

МАСКИ «БАЛАГАНЧИКА» И «РОЗЫ И КРЕСТА» А. БЛОКА В РАННИХ ПЬЕСАХ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Кумукова Д. Д.¹

¹ Российский институт истории искусств, Исаакиевская пл., д. 5, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

В статье рассматривается образная система драматургии А. Блока и ее претворение в произведениях первого драматического цикла М. Цветаевой «Романтика». Главными действующими лицами первой пьесы Блока «Балаганчик» выступают масочные персонажи комедии дель арте: Пьеро, Арлекин, Коломбина. В блоковской системе образов они утрачивают свои родовые черты и обретают принципиально новые – из масок слуг (дзанни), каковыми они оставались на протяжении нескольких столетий, Пьеро, Арлекин и Коломбина превращаются в символы глобального обобщения: лиричность (Пьеро), чувственность (Арлекин), вечная женственность (Коломбина). Новые масочные образы утверждаются в дальнейшей истории театра и драматургии, в том числе в более поздней драме Блока «Роза и Крест» и в «романтических» пьесах Цветаевой. Бытование блоковской образности в цветаевской драматургии становится неким поэтическим знаком внедрения новых символов в художественное пространство будущего.

Ключевые слова: драматургия, Блок, Цветаева, «Балаганчик», «Роза и Крест», маска, «Романтика».

THE MASKS OF *THE ROSE AND THE CROSS* BY BLOK IN TSVETAIEVA'S EARLY PLAYS

Kumukova D. D.¹

¹ Russian Institute of Arts History, 5, St. Isaac's square, Saint-Petersburg, 190000, Russia.

The article examines the imagery system of Blok's dramaturgy and its reinterpretation in Tsvetaieva's first dramatic cycle, *Romantics*. The main characters in Blok's first play, *The Fairground Booth*, are masked figures from the commedia dell'arte: Pierrot, Harlequin, and Columbine. In Blok's imagery system, these characters lose their traditional traits and acquire fundamentally new ones. From being servant masks (zanni), as they had been for centuries, Pierrot, Harlequin, and Columbine transform into symbols of universal generalization: lyricism (Pierrot), sensuality (Harlequin), and eternal femininity (Columbine). These new masked

images become established in the subsequent history of theater and dramaturgy, including in Blok's later drama *The Rose and the Cross* and in Tsvetaeva's "romantic" plays. The presence of Blok's imagery in Tsvetaeva's dramaturgy becomes a kind of poetic marker of the introduction of new symbols into the artistic space of the future.

Keywords: dramaturgy, Blok, Tsvetaeva, *The Rose and the Cross*, mask, Commedia dell'arte, Harlequin Pierrot.

«Удивительно не то, что он умер, а то, что он жил. ... Мало земных примет, мало платья. Он как-то сразу стал ликом, заживо-посмертным (в нашей любви). Ничего не оборвалось, – отделилось. ... Весь он – такое явное торжество духа, такой – воочию – дух, что удивительно, как жизнь – вообще – допустила...» [1, с. 592]. В этих словах, записанных после смерти А. А. Блока 30 августа 1921 года, Цветаева дает образ человека, лишенного телесного начала, человека, сделавшего своей жизнью одно «писание стихов».

Видение в Блоке только поэта, чуждого земной жизни, отражает мировосприятие самой Цветаевой («я живу, не чтобы стихи писать, а стихи пишу, чтобы жить» [2, с. 586]). Она так же, как и Блок, осознает проблему разорванности души и тела, духа и плоти, односторонности человеческой природы. Еще в 1916 году, за пять лет до смерти Блока, Цветаева пишет о нем как об умершем ангеле с сломанными крыльями, предчувствуя и предсказывая его раннюю смерть.

«Думали – человек!
И умереть заставили.
Умер теперь, навек.
– Плачьте о мертвом ангеле!» [3 с. 291].

Свою человеческую натуру Цветаева так же понимала, как недоволенную: только душа, «не женщина, дух!» [4, с. 682]. В письме к Б. Л. Пастернаку она признавалась: «Внезапное озарение, что я целой себя (половины нет), второй себя, другой себя, земной себя, а ради чего-нибудь жила же – не знаю... Это страшно сказать, но я телом никогда не была, ни в любви, ни в материнстве, все отсветом, через, в переводе с (или на!)» [2, с. 584–585]. В черновом варианте этого письма есть слова, не вошедшие в окончательный текст¹: «Ко мне шли учиться душе, а я к другим – учиться телу (собственному) [Честное слово. И ничему не научил<ась>.]» [2, с. 582–583]. Тема недоволенности, волнующая обоих поэтов, звучит и в драматургии Блока, и в драматургии Цветаевой.

Поэтический театр Цветаевой рождается в период ее активного общения с актерами Второй студии МХТ и Третьей студии Е. Б. Вахтангова. В ту пору ее

¹ Над письмами Цветаева работала так же, как над поэтическими произведениями: сначала составляла черновой набросок, затем, переписывая, могла воспроизвести еще несколько вариантов одного письма.

артистических дружб и увлечений рождается драматургический цикл из шести пьес под названием «Романтика» (1918–1919), определяющим его неоромантическую природу.

К эстетике неоромантизма восходит и драматургия Блока. Дочь Цветаевой А. С. Эфрон в своих «Воспоминаниях» писала о связи ранних пьес матери с «Балаганчиком», ссылаясь на признание самой Цветаевой в ее несохранившемся прозаическом очерке о Блоке: «Об этом много и резко говорилось в той ее, Блоку посвященной, прозе, в частности о том, что “Балаганчик”, оставленный Блоком за пределами Революции, именно в Революцию послужил, пусть недолговечным, но убежищем – многим поэтам, начиная с нее самой, создавшей в ту пору цикл изящных не по эпохе пьес» [5, с. 92]. Действительно, образная система «Балаганчика» (1906) прослеживается в разных произведениях «Романтики», и прежде всего, в «Червонном валете» (1918).

Первая пьеса Блока («Балаганчик») и первая пьеса Цветаевой («Червонный валет») сохраняют связь и с символизмом. Действующими лицами той и другой становятся масочные персонажи, причем рифмующиеся между собой. Трио масок главных героев у Блока – Пьеро, Арлекин, Коломбина – почти зеркально отражаются в Червонном валете, Пиковом короле, Червонной даме у Цветаевой. Маски Пьеро, Арлекина и Коломбины из комедии дель арте Блок переосмысляет, делая каждую из них символом глобального обобщения. Так, Пьеро, исторически выступавший в комедии дель арте сначала первым, потом вторым дзанни, у Блока становится воплощением отвлеченной мечтательности; Арлекин, прошедший в комедии дель арте обратную эволюцию от второго до первого дзанни, в результате блоковского переосмысления олицетворяет плотскую чувственность; Коломбина из ловкой и кокетливой служанки превращается в «прекрасную даму».

