

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЖИЗНЬ СЮЖЕТА

УДК 82-12

Л. Силард

Будапешт, Венгрия – Сассари, Италия

«РОЗА И КРЕСТ» А. БЛОКА – ЛИРИЧЕСКАЯ ДРАМА И / ИЛИ МИСТЕРИЯ ПОСВЯЩЕНИЯ?

В центре статьи – вывод о жанровой специфике «Розы и Креста» А. Блока как трансформации лирической драмы в мистерию посвящения, что созвучно сценическим экспериментам Р. Штейнера (о которых А. Блок, судя по его дневниковым записям, был осведомлен, но независим от них), а также соответствующим тенденциям в прозе Андрея Белого и теоретическим выводам Вяч. Иванова касательно генетической связи драмы с ритуалом.

Хронотоп «Розы и Креста», как и опорные элементы мотивной структуры текста, свидетельствуют о том, что Блок хорошо знал об исходных моментах формирования розенкрейцества, что позволило Андрею Белому справедливо заключить, что А. Блок мог бы стать и философом культуры, если бы захотел им быть.

Ключевые слова: розенкрейцество, Мариология, радость-страдание, черная роза, черная кровь.

И Роза – колыбель Креста.
Вячеслав Иванов

В предисловии к «Дневнику» А. Блока, подготовленному к изданию 1989 года, А. Л. Гришунин обратил внимание читателей на то, что текст этой «Исповеди правдивой души» особенно ценен для воссоздания истории драмы «Роза и Крест» [1, с. 17]. В самом деле, дневниковые записи поэта не только свидетельствуют об общении с «заказчиком», М. И. Терещенко, и переговорами с театрами, как отмечено в предисловии, но и позволяют достаточно точно реконструировать движение замысла, прошедшего через самые различные жанровые установки, и отметить имена всех, чье мнение А. Блок так или иначе принимал во внимание, в частности, имея в виду их осведомленность в судьбах розенкрейцества.

Главным импульсом для моих размышлений послужили две известные записи от 21 ноября и 1 декабря 1912 года. Первая: «Утром Люба подала мне мысль: Бертран кончает тем, что строит капеллу Святой Розы. Обдумав мучительно это положение, я пришел к заключению, что не имею права говорить о мистической розе, что явствует из того простого факта, что я не имею достаточно духовной силы для того, чтобы разобраться в спутанных “для красы” только, только художе-

Силард Лена – доктор филологических наук Венгерской академии наук (Nador utca 7, Budapest 1051, Hungary, szilard@uniss.it)

ISSN 2410-7883. Сюжетология и сюжетография. 2016. № 1. С. 32–57.

© Л. Силард, 2016

ственно, символах Розы и Креста» [1, с. 153–154]¹. Вторая: «... Моя тема – совсем не “Крест и Роза” – этим я не овладею². Пусть будет – судьба человеческая, неудачника, и если я сумею “умалиться” перед искусством, может мелькнуть кому-нибудь сквозь мою тему – большее. Т. е.: моя строгость к самому себе и “скромность” изо всех сил могут помочь пьесе – стать произведением искусства, а произведение искусства есть существо движущееся, а не покоящийся труп» [1, с. 157].

Не менее действенным побуждением послужило также свидетельство о том, что замысел драмы, получившей столь красноречивое название в контексте розенкрейцеровских интересов эпохи³, с точки зрения жанра трансформировался: задуманное как балет (что означало ориентацию на визуальность, повышенную роль жеста, а может быть, и на учет эвритмии, о которой А. Блок был уже осведомлен), затем – как опера (что акцентировало возможности лейтмотивов), и только под конец – как воплощение слова, сопряженного с *действием*, «Роза и Крест» Блока прошла путь сложных переходов, что, разумеется, зафиксировалось на всех уровнях ее жанровой памяти. Особенно важной среди них представляется музыкальность, прежде всего как осуществление принципа музыкального контрапункта на всех уровнях поэмы-драмы-действия, включая визуально-сценически воплощаемые символы. Воздействие этого принципа можно ощущать и как контрапункт между установкой на создание произведения искусства, где символы «спутаны только художественно», «только для красоты», и воспроизведением «мистических глубин», скрытых в тексте в силу заключенной в нем символики. И хотя Блок отметил, что он концентрируется всего лишь на психологической проблеме эпохи христианства, а о мистике «Розы и Креста» говорить не готов, надеясь, что его текст заговорит сам, – текст его действительно заговорил об этих глубинах, и произошло это, полагаю, прежде всего благодаря контрапунктно усложненной сети символов, преданно воссоздающих «мистические глубины» лейтмотивной структуры творения.

