящего посредством различных связей между стихотворениями.

Ритмическая организация цикла

Существенную роль при формировании отношений между отдельными стихотворениями в *Снежной Маске* играет ритмическая организация стиха. На то, что ритмическая организация стиха прочно связана с темой *Снежной Маски*, указал в своей работе о Блоке Константин Мочульский:

Стихи *Снежной маски* – звуковая запись движения. Смысл слов подчинен песенной стихии, широкой, стремительной, летящей. Это человеческим голосом поет вьюга, свистит ветер, трубят метель. Мир взвился вихрем и понесся в захватывающем дыханье полете (Мочульский 1997: 122).

Необычное для Блока преобладание хореев и присутствие тонического стиха, на которое обращает внимание Мочульский, в цикле действительно связано с движением – с динамикой развития сюжета.

В первой части цикла (в *Снегах*) четырёхстопным ямбом – главным размером в лирике Блока – написано только четыре стихотворения. Эти стихотворения являются статическими изображениями положения героя в его отношении к героине (*Снежное вино, Второе крещение, Не надо*) и ко второму мужскому персонажу (*На страже*). Большой разнообразностью ритма отличаются стихотворения, написанные хореем. Хореем звучит голос героини в стихотворении *Ее песни*: „Взор

твой ясный к выси звездной/ Обрати./ И в руке твой меч железный/ Опустит.” (II: 148) и разностопным хореем передано волнение лирического героя непосредственно перед переходом в пространство метели в стихотворении *Голоса*. Ритмическое разнообразие *Снегов* дополняют и тонические стихи. С точки зрения развития сюжета, стихотворения, написанные тоническим стихом, интересны своим изображением встреч лирического героя с героиней. В стихотворениях *Снежная вязь* (II: 143-144), *Настигнутый метелью*, *На зов метелей* (II: 146-148) изображается весь ход событий – от начальной независимости лирического героя от героини („Здесь – электрический свет./ Там – пустота морей,/ И скована льдами злая вода./ Я не открою тебе/ дверей./ Нет. / Никогда”, II: 144) до их встреч во вьюжном пространстве:

И снежные брызги влача за собой,
Мы летим в миллионы бездн...
Ты смотришь всё той же пленной душой
В купол всё тот же – звездный... (II: 144).

И снежных вихрей подъятый молот
Бросил нас в бездну, где искры неслись,
Где снежинки пугливо вились (...). (II: 146).

Конечным итогом этих встреч окажется полное подчинение героя героине в последнем стихотворении первой части цикла: (*В снегах*) „И я затаен/ Лентой млечной!/ Тобой обманут,/ О, Вечность! (...)” (II: 159).

Иначе ритмическая организация стиха используется для изображения событий во второй части *Снежной Маски*. Сцена маскарада – шесть стихотворений в начале *Масок* – передаётся в строфах, написанных разностопным хореем. Упорядоченный ритм рассказа сменяется динамичным ритмом в репликах отдельных персонажей. Это не широкие, летящие ритмы песенной стихии, о которых писал Мочульский, а умеренные ритмы шуточного разговора, замедляющие движение стиха частыми пропусками ударений на первом слоге: „И, смеясь, ушла с другими./ А под сводами ночными/ Плыли тени пустоты,/ Догорали хрустали.” (II: 166).

Стихотворение *Они читают стихи* написано четырёхстопным ямбом. Особая роль этого стихотворения уже отмечалась

при обсуждении персонажей, выступающих в цикле. Это вновь обращение героя к героине, характерное для стихотворений первой части (*Снега*).

Три стихотворения, изображающие переход мужского и женского персонажей из комнаты во вьюжное пространство (*Неизбежное, Здесь и там, Смятение*), с точки зрения ритмической организации, примыкают к стихотворениям сцены маскарада: „Тихо вывела из комнат,/ Затворила дверь.// Тихо. Сладко. Он не вспомнит,/ Не запомнит, что теперь.” (II: 167). Таким образом – наряду с постепенным отождествлением масок, переходящих в пространство метели, с лирическим героем и героиней цикла (он – она = я – ты) – на ритмическом уровне отобразена связь сцены маскарада с последующими событиями.