Блоковский Пьеро, лирический образ грустного мечтателя, тоскующего о Коломбине, вариативно претворяется в цветаевском Червонном валете, безнадежно влюбленном в свою госпожу – Червонную даму. При этом оба героя в обеих пьесах отмечены музыкой. Пьеро в финале «Балаганчика» играет на дудочке грустную «песню о своем бледном лице, о тяжелой жизни и о невесте своей Коломбине» [6, с. 22]. Червонный валет почти все свое сценическое время в пьесе держит в руках лютню и тоже, подобно Пьеро, поет финальную песню:

«Страшная старуха – старость,
Не коснешься уст моих...
Черный плащ его, как парус,
Черный конь его, как вихрь...» [7, с. 357].

Для Цветаевой песня, по ее собственному признанию, – знак отличия, жест, выделяющий героя из ряда действующих лиц: «Песенка в драматическом произведении всегда любовная обмолвка, нечаянный знак предпочтения. Автор устал говорить за других и вот проговаривается – песней» [8, с. 349]. Так

драматург выражает свое родство духа с героем: «Лирический поэт себя песней выдает, выдает всегда, не сможет не заставить сказать своего любимца (или двойника) на своем, поэта, языке» [8, с. 349]. Блоковского Пьеро и цветаевского Червонного валета, безусловно, можно назвать любимцами, двойниками поэта, лирическими персонажами.

Масочный образ блоковского Арлекина находит свою вариацию в цветаевском Пиковом короле, выступающем исключительно в роли любовника. Он даже не имеет текста в виде прямой речи, его страстная суть выражается в пантомимической сцене с Червонной дамой. В самой середине пьесы, в финале Первого акта, все действие Пикового короля передано авторской ремаркой: «При виде его Дама поднимает голову и – полузакрыв глаза – столбом – как лунатик – идет к нему навстречу. Поцелуй» [7, с. 350]. Это единственная сцена с участием Пикового короля. Во всех остальных случаях он возникает в рассказе других персонажей, например, в словах Трефового валета, возмущенного любовной связью Червонной дамы с Пиковым королем:

«Прозевали госпожу!
Влюблена в него, как кошка:
Вместе пьют и вместе спят.
Безобразия! Разврат!» [7, с. 350].

Так, Пиковый король в первой пьесе Цветаевой выступает носителем маски чувственного Арлекина – в блоковском его понимании, а Червонная дама, подобно Коломбине, ушедшей с Арлекином, бежит в полночь с Пиковым королем, бросая королевский престол, мужа, всю свою прошлую жизнь.

Интерес к масочной образности комедии дель арте в России возникает на рубеже XIX–XX веков. К ней обращаются режиссеры В. Э. Мейерхольд («Балаганчик», 1906; «Шарф Коломбины», 1910); А. Я. Таиров («Покрывало Пьеретты», 1913; «Король-Арлекин», 1917); В. Н. Соловьев («Проделки Смеральдины», 1920); Е. Б. Вахтангов («Принцесса Турандот», 1922). Мейерхольд и журнал свой называет «Любовь к трем апельсинам» (выходил в 1914–1916 гг.), позаимствовав заглавие из первой фьябы К. Гоцци (1760), персонажами которой были итальянские маски: Тарталья, Панталоне, Бригелла, Труффальдино.

Маски комедии дель арте, представленные у Блока как обобщенные образы неких явлений (плотская чувственность – Арлекин, лирическая душа – Пьеро, вечная женственность – Коломбина), утверждаются в культуре XX века и сохраняются в театре XXI. Так, спектакль «Червонный валет», поставленный в 2021 году японским исследователем русской драматургии и театральным практиком Синъити Мурата на сцене студенческого клуба «Театрал» в Токийском университете Софии, решен в соответствии с масочной поэтикой пьесы. Эта постановка важна и потому, что на протяжении многих десятилетий «Червонный валет», как первый драматургический опыт Цветаевой,

исследователи называли слабой пьесой, непригодной для театра, и главным упреком выдвигали собственно его масочную природу, не позволяющую за игральными картами увидеть «человеческие души», поскольку «характеры едва обозначены» [9, с. 773]. Иными словами, масочная образность «Червонного валета», не предполагающая наличия «характеров», трактовалась как ущербная. (Автору статьи уже приходилось писать о неправомерности применения критериев одной эстетической системы к другой: «Это все равно, что предъявлять подобный упрек искусству комедии дель арте с его масочной эстетикой» [10, с. 90].)

В завершенных драматургических произведениях Цветаевой нет действующих лиц, носящих имена дельартовских масок. Но они есть в черновых набросках пьесы, над которой Цветаева начала работу через пять лет после «Романтики», в 1923 году, и, вероятно, вскоре отказалась от этого замысла. Сохранилась ее запись, фиксирующая план задуманной пьесы, конфликт и образная система которой, можно сказать, воспроизводит конфликт и образную систему блоковского «Балаганчика» – буквально с теми же масочными персонажами. Черновой набросок цветаевской пьесы обнаружила в РГАЛИ (ф. 1190, оп. 3, ед. хр. 8, л. 299) исследователь творчества поэта И. Д. Шевеленко, после чего воспроизвела его в своей книге:

«Действ<ующие> лица: Пьеро, Пьеретта, Арлекин.

Пьеро – поэт, ищет правды и рифм. (Смыслов и слов для них, слов и смыслов к ним.)

Арлекин – ничего не ищет (находит).

Пьеретта: с Пьеро – Пьеретта, с Арлекином – Коломбина.

Дружба Арлекина и Пьеро. Равнодушие Арлекина к Пьеретте и ее равнодушие к нему.

<...>

Плачущая Пьеретта – превращ<ается> в Коломбину – любовь» (цит. по: [11, с. 275; 276]).

Очевидно, что маски комедии дель арте в этой незавершенной цветаевской пьесе соответствуют блоковским образам Пьеро, Арлекина и Коломбины. У Цветаевой, как и у Блока, Пьеро задуман поэтом, Арлекин, воплощающий чувственность, – полной противоположностью Пьеро (один ищет правды и песен, другой ничего не ищет, но находит). А находит Арлекин Коломбину, в которую превращается Пьеретта, что абсолютно рифмуется с драматической ситуацией в «Балаганчике», где Коломбина, в которой Пьеро видит свою невесту, уходит с Арлекином. Потому в своем черновом наброске Цветаева и подчеркивает: «с Пьеро – Пьеретта, с Арлекином – Коломбина» (т. е. с лирическим Пьеро она Пьеретта, а с чувственным Арлекином – Коломбина). Потому превращение Пьеретты в Коломбину означает переход от маски, символизирующей мечтательную отвлеченность, к маске, олицетворяющей

земную любовь. Можно сказать, что Цветаева здесь олицетворяет каждую масочную черту персонажей Блока, разбивая двойственность образа Коломбины из «Балаганчика» (и Изоры из «Розы и Креста») на две маски: одну (женский идеал) несет Пьеретта, вторую (земную чувственность) – Коломбина.