Вместе с тем весьма существен сам *выбор места и времени действия*. Как ни странно, но и некоторые современники Блока, да и весьма уважаемые авторы комментариев в издании 1961 года считали, что «средневековая обстановка драмы была именно обстановкой – и только»⁴. Этих серьезных исследователей, кажется, не заставил задуматься хотя бы тот факт, что Блок, повторно утверждая, что его творение не историческая драма [3, с. 239, 243], буквально переполнил свой текст географическими и историческими деталями начала XIII века, которыми акцентировалось, что основное действие происходит близ Тулузы в 1208 году (т. е. в канун печально известного крестового похода против, так сказать, «альбигойской

¹ Не следует, однако, забывать, что А. Блок располагал вполне серьезной научной подготовкой в том, что касается истории культуры соответствующего периода, см. статью А. А. Рычкова, Д. Д. Лотаревой и Ю. Л. Халтурина «От Болотова к Новикову. Заметки об университетском сочинении А. А. Блока» [2, с. 161–171]. Ср. также богатейшие комментарии Ю. Л. Халтурина [2, с. 242–254].

² В замечательной статье И. Приходько, вносящей множество новых аспектов в анализ «Розы и Креста», эта запись Блока цитируется не совсем точно [3, с. 286].

³ Другие названия («Бедный рыцарь» / «Рыцарь бедный», «Песня менестреля», «Сон Изоры», «Рыцарь-грядущее») были отброшены довольно быстро, хотя и сохранились подсудно как основа ключевых моментов пути протагониста.

⁴ См. комментарии Л. К. Долгополова и П. П. Громова в: [4, т. 4, с. 563]. Ср.: «Средневековый же колорит пьесы – не более чем условный прием, к помощи которого прибегает Блок, вполне сознательно стремившийся вырваться за ограниченные, как ему казалось, рамки лирического творчества» [5, с. 114]. И даже в статье Е. Эткинда говорится: «Подчеркнем мотивировку социальную: именно она прежде всего привлекала Блока» [6, р. 663].

ереси»⁵). Подчеркнутость авторского указания на дату и место действия заметил В. М. Жирмунский, однако он (побуждаемый, видимо, общественно-историческими условиями эпохи Блока, тем более – своей собственной) большее внимание обратил на социальные конфликты избранного Блоком хронотопа (восстание тулузских ткачей и т. д.), подкрепив свое объяснение ссылкой на сейчас уже широко известное замечание Блока: «Время – между двух огней, вроде времени от 1906 по 1914 год» [7, с. 315]. Правда, В. М. Жирмунский отметил, что «эта социально-историческая параллель была впервые подсказана Блоку Е. В. Аничковым, ученым, склонным к социологическому анализу литературы» [7, с. 315], указав и на то, что роль Е. В. Аничкова была определяющей для Блока вследствие его профессиональных знаний в области романской филологии, мифопоэтики и фольклора, а также истинной погруженности в культуру Лангедока и Прованса, о чем свидетельствуют записи самого А. Блока⁶. Другое, о чем ни В. М. Жирмунский, ни записи А. Блока почти не свидетельствуют, но что не трудно реконструировать, – это посвященность Е. В. Аничкова в эзотерические проблемы «Розы и Креста», поскольку Аничков был активным масонским деятелем, прекрасно сведущим также в истории розенкрейцеров⁷. Правда, критика не раз обращала внимание на то, как в драме «Роза и Крест» соотнесены юг и север формирующейся Франции, Лангедок и Бретань⁸, однако, в сущности, она пока что не оценила проницательности взгляда поэта на соотношение глубинных мифопоэтических основ «катаро-альбигойской» культуры с культурой Бретани, которую Блок возводил, по крайней мере в записях, к «друидической», опираясь на советы «потомственного» масона М. И. Терещенко⁹. Так, строение хронотопа «Розы и Креста» позволило автору сопоставить горизонты культур севера и юга будущей Франции, вводя в диалог с культурой Лангедока наследие «кельтских» мифов Бретани.

Выбор Лангедока начала XIII века в качестве основы хронотопа «Розы и Креста» свидетельствует также о том, что для Блока начало темы Розы и Креста – т. е. «розенкрейцеров» (к которому с провоцирующей прямолинейностью отсылает название пьесы) – связывается не с немецкими землями периода Лютеровской реформации (1517) и Валентина Андреа (1614), на что ориентирует большинство и нынешних работ о розенкрейцеровстве, но с территорией и периодом «альбигойско-катарской ереси»¹⁰. Судя по всему, Блок обращает особое внимание на роль

⁵ В тексте драмы это эксплицировано благодаря воспроизведению в диалогах соответствующих топонимов, имен и даже цитат, например, знаменитейших слов папского легата Арнольда Амори, который, на вопрос Монфора (предводителя атаки на городок Безье), как отличить еретиков от праведников, ответил: «Uccidetili tutti. Dio riconoscerà i Suoi», что в тексте Блока оформилось так: «Всех режьте! – Сказал легат: – Господь своих узнает» [3, с. 102].