Хотя связи между отдельными стихотворениями, переданные посредством единства персонажей и с помощью ритмической организации стихотворений, формируют основные черты сюжета *Снежной Маски*, своё полное значение они приобретают только в связи с самым значительным пластом символистского текста – символическими определениями персонажей и действия.

Принцип символизации в Снежной Маске

Символы многозначны, они приобретают значения в разных контекстах: при каждом новом появлении в тексте они сохраняют связь со значениями, полученными в предыдущих контекстах, и одновременно получают новые. Таким образом, они являются основными знаками связей между отдельными стихотворениями и придают новые значения символистскому цикловому тексту. Чтобы определить характер символических образов в цикле и указать на возможные трактовки сюжета, нужно рассмотреть значение символов в контексте всей трилогии.

Зара Минц в циклах второго тома трилогии – книги стихотворений, частью которой является и обсуждаемый цикл – обнаруживает принцип символизации, связанный с новым, хаотическим ощущением мира. В период *антитезы* в творчестве Блока возникают *антисимволы* – символические опре-

деления, связанные с мистико-утопическими представлениями периода *тезы* (*Стихи о Прекрасной Даме* и большинство остальных циклов первого тома) и в то же время приобретающие новые, иногда даже противоположные значения (Минц 1981: 196-187).

Символы, характеризующие персонажей и действие в *Снежной Маске*, в большей степени связаны с символами периода *тезы*, причём здесь они приобретают новые, в некоторых случаях противоположные значения. Символика лирики первого тома, связанная с идеалом, подвергается ироническому переосмыслению, теряет высокое значение, присущее периоду *тезы*.

Дейвид Слоун, который нарратив *Снежной Маски* связывает непосредственно с постепенным развитием символов в цикле, разделяет символические определения цикла на две группы. К первой группе символов, связанной с идеалами прошлого, относятся символы, характерные для творчества периода *тезы* (*корабль, солнце, весна, жизнь, меч, царь, герой*), ко второй, связанной со стихийным ощущением настоящего, – новые символы хаоса (*метель, комета, зима, снег, лёд, вода*). Постепенное исчезновение или переосмысление символов идеального прошлого и, наряду с этим, усиление роли символов стихии на протяжении всего цикла, Слоун трактует как основной принцип формирования сюжета цикла: усиление роли символов хаоса передаёт постепенное подчинение лирического героя героине, воплощающей мир стихии (Sloane 1988: 209-210).

Хотя Слоун, на наш взгляд, точно определяет роль отдельных символов и их принадлежность к одному из двух мироощущений, его трактовка сюжета *Снежной Маски* как изображения постепенного подчинения героя героине на протяжении всего цикла имеет несколько больших недостатков. В своём определении сюжета Слоун практически не обращает внимания на основное структурное деление цикла (*Снега* и *Маски*) и на разные принципы переосмысления символов прошлого в каждой из двух основных частей цикла.

В *Снегах* подчинение героя передаётся при помощи постепенного исчезновения символов, связанных с миром идеала и усилением роли символов мира стихии. В начальных стихотворениях цикла можно наблюдать двойное символическое

определение героини. Символы (*закат, корабли* в стихотворении *Последний путь*, II: 144) связывают её с идеалом периода *тезы* и, в то же время, героиня получает и новые символические определения (*вино, змея, снег* в стихотворении *Снежное вино*, II: 143). Можно даже сказать, что в начальных стихотворениях в представлениях лирического героя существуют две героини. Герой в начале цикла сам выбирает путь, на который увлекает его героиня, воплощающая мир стихии. Это ясно выражает символическое значение места действия. Силы стихии впервые врываются в комнату, где находится герой, в стихотворении *Второе крещение* (II: 145-146). Герой и до этого встречался с героиней во вьюжном пространстве, но в этом стихотворении силы стихии преодолевают последнюю границу между героем и героиней и вторгаются в закрытое пространство, в котором находится герой. Позднее, в стихотворении *Прочь!* (II: 155), келья, в которой находится герой, символически уже определена как место господствования силы стихии (*лёд, совы, мрак, злые очи*). Это подчинение героя героине ведёт к окончательному перемещению героя и героини в открытое пространство, где господствует героиня. В *Голосах* и в двух последующих стихотворениях герой оказывается в неземном пространстве, здесь одновременно исчезают все символы, связанные с идеалом: герой теряет свой меч (в стихотворении *Голоса*), и корабли тонут за горизонтом (в стихотворении *В снегах*).