Примечателен тот факт, что в основе блоковского «Балаганчика» и цветаевской задуманной пьесы лежит личная ситуация их авторов, а персонажи имеют реальных прототипов. Так, автор «Балаганчика» воспринимает свою жену как воплощение вечной женственности, но, по словам поэта, происходит «изменение облика», которое Блок описал в статье «О современном состоянии русского символизма» (1910): «в лиловом сумраке необъятного мира качается огромный белый катафалк, а на нем лежит мертвая кукла с лицом, смутно напоминающим то, которое сквозило среди небесных роз» [12, с. 126].

Тема противопоставления масочных типов звучит и у Цветаевой в текстах, касающихся ее личной жизни. В письме к возлюбленному она использует блоковский словарь символов: «Арлекин! – Так я Вас окликаю. Первый Арлекин за жизнь, в которой не счесть – Пьеро!» [4, с. 682]. Следовательно, реальные события ложатся в основу драматических коллизий произведений обоих поэтов. У Блока Пьеро видит в Коломбине женский идеал, но она меняет облик. Коломбина оказывается «картонной» («А встать она уж никак не могла / Она картонной невестой была») [6, с. 20]: «мертвая кукла» не способна подняться до образа, лик которого поэт видел среди «небесных роз». У Цветаевой Пьеретта мечтает о поэте Пьеро, но он превращается в чувственного Арлекина, как и сама Пьеретта – в Коломбину. Не случайно этот сюжет новой пьесы у Цветаевой возникает в пору ее отношений с К. Б. Родзевичем, которого она называет Арлекином. И не случайно набросок неосуществленного замысла нашелся среди черновых записей «Поэмы конца», посвященной Родзевичу.

Шевеленко, опубликовавшая этот план пьесы, в своем толковании найденного текста не учитывает блоковского переосмысления масок комедии дель арте и потому признается, что «в этих отрывочных набросках много неясностей» [11, с. 276]. Безусловно, ключ к расшифровке драматических коллизий задуманного произведения находится в блоковском мире образов «лирической трилогии», без которой загадку цветаевского замысла не разгадать.

Во всех сохранившихся пьесах Цветаевой маски комедии дель арте под именами Арлекина, Пьеро и Коломбины не возникают, но образы главных героев в произведениях «Романтики», так или иначе, восходят к этим масочным типам. Блок после «Балаганчика» также не обращается к конкретным персонажам итало-французского происхождения², но те же маски продолжают

² Арлекин и Коломбина родились в Италии, но «эстетизировались» (выражение Г. Н. Бояджиева) и получили широкую популярность во Франции. Пьеро, имеющий своего итальянского прототипа в образе Педролино, новое имя обрел на парижской сцене Комеди Итальян (Comédie Italienne).

жить под другими именами в его более поздних пьесах, в том числе, в «Розе и Кресте» (1913). В этом смысле «Червонный валет» со своими карточными героями вызывает аналогию не только с образной системой «картонных» масок «Балаганчика», но и с «Розой и Крестом».

В основе «Червонного валета» и «Розы и Креста» лежит одна фабульная схема. Бубновый валет, персонаж цветаевской пьесы, подчеркивает эту стандартность драматической ситуации, свидетелем которой он является:

«Все как надо: там – война,
Тут – неверная жена,
Там – солдаты и седины,
Здесь – веселый разговор.
Муж – из спальни, в спальню – вор...» [7, с. 350–351].

Этот комментарий цветаевского персонажа к происходящим событиям в «Червонном валете» можно отнести и к блоковской «Розе и Кресту». Согласно общей для обеих пьес фабуле, слуга (Бертран у Блока, Червонный валет у Цветаевой) любит свою госпожу; она (Изора у Блока, Червонная дама у Цветаевой) влюбляется и встречается с другим (Алисканом у Блока, Пиковым королем у Цветаевой); а когда возникает угроза разоблачения, верный слуга успевает предупредить свою госпожу и погибает.

Типический сюжет разыгрывают типические маски: «прекрасная дама», «герой-любовник», «верный слуга». Образ прекрасной дамы у Блока и у Цветаевой сопровождает символ розы. Автор исследования о литературных источниках «Розы и Креста», В. М. Жирмунский, выбор испанского имени Изора объяснял его созвучием со словом «роза», образ которой, по мнению ученого, использовался в значении «прекрасной женщины» [13, с. 285].

В списке действующих лиц символом розы Цветаева представляет Червонную даму. И в прямой речи разных персонажей обеих пьес этот образ дамы-розы звучит неоднократно. У Блока, Бертран: «Как травка от розы, далек от нее я...» [14, с. 200]; Алискан: «Дама, чьи уста алее розы» [14, с. 218]. У Цветаевой, Червонный валет: «Королева королев... / Дама сердца... Роза роз...» [7, с. 357].

Маска «верного слуги» у обоих драматургов также характеризуется общими чертами. Блоковский Бертран и цветаевский Червонный валет влюблены в свою госпожу и проявляют к ней особую почтительность. Они оба благородно отказываются от награды за верную службу.

В «Розе и Кресте» Блока:
«Изора:
Рыцарь, вот моя рука...
Знаю, вам наград не надо...

Бертран:
Госпожа моя! Священна
Ваша воля для меня.
Я коснуться недостойн
Вашей розовой руки» [14, с. 240].

В «Червонном валете» Цветаевой:
«Дама:
Роза королевских уст
Будет мальчику в награду.
На, возьми ее! (*Тянется к нему*)

Валет (*отстраняясь, тихо*):
Не надо...» [7, с. 355].

Верность возлюбленной госпоже оба героя – блоковский и цветаевский – сохраняют до последней минуты своей жизни. В этом смысле финальная сцена «Червонного валета» зеркально отражает финал «Розы и Креста». У Блока Изора просит Бертрана быть на страже под окном во время ее свидания с Алисканом. Бертран после полученной в бою раны истекает кровью, но из последних сил держится на посту и в нужный момент дает обещанный Изоре сигнал (звон меча): согласно авторской ремарке, он «со звоном роняет меч на плиты» и умирает.

