

РИТУАЛЬНО-МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОНТАЦИИ В СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ЛИРИЧЕСКОЙ ДРАМЫ А. БЛОКА «НЕЗНАКОМКА»

Личность и творчество одного из ярчайших представителей русского символизма Александра Блока не перестает интересовать и интриговать читателей и исследователей уже в течение целого века. Однако какой-либо определенности и однозначности в оценке и объяснении его творчества по-прежнему не наблюдается. Может быть, гений поэта и проявляется именно в невозможности однозначной трактовки и окончательной мотивировки его произведений. В любом случае, выводы, сделанные в предлагаемом исследовании, не претендуют на абсолютную истинность, это лишь очередная попытка интерпретировать блоковский текст. В частности, в данной статье предлагается ритуально-мифологическая интерпретация лирической драмы А. Блока «Незнакомка».

В первую очередь следует заметить, что образ Незнакомки, главной героини одноименной лирической драмы А. Блока, является одной из реализаций мифологемы Вечной Женственности. Данную мифологему можно определить как «структурную единицу ритуально-мифологического дискурса, которая представляет собой определенный элемент целостной картины мира, выраженный в форме инвариантной символической конструкции» [3, с. 6].

Возможность говорить об инвариантной сущности женского образа позволяет то, что в афише, представленной автором, упоминается лишь один женский персонаж – Незнакомка. В тексте же таких персонажей гораздо больше: некоторые из них являются действующими лицами, некоторые просто упоминаются.

Все женские образы можно условно разделить на три группы, что обусловлено особенностями хронотопа: образы, принадлежащие миру сакральному, маргинальному пространству и миру профанному. Поскольку сакральный мир является сферой архетипов, то его природа инвариантна, а варианты проявляются в маргинальном и профанном пространстве, то есть там происходит реализация архетипов. Инвариантность женского образа состоит в следующем: являясь идеальной женской ипостасью в сакральном мире, образ реализуется в новых реальностях, приобретает новые черты, при этом сохраняя черты архетипа.

Образы сакрального мира представлены в пьесе недостаточно четко, они только намечены, еще не явлены, поскольку существуют либо в воображении героев, либо в мечтах, либо в сне. В маргинальном пространстве кабачка, где происходит основное действие, появляются лишь знаки, которые символизируют Вечную Женственность. Это *камень*¹ с изображением Мировправительницы, в которой лишь поэт угадывает черты своего Идеала; в эпитафии описана *фотография* еще незнакомой герою женщины «необыкновенной красоты»; звезда, *отражающаяся* в черной воде, на которую смотрит Звездочет. Несмотря на то, что эти знаки видят многие, воспринять их как реактуализацию Вечной Женственности могут лишь посвященные (захмелевший поэт, душевнобольной князь, увлеченный «небесным познанием» Звездочет). Принадлежность этих ипостасей сакральному миру доказывается их «высоким положением» – они всегда находятся вверху, над людьми, над миром: «снова Она *объемлет шар земной*, и снова мы *подвластны* Ее

¹ Исследователь М. В. Безродный отмечает, что «судя по описанию камня персонажами драмы, речь идет об аллегорическом изображении Фортуны... Одним из непосредственных источников данного образа является описание Фортуны в песни дантовского «Ада»: «Поставлена над небом власть одна... Да благами земли кружит она... Она свой шар не устает вращать...» [2, с. 166]

очарованию» [1, т. 3, с. 73]²; «выражение лица страстное и как бы *высокомерное*; *«восходит»* новая звезда, всех ослепительней она». Таким образом, сакральная ипостась характеризуется неявленностью, ее реактуализация происходит при помощи знаков, которые могут быть понятны лишь посвященным; она всегда принадлежит верхней части мифологического хронотопа, сфере архетипов, которая так или иначе включает в себя все варианты (модели) существования в профанном мире.

Вторая группа представлена следующими женскими образами: Незнакомка, Мария, Мэри, женщина в черном, упавшая звезда; танцовщица Серпантини. Мы намеренно приводим здесь все номинации, которые использует автор для называния лишь двух героинь, поскольку для каждого из героев пьесы Она открывается согласно уровню его посвящения.