Наряду с исчезновением символов, связанных с идеалом, в *Снегах* происходит и переосмысление некоторых символов идеального прошлого в новых контекстах. Такому переосмыслению, наглядно представленному в работе Слоуна, подвергаются символы, связанные с религией. Символ *крещения* в стихотворении *Второе крешенье* приобретает роль символа нового завета, связавшего героя с героиней (Sloane 1988: 208).

В *Масках* принцип переосмысления символов, связанных с идеалом прошлого, совершенно другой. Если в *Снегах* эти символы либо постепенно исчезают, либо в новых контекстах связываются со стихийным ощущением мира, то в *Масках* основным принципом разрушения символической системы идеального прошлого является ирония.

Ироническому переосмыслению в начальных шести стихотворениях *Масок* – в сцене маскарада – подвергаются симво-

лы служения лирического героя Прекрасной Даме. *Ангел*, который в *Снегах* изображён как защитник идеала, в стихотворении *Бледные сказанья* (II: 161) приобретает облик деревянной фигурки, упавшей с дверцы книжного шкафа:

– Посмотри, подруга, эльф твой
Улетел!
– Посмотри, как быстролетны
Времена!
(...)
И потерянный, влюбленный
Не умеет прицепиться
Улетевший с книжной дверцы
Амур (II: 161).

Ироническому переосмыслению подвергаются и остальные символы рыцарского служения (петушиный гребень на шлеме рыцаря в стихотворении *Тени на стене*, II: 165). В сцене маскарада эти символы в новых контекстах используются для иронического изображения миража и разрушения символики прошлого, которое дополняется авторской самоиронией (герой-поэт в стихотворении *В углу дивана* определяет свои стихи как сказки, II: 164). Этим одновременно разрушается представление о идеале и о лирике как средстве познания этого идеала⁴.

Как уже отмечалось, сцена маскарада изображается как нереальная. В ней поэзия теряет способность отражать действительность. Это получает прямое выражение в стихотворении *Они читают стихи*, но на этом развитие системы символов в *Масках* не заканчивается. При изображении перехода двух персонажей-масок во вьюжное пространство снова усиливается роль символов, связанных со стихийным миром героини-Маски. Одновременно происходит уже не раз упомянутое отождествление лирического героя и героини цикла с двумя масками. В этом отождествлении – наряду с формированием

4 Зара Минц указывает на похожие принципы разрушения системы символов периода *тезы* в другом произведении той поры – в лирической драме *Балаганчик* (1906). Наряду с ироническим переосмыслением символики, в *Балаганчике* появляется образ героя-поэта, который из создателя произведения превращается в иронически изображённого героя (Минц 1981: 208).

новой системы символов – вновь появляется вера в познавательные способности лирики, но лирики новой – раскрывающей хаотический мир, где впереди только гибель.

Парадигма и синтагма

Снежная Маска – произведение, в котором изображаются определённые события, но изображение этих событий очень специфично. На основании связей между отдельными частями цикла возникает целое, но это не целое единого сюжета подчинения лирического героя героине, как полагает Слоун, а целое двукратного изображения одних и тех же событий. Обе части цикла можно определить как разные модификации одной фабулы, изображённые посредством различных принципов символизации с двух точек зрения.