Безусловно, не случаен тот факт, что во время сражения с альбигойцами Бертран получает удар мечом прямо в грудь, туда, где он носил черную розу, выпрошенную у Гаэтана. И здесь необходимо сказать о символике розы и креста, сохраняющей свою загадочную таинственность и более ста лет спустя после написания драмы. У исследователей творчества Блока нет единой позиции по этому вопросу. Жирмунский, например, значение розы и креста объяснял как символы, используемые «в его драме не в духе христианской мистики, а “только художественно” (притом без всякой попытки сколько-нибудь отчетливого аллегорического их истолкования), обозначая в психологическом плане любовь и страдание, “радость-страданье”, о котором поет Гаэтан» [13, с. 286]. А исследователь драматургии Блока П. П. Громов, допускающий мистическое значение символов, все же отдавал предпочтение нравственному аспекту проблемы: «идея слияния “розы” и “креста”... уступает место идее “тревоги и труда”, воплощающимися в действиях Бертрана» [15, с. 572]. Под тревогой Громов имеет в виду «большие тревоги истории», а под трудом – «большой труд

жизни». И в этом сопоставлении, по мнению ученого, открывается «тема воспитания характера человека историей и конкретными трудностями жизни» [15, с. 576].

В контексте настоящей статьи нельзя не соотнести блоковскую образную систему с мифологической символикой розы и креста, в которой трудно не увидеть связи с розенкрейцеровским мировосприятием, хотя возникла эта символика значительно раньше средневекового ордена. На сегодняшний день существуют разные версии в толковании ее происхождения (в том числе версия, увязывающая рождение символов розы и креста с древнегреческой и с более ранней, древнеегипетской, мистериями). Вероятно, немаловажное значение имеет и факт некоей связи с братством розенкрейцеров соратников поэта по работе над «Розой и Крестом». По замечанию исследователя И. С. Приходько: «К розенкрейцерству были причастны и многие современники Блока, в частности, – заказчик либретто для балета³ М. И. Терещенко и главный консультант поэта по средневековой и обрядовой песне Е. В. Аничков, с которыми поэт был тесно связан в период создания драмы» [16, с. 264–265].

В исследовательской литературе сами символы также получают разные объяснения. Исходя из множества мифологических напластований, включая розенкрейцеровские, крест означает земное телесное начало, а роза, расположенная в центре креста, – душу, открытую духовному преображению. Она символизирует постепенный расцвет на пути к самосовершенствованию, могущему привести к преодолению земных границ, к мистериальному торжеству жизни над смертью.

В сущности, у Блока – та же дихотомия духа и плоти, и тот же путь преображения героя в смерти, что показывает неслучайное обращение к формуле розенкрейцеров или их предшественников. Сам поэт отрицал какую-либо аллегоричность названия пьесы, признаваясь в дневнике, что не имеет «достаточной духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных “для красоты” только, только художественно, символах Розы и Креста» [17, с. 181]. При этом в его пьесе у Странника на груди изображен крест, «а крест дается не для забавы...», – как замечает сам Гаэтан. И во время его сна на этом кресте появляется черная роза; ее каким-то мистическим образом Изора протягивает Гаэтану, когда его образ является ей «в лунном луче» ночью:

³ Первоначально «Роза и Крест» создавалась по заказу дирекции императорских театров как либретто для балета на музыку А. К. Глазунова.

«Изора:

Ты! Ты! – Ты сон, или нет?

Странник! – Где роза твоя? –

На груди твоей – крест горит!

<...>

Громче, громче пой песню твою!

О, соловьиный голос!

<...>

(срывая розу в окне)

Возьми эту розу!

Так черна моя кровь, как она!⁴

<...>

Дай страшный твой крест

Черною розой закрыть!...» [14, с. 222].

Здесь знак креста соединяется с розой, воспроизведя тем самым на груди Гаэтана древний символ. Поскольку загадка о первенстве соединения розы и креста сохраняется, в контексте блоковского поэтического мира можно говорить именно о некоем мифологическом образе, сопрягающем в себе разные смысловые и ассоциативные напластования. В пьесе Блок подчеркивает, что на груди Гаэтана изображен выцветший крест («которого сразу и не заметишь» [18, с. 535]), что можно толковать как процесс перехода Гаэтана от материального мира к духовному, от «земного» креста, постепенно теряющего свои очертания, к «божественной» розе (миф включает в себя такую символику). И в самом действии пьесы трувер предстает существом, далеким от мира реального, он выглядит посланцем иных миров (недаром воспитан в «туманном плену» озерной феей, давшей ему, как записывает Блок в черновике, «тайное знание» [19, с. 288]). Потому, когда Бертран видит черную розу на груди певца и просит ее, Гаэтан, пребывающий на грани двух миров, буквально снимает розу с креста и дарит Бертрану. Этот жест Гаэтана можно толковать как направление Бертрана на духовный путь к перерождению, начало которого символизирует черная роза.

⁴ Поскольку черный цвет розы символизировал начало пути к духовному возрождению, можно предположить, что сравнение Изорой своей крови с черной розой означает ее вступление на этот путь преображения. Подтверждение тому – таинственный зов Странника, его песня о радости-страдании, которую она слышит. Блок в своей записке, адресованной МХТ, пояснял, что Изора «остается на полпути... с крестом, неожиданно для нее, помимо воли, ей сужденным» [18, с. 538].

«Гаэтан:

Путь твой грядущий – скитанье,

Шумный поет океан.

Радость, о, Радость-Страданье –

Боль неизведанных ран!

Всюду – беда и утраты,

Что тебя ждет впереди?

Ставь же свой парус косматый,

Метъ свои крепкие латы

Знаком креста на груди!» [14, с. 233].

И действительно, Бертран перед смертью, прижимая розу к груди и словно придя к просветлению, постигает таинственный смысл песни Странника о Радости-Страдании.

«Смерть, умудряешь ты сердце...

Я понял, понял, Изора:

“Сердцу закон непреложный –

Радость-Страданье одно...

Радость, о, Радость-Страданье,

Боль неизведанных ран!..”» [14, с. 245].

Умирая, Бертран испытывает одновременно с физической болью и блаженную радость:

«О, какая мука!

И сладость – за мукою вслед!

Неземная сладость

Повеяла в сердце!

Как ночь прекрасна!» [14, с. 243]

«Неземная сладость», пришедшая «за мукою вслед», и означает радость уничтожения в слиянии с «ночью прекрасной» и переход в высший и подлинный мир. В этом смысле сюжет блоковской драмы, действительно, можно назвать мистериальным, о чем пишет исследователь А. Л. Рычков, делая акцент на духовном возрождении героя в финале, когда «Роза неземной Радости венчает Крест земного Страдания. История Бертрана, является собственно мистерией духовного пути героя. Смерть рыцаря Бертрана – ключевой символический акт, кульминационная точка его мистериального пути, знаменующая мистериальное преображение героя» [20, с. 302].

Переживание Бертраном момента смерти как Радости-Страдания, можно сравнить с тем, что испытывает в минуту гибели героиня оперы Р. Вагнера «Тристан и Изольда»:

«В нарастании волн,
В этой песне стихий,
В беспредельном дыханье миров
Растаять, исчезнуть, все забыть...
О, восторг!..» [21, с. 339–342].