Если проследить по тексту, то видно, какую метаморфозу, сопряженную с обрядом инкарнации, переживает героиня: «скатывается яркая и тяжелая звезда» – «через миг по мосту идет прекрасная женщина в черном...» – «Незнакомка застывает у перил моста, храня свой *бледный падучий блеск*» – Незнакомка говорит господину: «Мария – зови меня...» – хозяйка говорит Незнакомке: «Я буду звать Вас: Мэби...» – «Где же Мэри?» – «за окном горит яркая звезда». С одной стороны, каждое новое имя героини – это особенности восприятия героев-мужчин в зависимости от степени их посвящения (от количества пройденных обрядов инициации). Для Поэта Она – Незнакомка, которую нужно узнать. Для Звездочета – упавшая звезда, которую он не успел изучить. Рыжему господину, с которым уходит Незнакомка, вообще неважно ее имя, он непосвященный, в назывании для него не скрыто никакого смысла. «Ведь мне лишь бы только знать, Что ночью тебе шептать...»

С другой стороны, каждая номинация придает женскому образу новые черты и характеристики, что связано с культурно-историческими традициями (упавшая звезда – падшая Софья, Великая Блудница; Незнакомка – непознанная, невеста; Мария – Богоматерь), то есть благодаря данным номинациям женский образ, реализованный в маргинальном пространстве, вбирает в себя противоположные черты, объединяет сакральное и профанное, тем самым реализуя мифологему Вечной Женственности.

Образ танцовщицы Серпантини (она лишь упоминается в пьесе) относится к данной группе по следующим причинам: профессиональная принадлежность актрисы позволяет говорить о ее способности выхода за пределы профанной реальности с помощью танца и музыки («она интерпретирует музыку»), которые всегда являются атрибутом инициального ритуала. Имя танцовщицы – Серпантини (*serpentum* – lat. змея) – сближает ее с образом Незнакомки – Марии, которой присущи черты искусительницы («ядом исполнено сердце»). В профанном мире танцовщица Серпантини – звезда, у нее есть поклонники и завистники, о ней идут пересуды и в кабачке, и в гостинной. Иначе говоря, несколько номинаций наделяют этот женский образ, как и предыдущий, сочетанием противоположных черт, профанных и сакральных. Эти образы в пьесе являются основными, с ними связано разрешение конфликта и, соответственно, развитие мужских образов.

Третья группа представлена образами безымянных персонажей профанного мира. Это наиболее многочисленная группа, но в пьесе ни один из образов не разработан основательно. Можно лишь проследить связь их с образами других групп, которая проявляется в незначительных деталях, оговорках и т.д. Например, «за дверь, которая часто раскрывается...идут девушки в платочках – под голубым вечерним снегом» (ночь, снег – атрибут Марии-Незнакомки). О девушке, ждущей спутника у дверей кабачка, один

² Здесь и далее цитаты приводятся по следующему изданию: Блок А. А., Собрание сочинений: В 6 т. / Под общ. ред. М. А. Дудина, В. Н. Орлова, А. А. Суркова, вступ. ст. М. А. Дудина, сост. и коммент. В. Н. Орлова, оформл. худож. Н. Нефедова. – Л.: Худож. лит., 1980 – 1983. Т. 3.

из посетителей говорит: «Шлюха она, ну и пусть шляется!» (мотив ожидания сближает ее с образом Марии-Незнакомки, которая предполагает, что Поэт узнает ее; история господина и Незнакомки, продажа камеи, упавшая звезда – коннотации падшей женщины). Образ дамы в гостиной (невесты рыжего господина) и девушки в платочке из кабачка (они сближаются благодаря упоминанию о платке) связаны с понятием невеста, *неведомая*, что ассоциируется с *Незнакомкой*, тем более что рыжий господин – именно тот, кто увел Незнакомку, то есть в этих образах реализуется профанная сущность мифологемы Вечной Женственности.

Все группы женских образов в пьесе взаимосвязаны, и поскольку видно, что сакральный образ реализуется в маргинальном и профанном пространствах, приобретает новые черты, то можно говорить, что данные образы являются реализацией мифологемы Вечной Женственности. В таком случае становится понятным, почему А. Блок упоминает в афише лишь Незнакомку и как происходит у него реализация инварианта на разных уровнях.