Последнее стихотворение цикла *На снежном костре* (II: 171) представляет собой эпилог к обеим частям цикла. Расположенное в конце *Масок*, оно изображает последнее событие второй части цикла, одновременно являясь и эпилогом к первой части. Именно в этом стихотворении осуществляется третье крещение, которое герой предчувствует в *Снегах* (стихотворение *Второе крещение*, II: 145-146). Пользуясь терминологией упомянутого немецкого учёного Пойнтнера, *Снежную Маску* можно определить как синтагматический цикл. Здесь в разных стихотворениях наблюдается развитие отношения лирического героя к героине, однако двукратное изображение этих событий помещает в основу цикла также парадигматические отношения.

В *Снегах* изображение перехода лирического героя от идеала прошлого в стихийный мир настоящего осуществляется в диалоге между героем и героиней. В отдельных стихотворениях наряду с изображением сегментов действия наблюдаем непосредственное выражение эмоций и отношений героев на разных стадиях развития. Можно даже сказать, что в *Снегах* между стихотворениями возникают отношения, характерные для структуры драматического произведения.

В *Масках* эти отношения дополняются усилением традиционного повествования. Третье лицо в роли рассказчика в сцене маскарада и рассказ лирического героя о переходе двух

масок в пространство стихии выступают в начале *Масок* как знак дистанции между лирическим героем и изображаемыми событиями. Эта дистанция постепенно исчезает и, в результате, в конце *Масок* складывается ситуация, повторяющая конец первой части. То, что в *Снегах* изображается при помощи диалога, в *Масках* получает новое выражение, дополненное поэтическим изображением осознания кризиса самого художественного метода и образованием новой системы, способной отразить новое мироощущение.

Выводы

Согласно основным принципам блоковской поэтики, нарратив *Снежной Маски* можно трактовать в двух планах – личном и универсальном. В личном плане *Снежная Маска* представляет собой историю мятежной любви Блока к актрисе Н.Н. Волоховой, но идея о универсальном значении лирики в символизме позволяет отыскать в цикле и более универсальное осмысление поэтических элементов.

Учитывая характеристику всего творчества автора и принципы символизации, указанные Зарой Минц (Минц 1981: 190–191), нарратив *Снежной Маски* можно определить как фрагментарный миф периода *антитезы*, как опыт создания новой картины мира, соответствующей ощущениям автора в этот период его творчества. Это символическое представление о крушении идеала и вторжении сил стихии, в конце полностью овладевающих миром. Универсальное значение этих эсхатологических представлений проявляется посредством образования новой системы символов, замещающих систему символов периода *тезы*. Наряду с изображением событий, дважды происходит смена системы символов, но различными способами. В *Снегах* происходит постепенное замещение символов мира идеала символами нового стихийного мира. В *Масках* это замещение связано с крушением идей о универсальном познавательном значении лирики. Наряду с ироническим переосмыслением старой системы символов, в *Масках* появляется авторская самоирония и сомнение в ценности литературы. Только посредством новой системы символов, изображающих мир стихии, лирика вновь приобретает свою утраченную роль.

Таким образом, в цикле отражается идея о универсальном мифологическом значении нарратива и одновременно чётко проявляется отличие нового мироощущения от мифологических представлений периода *тезы*.

Пользуясь особенностями формы лирического цикла, Блок в *Снежной Маске* создал образец преимущественно лирического текста, тяготеющего при возрастании объёма к нарративной структуре, в которой лирика от отражения вечного в настоящем переходит к отражению некоего универсального развития. В дискретной структуре лирического цикла – формы, которая позволяет создать открытое произведение, образованное посредством связей между стихотворениями на разных уровнях – нарратив *Снежной Маски* строится также с помощью принципов, характерных для драматических и повествовательных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

- Блок, А.
1960 *Собрание сочинений в восьми томах*, Москва-Ленинград 1960.
1997 *Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах*, Москва 1997.
- Гинзбург, Л.
1974 *О лирике*, Ленинград 1974.
- Минц, З.
1981 *Символ у Блока*, в: *В мире Блока (сборник статей)*, Москва 1981: 172-209.
- Мочульский, К.
1997 *Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов*, Москва 1997.
- Poyntner, E.
1988 *Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok*, München 1988.

Sloane, David A.
1988

Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle,
Columbus 1988.