Сам Блок оставил в дневнике авторское свидетельство связи «Розы и Креста» с вагнеровским произведением: «Под напевами Вагнера переложил последнюю сцену в стихи» [22, с. 208]. К Вагнеру у Блока было особое отношение, и он мечтал, что в постановке «Розы и Креста», над которой Художественный театр работал с весны 1916-го года до весны 1918-го, будет звучать музыка Вагнера. В записной книжке он признавался: «Песни. Музыка? *Не* Гнесин (или – хоть не его Гаэтан). *Мой* Вагнер» [23, с. 237]. А в 1919 году, вероятно, под воздействием вагнеровской оперы Блок начинает работать над сценарием собственного «Тристана».

Блаженное слияние любви и смерти в финале «Розы и Креста», где Бертран находит «примирение Розы никогда не испытанной Радости с Крестом привычного Страдания» [24, с. 529] – абсолютно цветаевская тема, звучащая не только в «Червонном валете», но и в других ее драматургических (и не только) произведениях: «Фениксе» (1919) из того же цикла «Романтика», в «Федре» (1927) из «античной» дилогии «Тезей».

Цветаевский Червонный валет, подобно Бертрану, платит своей жизнью за спасение Дамы. Он так же, как и герой «Розы и Креста», предупреждает ее о заговоре валетов и гибнет от руки Пикового валета (Червонная дама со своим возлюбленным успевает бежать). В минуту смерти он так же, как и Бертран, испытывает радость-страдание и прославляет любовь и жизнь, т. е. так же, как и Бертран, утверждает победу над смертью.

«Всем, кто празднует, кто плачет,
Всем, кто прям и кто горбат,
Всем, кто спит, и всем, кто скачет, –
В этот черный час – Виват!
<...>
Это карты нагадали.
Здесь никто не виноват.
Жизнь моя – *aeternum vale!*⁵
Роза тронная – виват!» [7, с. 357].

Последняя сцена «Феникса» – драмы о Казанове из «романтического» цикла Цветаевой – тоже воплощает единство любви-смерти. В финале герой пьесы семидесятипятилетний Казанова покидает замок Князя де Линя и в ночь,

⁵ Прощай навеки! (лат.)

завершающую XVIII век, уходит умирать, оставляя свою последнюю любовь Франциску (третья картина «Феникса» называется «Конец Казановы»). Но, согласно авторской ремарке, «Казанова, уже отошедший к двери, возвращается к Франциске и целует ее в губы» [25, с. 573]. Этой ремаркой завершается пьеса, возвещая о преодолении смерти, что и означает ее название – «Феникс». А в трагедии «Федра» героиня, преодолевая земное начало, прямо предлагает Ипполиту смерть вдвоем как высшее проявление подлинной любви и подлинного существования:

«Но под брачным покрывалом
Сна с тобой мне было б мало.
Кратка ночка, вставай-ёжься!
Что за сон, когда проснешься
Завтра ж, и опять день-буден.
О другом, о непробудном
Сне – уж постлано, где лечь нам –
Грежу, не ночном, а вечном,
Нескончаемом» [26, с. 670–671].

В цветаевской «Федре», как и в блоковской «Розе и Кресте», есть переключки с легендой о Тристане и Изольде. В русском переводе Ю. Н. Стефанова средневековый роман завершается рассказом о чуде, которое свершилось в часовне, где были похоронены влюбленные: «Из могилы Тристана поднялся прекрасный терновый куст, зеленый и пышнолиственный, и, перекинувшись через часовню, врос в могилу Изольды. Окрестные жители проводили о том и сообщили королю Марку. Трижды приказывал король срезать этот куст, но всякий раз на следующий день он являлся столь же прекрасным, как и прежде» [27, с. 226]. У Цветаевой финал трагедии «Федра» рифмуется с посмертной историей героев средневековой легенды. Над телами Федры и Ипполита Тезей произносит завершающие пьесу слова:

«Там, где мирт шумит, ее стоном полн,
Возведите им двуетный холм.
Пусть хоть там обовьет – мир бедным им! –
Ипполитову кость – кость Федрина» [26, с. 686].

При том, что для всех произведений «Романтики», следующих за «Червонным валетом», название цикла можно считать программным, их символистская направленность сохраняется, особенно в «Метели» (1918), второй пьесе «романтического» цикла, с которой обнаруживает свои параллели образная система «Розы и Креста».

Во время работы над этой драмой Блок ориентируется на эстетику Художественного театра и на все предложения других режиссеров

(В. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова) поставить «Розу и Крест» отвечает отказом. Он признается, что на сцене хотел бы представить «судьбу человеческую», за которой кому-то «может мелькнуть» нечто большее. Этим «большим» видится мировая стихия, запускающая все действие пьесы, посылающая загадочную песню о радости-страдании и внушающая Изоре тоску по чему-то неизведанному, таинственному, и именно ее посланцем оказывается Гаэтан.

В «Метели» Цветаевой также весь сюжет определяет некая стихия, кружащая за окном. Она влечет героиню драмы графиню Ланску, томящуюся тоской, подобно блоковской Изоре, «в путь – туда – в метель», откуда, внеся с собой «всю бурю», возникает Господин, посланный, как и блоковский Гаэтан, некоей вселенской силой. («Вихрь меня принес, / Вихрь унесет» [28, с. 367]). Одно из званий цветаевского героя звучит как «Рыцарь Розы»⁶ [28, с. 366], что также роднит его с Гаэтаном, представляющимся таковым в фантазиях Изоры.

У Блока стихия поет голосом мирового океана, у Цветаевой – голосом кружащей метели. Гаэтан, как посланец этой безличной силы, в своей песне воспроизводит голос мирового урагана:

«Мира восторг беспредельный
Сердцу певучему дан.
В путь роковой и бесцельный
Шумный зовет океан.
<...>
Ревет ураган,
Поет океан,
Кружится снег,
Мчится мгновенный век,
Снится блаженный брег!» [14, с. 232–233].

У Цветаевой в голосах Дамы и Господина можно услышать голос метели. Например, диалог героев во Второй сцене, кажется, продиктованным поющей снежной вьюгой:

«Дама:
Сию и думаю: зачем на свете ветер?
Зачем ему сейчас лететь и дуть?

Господин:
Чтоб те, что были дома, вышли в путь
Другим – таким же странникам – навстречу.
Чтоб то, что длилось вечер, – длилось вечность.

⁶ «Князь Луны, Ротонды кавалер – и Рыцарь Розы». [28, с. 366].

Дама:
Вы говорите, точно ветер в грудь
Ударил и потом усталой птицей
Тихонечко свернулся на груди...

Господин:
Чтоб то, что нам казалось впереди,
Назад ушло за тысячную вёрсту...
Чтоб то, что там, за тысячной верстой,
Вдруг верстовым столбом пред нами встало...» [28, с. 368–369].

В «Розе и Кресте» песню Гаэтана тоже «диктует» неведомая потусторонняя сила.