Хронотоп лирической пьесы «Незнакомка» соответствует мифологическому аналогу и представляет собой трехчленную структуру: профанный мир, маргинальное пространство, сакральный мир. Профанный мир реализован в хронотопе города, сакральный – в хронотопе Незнакомки, маргинальное пространство – в ситуативно ограниченных локусах (в кабачке, у моста, в гостиной). Однако в произведении действие сосредоточено в маргинальном пространстве, поскольку именно там реализуются основные функции персонажей пьесы.

Так, уличный кабачок, в котором происходит действие в первом видении, является элементом маргинального пространства, а границей с профанным пространством (городом) оказываются стены кабачка. Стену можно рассматривать как защиту от враждебного, чуждого мира (с точки зрения находящегося внутри) и как ситуативную ограниченность (невозможность осуществления некоторых поступков, характерных для профанного мира и наоборот). Важными элементами пространства кабачка являются двери и окна: «За дверью и за большими окнами идут прохожие в шубах и девушки в платочках». Использование этих символов не случайно: они разграничивают миры, создавая возможность входа и выхода, то есть обуславливают встречу мира сакрального и профанного в маргинальном пространстве кабачка и организуют переходную ситуацию.

Происходящее в кабачке невозможно назвать разумным с точки зрения представителя профанного мира. Иррациональное поведение посетителей кабачка объясняется тем, что они пьяны, но их опьянение, с точки зрения ритуально-мифологической семантики, символизирует временное погружение в хаос и является необходимым условием перехода. Иными словами, пьяные завсегдатаи кабачка уже «не от мира сего» (профанного), но в то же время они еще не являются представителями мира сакрального.

Необычность места, где происходит первое видение, подчеркивается описанием освещения («подрагивает бело-матовый свет ацетиленового фонаря»), интерьера («на обоях изображены совершенно одинаковые корабли с голубыми флагами, которые взрезают носами голубые волны...»). Пространственная замкнутость, ограниченное количество посетителей, корабли на обоях – все это отсылает нас к сопоставлению с библейской легендой о Ноевом ковчеге, в котором собрались те, кому суждено обрести новую жизнь, перейти границу прежней, познать новое.

Как уже было сказано, кабачок не находится в области сакрального мира, он своеобразный фильтр, чистилище, пограничье. Основным средством перехода в новую реальность является алкоголь, поэтому кабачок – наиболее подходящее место перехода. Не случайно автор часто заостряет внимание читателя на этом моменте: «на прилавке – бочка с пивом», «несколько пьяных компаний», «булькает пиво», «неверная походка», «собутельники», «бутылка портеру», «жадно пьет», «заплетающийся язык», «все

посетители пьют и хмелеют». Таким образом, все посетители кабачка объективно готовы к переходу.

Появление камен с изображением Мироправительницы является первым признаком сакрального мира, материализованном в маргинальном пространстве. Можно проследить, как это пространство, ограниченное изначально, начинает расширяться: «медленно, медленно кружатся стены кабачка, потолок наклоняется, один конец его протягивается вверх бесконечно, корабли на обоях плывут и не могут доплыть до нас, все вертится, кажется, перевернется сейчас, *стены расступаются, и вместо потолка открывается небо* – зимнее, синее, холодное, вечернее».

На фоне возникающей новой реальности разговоры посетителей кабачка теряют всякий смысл, они лишь отголоски того мира, где истина непознаваема: «Бри!» - «Ну это...это...знаете...» - «Что знаете?» - «И всему свой черед...» - «Шлюха она, ну и пусть шляется!» Хотя эти реплики и принадлежат определенным героям пьесы, смысловая их нагрузка утрачена, исчезли и причинно-следственные связи, поэтому эти реплики высказываются в хаотическом порядке, поскольку их задача – представить нам те нарушения, которые произошли в мире, где находятся герои пьесы. Смыслы профанные, преобладавшие в кабачке до начала переходной ситуации, уступают место смыслам сакральным, где правят свои законы.