«Бертран:
Так ты воспитан феей?

Гаэтан:
Да. Ты видишь,
Она дала мне этот крест.

Бертран:
И песне
Она тебя учила?

Гаэтан:
Да. Она – и море» [14, с. 220].

Блоковская система масок, так или иначе, претворяется во всех произведениях цветаевской «Романтики». Гаэтан из «Розы и Креста» – трувер, мечтатель, вариация маски Пьеро из «Балаганчика», Поэта из «Незнакомки» – являет собой абсолютно цветаевский образ барда, лирика не от мира сего. В письме Художественному театру Блок описывает образ Странника как посланца неведомой безличной стихии: «Гаэтан есть прежде всего некая сила, действующая помимо своей воли. Это – зов, голос, песня. Это – художник. За его человеческим обликом сквозит все время нечто другое, он, так сказать, прозрачен, и даже внешность его – немного призрачна. Весь он – серо-синий, шатаемый ветром» [18, с. 535].

С поэтическим образом Гаэтана соотносятся цветаевские герои первого драматического цикла. В разных персонажах «Романтики», так или иначе, мелькает этот блеск некоего избранничества, мистического духа, лирической отвлеченности. К таковым можно отнести Господина из «Метели», Госпожу Фортуны из «Фортуны», Каменного Ангела из одноименной драмы.

Если Гаэтан продолжает образный ряд маски Пьеро из «Балаганчика» и Поэта из «Незнакомки», то маску Арлекина продолжают Господин в котелке из «Незнакомки» и «молодой и красивый пошляк» [24, с. 528] Алискан из «Розы и Креста». По определению Блока, Алискан воплощает собой «любовь без зова» в противоположность Гаэтану – «зову без любви» [29, с. 460]. В письме Художественному театру Блок, давая характеристику своим героям, по сути, определил их масочные черты: «Если Гаэтан – не человек, а призрак и как бы чистый зов, певец, сам не знающий, о чем поет, то и Алискан – не человек, а красивое животное, которое слишком знает, куда зовет» [24, с. 529], т. е. Гаэтан, как не вполне человек, а только поэт, представляет вариацию маски Пьеро (Алискан – Арлекина, Изора – Коломбины) в новом осмыслении старых образов.

Даму из цветаевской «Метели», как и блоковскую Изору, также манит таинственный зов, и она, покидая свой дом, пускается в неведомый путь, в ночь, в метель.

Если маску блоковского Пьеро (печального влюбленного) несет цветаевский Червонный валет из одноименной драмы, маску Коломбины (прекрасной дамы) – Графиня Ланска из «Метели», то масочный образ блоковского Арлекина (чувственность) представляет Амур из «Каменного Ангела», еще одной пьесы «Романтики». Подобно тому, как у Блока паж Алискан манит любовью Изору, у Цветаевой Амур соблазняет своими чарами Аврору. Примечательно, что в «Розе и Кресте» Алискан, ожидая посвящения в рыцари, произносит монолог, где уподобляет себя мифологическому богу любви Амуру, который возникает в цветаевской пьесе как действующее лицо.

«Алискан:

Эти нежные губы подобны

Прихотливому луку Амура,

Или – алым Изоры устам...

Их мне прятать под маской железной!» [14, с. 225].

У Цветаевой Амур, сохраняя свой мифологический образ, обладает способностью вызывать страстное любовное желание. Соответственно, в «Каменном Ангеле» он становится носителем маски, воплощающей чувственность. В списке действующих лиц Амур представлен как «охотник – красавец – *mauvais sujet* [ветрогон (фр.)] – француз по духу» [30, с. 415]. Его постоянные атрибуты – лук и стрелы, необходимые для «охоты», о которой он поет в своей песенке: «Целит в бледных и в румяных, / Целит в знатных и в служанок...» [30, с. 433].

Анализируя связь цветаевских образов с блоковскими, можно назвать еще одну пару персонажей, родственных по своим масочным характеристикам. В состав действующих лиц «Розы и Креста» входит персонаж Капеллан, выступающий за строгое следование церковным требованиям. Например, он

демонстрирует беспокойство о чести жены графа Арчимбаута. Но поведение это имеет откровенно корыстный мотив. Так, он пытается внушить графу, что у постели Изоры лежит не молитвенник, а роман, который сочинили враги церкви. Цель этой интриги – месть Капеллана придворной даме Алисе за то, что она не принимает его любовных ухаживаний. Готовясь к сценическому претворению «Розы и Креста» в Художественном театре, Блок характеризует Капеллана как «льстивого и развратного», с «толстым брюхом».

Подобный масочный образ возникает и у Цветаевой в пьесе «Феникс», где в число персонажей входит также Капеллан, представленный в списке действующих лиц как «жировой нарост, в летах» [25, с. 499]. Его образ рельефно создают краткие, как формулы, авторские ремарки. Например, появление Капеллана происходит «в сопровождении Слуги и бутылок» [25, с. 509]. Другая ремарка («отваливаясь от еды» [25, с. 518]), предваряя реплику Капеллана, представляет его как любителя всяческих удовольствий. Он и сам весьма охотно выражает свою готовность поучаствовать в пирушке, когда за высмеивающие Казанову «куплетцы» домашнему поэту Видероллю Дворецкий обещает «бутыль – за строчку». Капеллан, слыша это предложение, выражает готовность участвовать в пирушке:

«Дорогие дети!
Я в сем союзе буду третий.
Где выпивка, там мало двух.
Бог Иегова – Бог сын – Бог дух.
(Возлагая Видероллю на голову руки.)
Благословляю, сын, на подвиг!» [25, с. 510].

В заключение можно сказать, что «Роза и Крест», как и «Балаганчик» Блока, оказалась одним из источников образной системы «Романтики» Цветаевой. Что означает не влияние драматургии Блока на пьесы Цветаевой, а утверждение некоей системы координат, в рамках которой и продолжило развитие искусство поэтической драмы.

Исследователи разных лет признавали уникальность творчества Цветаевой, не укладывающегося в рамки какого бы то ни было художественного направления. Она и сама всегда подчеркивала свою особость, не позволяющую отнести ее искусство к тому или иному «изму». Размышляя о природе своего творчества в 1931 году, Цветаева писала: «Меня всю жизнь укоряют в *безыдейности*, а советская критика даже в беспочвенности. Первый укор принимаю: ибо у меня взамен МИРОВОЗЗРЕНИЯ – МИРООЩУЩЕНИЕ (NB! очень твердое). Беспочвенность? Если иметь в виду *землю*, почву, родину – на это отвечают мои книги. Если же *класс*, и, если хотите, даже пол – *да*, не принадлежу ни к какому классу, ни к какой партии, ни к какой литер<атурной> группе НИКОГДА. Помню даже афишу такую на заборах Москвы 1920 г. ВЕЧЕР ВСЕХ ПОЭТОВ. АКМЕИСТЫ – ТАКИЕ-ТО, НЕО-АКМЕИСТЫ – ТАКИЕ-ТО, ИМАЖИНИСТЫ – ТАКИЕ-ТО, ИСТЫ-ИСТЫ-ИСТЫ – и, в самом конце, *под пустотой*:

– и –

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

(вроде как – голая!)» [31, с. 450].