Шанс познать истину дается каждому, но не каждый способен пройти этот путь (имеется ввиду обряд инициации). В связи с этим к символу ковчега Ноева добавляется еще один смысловой обертон, связанный с символом корабля, но на этот раз – корабля дураков. Поэтому для многих из посетителей первый переход будет последним, последующие инициации, без которых невозможно дальнейшее восхождение (познание), доступны лишь избранным. Таким образом, безграничное пространство новой реальности в некотором роде повторяет маргинальное пространство, где также происходит отбор для дальнейших посвящений. Тот сектор сакрального пространства, куда попадает герой после первого перехода, безграничен лишь в сравнении с пространством кабачка, а по отношению к высшей реальности он ограничен. В итоге познание истины, сопровождающееся бесконечным количеством посвящений-переходов, оказывается не чем иным, как достижением абсолюта, который есть наивысшая реальность (здесь «реальность» – мир, пространство). Очередное посвящение по своей сути равносильно смерти, когда наступает «помрачение, период бессилия и пассивности, пролеглий между двумя жизненными циклами; человек растет поэтапно, и каждый последующий этап – это смерть предыдущего, так что человеческая жизнь является рядом смертей и рождений» [4, с. 59].

Во втором видении речь уже идет о новом переходе, о чем свидетельствует очень ограниченный круг героев, допущенных к следующему этапу (Звездочет и Голубой - Поэт). Действие вновь происходит в маргинальном хронотопе, однако решенном на этот раз не как замкнутое пространство кабачка, а как граница между замкнутым пространством города и открытым пространством, его окружающим. Автор переносит своих героев на окраину города, в конец улицы, где «дома внезапно обрываются, открывая широкую перспективу». Это пространство полно намеков и символов. В качестве наиболее важных символических атрибутов этого места можно выделить «дремлющие корабли», «бесконечную аллею». В разных хронотопах эти понятия наделены противоположными смыслами: «перспектива» из широкой улицы (рано или поздно заканчивающейся) превращается в абстрактную категорию, обозначающую широкие, неограниченные возможности; мост, соединяющий разные берега реки, соединяет разные миры; «дремлющие корабли и обрывающиеся дома» – метафора для профанного мира, для сакрального – реальность. Переход через мост в данном контексте есть переход в сакральное пространство. Только перейдя его или находясь на нем, Поэт может узнать в Незнакомке ту, к которой уже давно стремится.

Не все действующие лица из второго видения (действия) входят в число посвященных, обладающих сакральным зрением, которое позволяет узнавать подобных себе, но одновременно с этим препятствует восприятию всего профанного. Напротив, некоторые герои лишены сакрального зрения и возможности адекватно трактовать происходящее с посвященными (дворник, рыжий господин). В земных своих ипостасях посвященные (Незнакомка – Мария – дама в черном и Поэт – Голубой) сталкиваются с непосвященными. При этом необходимо отметить, что все происходящее воспринимается и теми и другими, однако интерпретируется сообразно специфическим законам разных миров.

Действие в третьем видении происходит в большой гостиной. С самого начала многие реплики героев, элементы интерьера, поведение персонажей почти повторяют картину первого видения.

Сравните:

Первое видение: «Купил я эту шубу за двадцать пять рублей»; бело-матовый свет ацетиленового фонаря; дверь часто раскрывается, впуская посетителей; «Позвольте, господин. Так нельзя. Вы у нас всех раков руками переберете. Никто кушать не станет».

Третье видение: «В шубе – и то замерз!» – «А где шили?» – «У Шевалье!» – «А сколько платили?» – «Тысячу!»; яркий электрический свет; дверь в переднюю открыта; «Послушай, оставь бисквиты. Ведь противно есть, если все перетрогаешь».

Подобных аналогий множество. Несмотря на респектабельный вид гостиной и находящихся в ней посетителей, это место очень напоминает маргинальное пространство кабачка, ведь не случайно один из гостей называет его публичным домом (ср. кабачок – ресторан – лжехрам). Такое повторение переходной ситуации создается для Поэта, которого пугает изменяющаяся героиня и необходимость дальнейшего отречения от прежней, привычной ее ипостаси. Вместе с тем, переходная ситуация создается не только кем-то извне, но и чтением Поэтом собственных стихов, поскольку творческий акт структурно изоморфен космогонии и инициации, а чтение стихов есть реактуализация ситуации перехода. Разрядка ситуации начинается после появления Незнакомки-Марии. Поэт сознательно прекращает читать свои стихи, тем самым останавливая процесс перехода: «Простите, позвольте мне прочесть в другой раз». Он также игнорирует ситуацию перехода, создаваемую кем-то извне, актуализирующуюся посредством повторения уже знакомых ему обстоятельств. Все это приводит к исчезновению Незнакомки-Марии, которой он так и не узнал своей мечты.