Потому речь здесь и идет не о влиянии одного драматурга на другого, а о создании Блоком новых образов, ставших в результате переосмысления старых масок комедии дель арте символами глобального обобщения, сохраняющими свое новое значение в дальнейшей истории культуры. Хотя изначальные образы первого/второго дзанни и фантески (женского аналога дзанни) жили на европейской сцене несколько сот лет, начиная с XVI века, в XX столетии Пьеро, Арлекин, Коломбина уже являются не масками слуг, а масками обобщенных явлений.

Эта новая образная система, утверждаясь в дальнейшей истории театра, продолжает свое развитие в драматургии Цветаевой, словно реке, вливающейся в уже текущую и задающую направление другую реку. Такую метафору приводит сама Цветаева в письме к Б. Л. Пастернаку, признавая его поэзию той стихией, с которой она соединяется: «С гордостью думаю о твоём влиянии на меня, не влиянии, как давлении, о в-лиянии, как река вливается в реку. И так как до сих пор на меня не влиял ни один поэт, думаю, что ты больше, чем поэт – стихия, Elementargeist [стихийный дух – Д. К.], коим я так подвержена» [32, с. 66]. В результате такого «в-лияния» образы «Балаганчика» и «Розы и Креста» (последнюю Блок считал наиболее значительным своим произведением, созданным для театра), так или иначе, проглядывают в масочных персонажах первого драматического цикла Цветаевой. Блоковские образы, рассыпанные по всей «Романтике», символизируют свое вхождение в художественное пространство будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цветаева М. И. Из записных книжек и тетрадей // Цветаева М. И. Собр. Соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 4. С. 555–616.
2. Цветаева М. И. Б. Л. Пастернаку. 11 мая 1927 г. // Цветаева М. И. Письма: в 5 т. 1924–1927. М.: Эллис Лак, 2013. Т. 2. С. 584–587.
3. Цветаева М. И. Из цикла «Стихи к Блоку» // Цветаева М. И. Собр. Соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 1. С. 288–299.
4. Цветаева М. И. К. Б. Родзевичу. Суббота, 22 сентября 1923 год // Цветаева М. И. Письма: в 5 т. 1905–1923. М.: Эллис Лак, 2012. Т. 1. С. 681–686.
5. Эфрон А. С. О Марине Цветаевой: Воспоминания дочери. М.: Советский писатель, 1989. 477 с.
6. Блок А. А. Балаганчик // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 2014. Т. 6. Кн. 1. С. 5–22.
7. Цветаева М. И. Червонный валет // Цветаева М. И. Собр. Соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 342–357.
8. Цветаева М. И. Искусство при свете совести // Цветаева М. И. Собр. Соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 5. С. 346–374.

9. Саакянц А. А., Мнухин Л. А. Поэмы и театр Марины Цветаевой // Цветаева М. И. Собр. Соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 768–774.
10. Кумукова Д. Д. Эстетика масочных образов в первой пьесе М. И. Цветаевой // Временник Зубовского института. 2023. № 2 (41). С. 89–99.
11. Шевеленко И. Д. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 461 с.
12. Блок А. А. О современном состоянии русского символизма // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Наука, 2010. Т. 8. С. 123–131.
13. Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / отв. ред. Ю. Д. Левин, Д. С. Лихачев. Л.: Наука, 1977. С. 244–322.
14. Блок А. А. «Роза и Крест» // Блок А. А. Собр. Соч.: в 8 т. М.-Л.: ГИХЛ, 1961. Т. 4. С. 168–246.
15. Громов П. П. Театр Блока // Громов П. П. Герой и время: Статьи о литературе и театре. Л.: Советский писатель, 1961. С. 385–578.
16. Приходько И. С. «Роза и Крест» Александра Блока // Блок Александр = Blok Aleksandr. Роза и Крест = The Rose and the Cross. М.: Центр книги Рудомино, 2013. С. 253–288.
17. Блок А. А. Дневник 1912 года // Блок А. А. Собр. Соч.: в 8 т. М.-Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 7. С. 117–200.
18. Блок А. А. Объяснительная записка для Художественного театра // Блок А. А. Собр. Соч.: в 8 т. М.-Л.: ГИХЛ, 1961. Т. 4. С. 530–538.
19. Блок А. А. Черновые автографы и подготовительные материалы к драме «Роза и Крест» Блока // Блок Александр = Blok Aleksandr. Роза и Крест = The Rose and the Cross М.: Центр книги Рудомино, 2013. С. 288.
20. Рычков А. Л. Исторический фон и религиозная подоплека в драме А. Блока «Роза и Крест» // Блок Александр = Blok Aleksandr. Роза и Крест = The Rose and the Cross. М.: Центр книги Рудомино, 2013. С. 289–303.
21. Вагнер Р. Тристан и Изольда. Музыкальная драма в трех действиях. М.: Музыка, 1968. 343 с.
22. Блок А. А. Дневник 1913 года // Блок А. А. Собр. Соч.: в 8 т. М.-Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 7. С. 201–253.
23. Блок А. А. Записные книжки. 1901–1920. Л.: Художественная литература, 1965. 663 с.
24. Блок А. А. «Роза и Крест» (К постановке в Художественном театре) // Блок А. А. Собр. Соч.: в 8 т. М.-Л.: ГИХЛ, 1961. Т. 4. С. 527–530.
25. Цветаева М. И. Феникс // Цветаева М. И. Собр. Соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 499–573.
26. Цветаева М. И. Федра // Цветаева М. И. Собр. Соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 633–686.
27. Роман о Тристане и Изольде // Средневековый роман и повесть. М.: Художественная литература, 1974. С. 155–226.
28. Цветаева М. И. Метель // Цветаева М. И. Собр. Соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 358–372.
29. Блок А. А. «Роза и Крест». Планы и заметки. // Блок А. А. Собр. Соч.: в 8 т. М.-Л.: ГИХЛ, 1961. Т. 4. С. 455–463.

30. Цветаева М. И. Каменный Ангел // Цветаева М. И. Собр. Соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 3. С. 415–457.
31. Цветаева М. И. Р. Н. Ломоносовой. 11 марта 1931 г. // Цветаева М. И. Письма: в 5 т. 1928–1932. М.: Эллис Лак, 2015. Т. 3. С. 448–452.
32. Цветаева М. И. Б. Л. Пастернаку. Июль 1924 г. // Цветаева М. И. Письма: в 5 т. 1924–1927. М.: Эллис Лак, 2013. Т. 2. С. 63–66.

REFERENCES

1. Cvetaeva M. I. Iz zapisnyh knizhek i tetradей // Cvetaeva M. I. Sobr. Soch.: v 7 t. M.: Ellis Lak, 1994. T. 4. S. 555–616.
2. Cvetaeva M. I. B. L. Pasternaku. 11 maya 1927 g. // Cvetaeva M. I. Pis'ma: v 5 t. 1924–1927. M.: Ellis Lak, 2013. T. 2. S. 584–587.
3. Cvetaeva M. I. Iz cikla «Stihi k Bloku» // Cvetaeva M. I. Sobr. Soch.: v 7 t. M.: Ellis Lak, 1994. T. 1. S. 288–299.
4. Cvetaeva M. I. K. B. Rodzevichu. Subbota, 22 sentyabrya 1923 god // Cvetaeva M. I. Pis'ma: v 5 t. 1905–1923. M.: Ellis Lak, 2012. T. 1. S. 681–686.
5. Efron A. S. O Marine Cvetaevoy: Vospominaniya docheri. M.: Sovetskij pisatel', 1989. 477 s.
6. Blok A. A. Balaganchik // Blok A. A. Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t. M.: Nauka, 2014. T. 6. Kn. 1. S. 5–22.
7. Cvetaeva M. I. Chervonnyj valet // Cvetaeva M. I. Sobr. Soch.: v 7 t. M.: Ellis Lak, 1994. T. 3. S. 342–357.
8. Cvetaeva M. I. Iskustvo pri svete sovesti // Cvetaeva M. I. Sobr. Soch.: v 7 t. M.: Ellis Lak, 1994. T. 5. S. 346–374.
9. Saakyanc A. A., Mnuhin L. A. Poemy i teatr Mariny Cvetaevoy // Cvetaeva M. I. Sobr. Soch.: v 7 t. M.: Ellis Lak, 1994. T. 3. S. 768–774.
10. Kumukova D. D. Estetika masochnyh obrazov v pervoj p'ese M. I. Cvetaevoy // Vremennik Zubovskogo instituta. 2023. № 2 (41). S. 89–99.
11. Shevelenko I. D. Literaturnyj put' Cvetaevoy: Ideologiya – poetika – identichnost' avtora v kontekste epohi. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 461 s.
12. Blok A. A. O sovremennom sostoyanii russkogo simvolizma // Blok A. A. Poln. sobr. soch. i pisem: v 20 t. M.: Nauka, 2010. T. 8. S. 123–131.
13. Zhirmunskij V. M. Drama Aleksandra Bloka «Roza i Krest». Literaturnye istochniki // Zhirmunskij V. M. Teoriya literatury. Poetika. Stilistika / otv. red. Yu. D. Levin, D. S. Lihachev. L.: Nauka, 1977. S. 244–322.
14. Blok A. A. «Roza i Krest» // Blok A. A. Sobr. Soch.: v 8 t. M.-L.: GIHL, 1961. T. 4. S. 168–246.
15. Gromov P. P. Teatr Bloka // Gromov P. P. Geroj i vremya: Stat'i o literature i teatre. L.: Sovetskij pisatel', 1961. S. 385–578.
16. Prihod'ko I. S. «Roza i Krest» Aleksandra Bloka // Blok Aleksandr = Blok Aleksandr. Roza i Krest = The Rose and the Cross. M.: Centr knigi Rudomino, 2013. S. 253–288.
17. Blok A. A. Dnevnik 1912 goda // Blok A. A. Sobr. Soch.: v 8 t. M.-L.: GIHL, 1963. T. 7. S. 117–200.
18. Blok A. A. Ob "yasnitel' naya zapiska dlya Hudozhestvennogo teatra // Blok A. A. Sobr. Soch.: v 8 t. M.-L.: GIHL, 1961. T. 4. S. 530–538.
19. Blok A. A. Chernovye avtografy i podgotovitel'nye materialy k drame «Roza i Krest» Bloka // Blok Aleksandr = Blok Aleksandr. Roza i Krest = The Rose and the Cross M.: Centr knigi Rudomino, 2013. S. 288.

20. Rychkov A. L. Istoricheskij fon i religioznaya podopleka v drame A. Bloka «Roza i Krest» // Blok Aleksandr = Blok Aleksandr. Roza i Krest = The Rose and the Cross. M.: Centr knigi Rudomino, 2013. S. 289–303.
21. Vagner R. Tristan i Izol'da. Muzykal'naya drama v trekh dejstviyah. M.: Muzyka, 1968. 343 s.
22. Blok A. A. Dnevnik 1913 goda // Blok A. A. Sobr. Soch.: v 8 t. M.-L.: GIHL, 1963. T. 7. S. 201–253.
23. Blok A. A. Zapisnye knizhki. 1901–1920. L.: Hudozhestvennaya literatura, 1965. 663 s.
24. Blok A. A. «Roza i Krest» (K postanovke v Hudozhestvennom teatre) // Blok A. A. Sobr. Soch.: v 8 t. M.-L.: GIHL, 1961. T. 4. S. 527–530.
25. Cvetaeva M. I. Feniks // Cvetaeva M. I. Sobr. Soch.: v 7 t. M.: Ellis Lak, 1994. T. 3. S. 499–573.
26. Cvetaeva M. I. Fedra // Cvetaeva M. I. Sobr. Soch.: v 7 t. M.: Ellis Lak, 1994. T. 3. S. 633–686.
27. Roman o Tristane i Izol'de // Srednevekovyj roman i povest'. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1974. S. 155–226.
28. Cvetaeva M. I. Metel' // Cvetaeva M. I. Sobr. Soch.: v 7 t. M.: Ellis Lak, 1994. T. 3. S. 358–372.
29. Blok A. A. «Roza i Krest». Plany i zametki. // Blok A. A. Sobr. Soch.: v 8 t. M.-L.: GIHL, 1961. T. 4. S. 455–463.
30. Cvetaeva M. I. Kamennyj Angel // Cvetaeva M. I. Sobr. Soch.: v 7 t. M.: Ellis Lak, 1994. T. 3. S. 415–457.
31. Cvetaeva M. I. R. N. Lomonosovoj. 11 marta 1931 g. // Cvetaeva M. I. Pis'ma: v 5 t. 1928–1932. M.: Ellis Lak, 2015. T. 3. S. 448–452.
32. Cvetaeva M. I. B. L. Pasternaku. Iyul' 1924 g. // Cvetaeva M. I. Pis'ma: v 5 t. 1924–1927. M.: Ellis Lak, 2013. T. 2. S. 63–66.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кумукова Д. Д. – канд. искусствоведения, ст. науч. сотр. (сектор театра); dkumukova@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kumukova D. D. – Cand. Sci. (Arts), Leading Researcher (Theater Sector); dkumukova@yandex.ru