Таким образом, основные пространственные характеристики блоковских текстов в целом соответствуют мифологическим представлениям об устройстве и логике развития вселенной. Что же касается категории времени, то, учитывая, что автор постоянно помещает своих героев в маргинальное пространство, которое предполагает развитие переходной ситуации, оно изоморфно времени первотворения: прерывает течение исторического времени и возвращает героев *in illo tempore*. Хронотоп по сути является сюжетным геном произведения, поскольку именно в нем заложен основной концепт – концепт пути. Путь, движение, перемещение из одной точки пространства в другую непосредственно связаны с функциями героев, которые структурно восходят к таким единицам ритуально-мифологического дискурса, как инициация и инкарнация.

Цветовая символика данного произведения также вызывает особый интерес с точки зрения ее ритуально-мифологического осмысления. В лирической драме «Незнакомка» белый цвет упоминается 41 раз; желтый – 25; голубой – 22; черный – 16; синий – 6; красный – 6; зеленый – 2. Подобное цветовое решение подчеркивает основные функции главных героев. Так, например, герой маркируется белым и голубым цветами, что придает ему черты невинного рыцаря, поклоняющегося Прекрасной Даме, не поддающегося никаким искушениям. Следует заметить, что одно из имен, которым автор наделяет своего героя, – Голубой. Так во втором видении он появляется на мосту перед

Незнакомкой: «Такой же Голубой ... восходит на мост из темной аллеи. Также в снегу. Также прекрасен. Он колеблется, как тихое, синее пламя». Испытаниям Незнакомки он так и не поддается, осознавая свою миссию – служить Идеалу: «Ты можешь сказать мне земные слова? Отчего ты весь в голубом?» - «Я слишком долго в небо смотрел: оттого голубые глаза и плащ». А образ героини, напротив, решен в черном («через миг по мосту идет прекрасная женщина в **черном**, с удивительным взором расширенных глаз») и красном («**кровь** запекает во мне») цветах, которые подчеркивает ее натуру искусительницы, колдуньи, патронессы, провоцирующей его на поступок – инициацию: «Падучая дева-звезда Хочет земных речей». Однако герой остается непреклонным в своем служении Идеалу: «Только о тайнах знаю слова, Только торжественны речи мои».

Окружающая цветовая обстановка также отражает драматичность момента: белый снег, черная ночь, золотые звезды, желтая луна – все это атрибуты переходной ситуации, необходимой для героев в качестве очередного этапа их развития.

Таким образом, анализ таких компонентов лирической драмы «Незнакомка», как хронотоп, функции персонажей, колористика позволяет сделать вывод, что все они соотносятся с элементами ритуально-мифологического дискурса и способствуют реализации инициации (для лирического героя) и инкарнации (для героини), поскольку автором создается несколько переходных ситуаций (в кабаке, на мосту, в гостинной). Инвариантный характер женского персонажа в пьесе подчеркивает его непосредственную связь с мифологемой Вечной Женственности.

Список литературы

1. Блок, А. А. Собрание сочинений: В 6 т. / Под общ. ред. М. А. Дудина, В. Н. Орлова, А. А. Суркова, вступ. ст. М. А. Дудина, пост. и коммент. В. Н. Орлова, оформл. худож. Н. Нефедова. – Л.: Худож. лит., 1980 – 1983. Т. 1 – 6.
2. Безродный, М. В. Образ камня у Блока (из комментария к драме «Незнакомка») // Александр Блок: Исследования и материалы. – Л.: Изд-во «Наука». Ленингр. отд-ние, 1987.
3. Жиганова, Е. П. Особенности воплощения женского образа в творчестве А. Блока (Ритуально-мифологический аспект). Монография / Под ред. В. Самусенко. – Минск – Рига: «Лайма» - «Гелеком» - «Золотой век», 2008.
4. Тернер, В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах: Семиотика и искусствоведение (современные зарубежные исследования): Сб. ст. / Под ред. М. Ю. Лотмана. – М.: Мир, 1972.
5. Элиаде, М. Миф о вечном возвращении / Пер. с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой; отв. ред. И. А. Савкин. – СПб.: Алетейя, 1998.