⁶ «Аничков дал мне много полезных указаний и книг» [1, с. 125]. Записано так, несмотря на первоначально неприязненное отношение к Аничкову. См.: [1, с. 66].

⁷ Е. В. Аничков был посвящен в масонство в Парижской ложе «Космос» 20 (по другим сведениям, 17) июня 1905 г. [8, с. 62] В Белграде Аничков стал членом масонской ложи «М. Ковалевский», куда вошел и Голенищев-Кутузов. См. также главу «Трубадуры и средневековая любовь на страницах русских изданий» в: [9, с. 332–339].

⁸ Ср. записи Блока: [4, т. 4, с. 527]. См. также статьи И. С. Приходько «“Роза и Крест” Александра Блока» [3, с. 253–288] и А. Л. Рычкова «Блок А. А. Роза и Крест» [3, с. 289–303].

⁹ Идея, которую Аничков, судя по записям А. Блока, не поддерживал, ср.: [1, с. 124].

¹⁰ Следует напомнить, что в Будапештском цикле лекций (3–12 июня 1909 года), посвященных духовной науке розенкрейцеровства, а также в докладе 31 мая 1909 года на Будапештском Конгрессе Теософского Общества Р. Штейнер, тогда еще только будущий создатель Антропософского общества, по крайней мере трижды подчеркнул, что школы духовной

«проторозенкрейцерских» корней розенкрейцерства в истории западного Средиземноморья с прочно укоренившимся в нем еще «доисторическим» культом Богини-Матери. Выбор эпохи подавления «альбигойской ереси» в качестве хронотопа драмы говорит о том, что именно там и тогда (т. е. в начале XIII века) видел Блок истоки исходных обстоятельств, положивших начало движению «Розы и Креста»¹¹.

Почему, на мой взгляд, позволительно допустить это предположение? Прежде всего потому, что, благодаря эмблематически акцентированному названию драмы, «контрапунктному» по отношению к фабуле (но не к сюжету), система символически оформленных лейтмотивов текста проявляет те глубинные уровни значений, которые приглушены другими смысловыми напластованиями¹². Иначе говоря, благодаря осцилляции между полюсами смыслов, маркированных названием, и мерцаниями этих смыслов в ходе развития действия и диалогов драмы, создается напряжение, призванное побуждать зрителя-сотворца к «верифицирующей» проверке, которая устремляет к поиску скрытых связей в разворачиваемой перед зрителем символической системе мотивов.

Ведущим лейтмотивом в этой системе становится зов песни Гаэтана, о которой речь идет уже в первом монологе драмы, представляющем собой замечательную «двухголосую» и двоякозначную завязку. С одной стороны, это монолог протагониста драмы, которого Блок называет «рыцарем-несчастье» и делает продолжателем восходящей к «Дон-Кихоту» российской литературной традиции «Рыцаря бедного» (персонажей Пушкина, Достоевского и т. д. – вплоть до Андрея Белого с его стихотворением «Lumen Coeli – Sancta Rosa», вошедшим в «Золото в лазури» [14, с. 80–83]). С другой стороны, в монологе Бертрана звучит «зов Гаэтана» – «рыцаря-грядущее» – автора песни, которой Бертран не может забыть. Слова песни Гаэтана

Ставь же свой парус косматый.
Меть свои крепкие латы
Знаком креста на груди –

для Бертрана звучат как

науки розенкрейцерства сформировались в XIII–XIV веках, указав также на назначение Матери ложи в этом движении; см. доклад 3 июня 1909 года для венгерской Секции [10, р. 8] и доклад 31 мая 1909 года на Международном конгрессе, организованном Федерацией Европейской секции Теософского общества) [10, р. 123]. Я намеренно отсылаю к венгерскоязычному изданию, поскольку оно снабжено необходимыми примечаниями. Ср.: [11]. В докладе на Конгрессе Теософского общества и в специальных лекциях Р. Штейнер акцентировал также концепт биполярности, интерпретируемый в качестве одного из прототипов розенкрейцерства и масонства (см.: [10, р. 123–127]).

¹¹ См. фрагмент из письма Блока Андрею Белому, свидетельствующий об интуиции Блока, касательно роли Богини – Матери Земли и дочери Неба в Средиземноморье: «...Это – Ее время – история (так сменялась Она в истории – отдыхала в греческих мраморах и разматала торговые города на Средиземном море во время крестовых походов). Это Ее – пространство – догма (так сменяется Она пространственно – здесь вот взмахнула крыльями и приняла контур горы, а здесь – легла и распласталась в пустыню, манящей позой указав сама свою подчиненность – женское, а не Женственное)» (цит. по: [12, с. 126]).

¹² В этом сказывается характерный для Блока прием «ложных подходов» (термин Н. Берковского): вспомним, к примеру, отзвук «Божественной комедии», запрятанный в глубинах «Балаганчика» (см. об этом: [13]; Д. М. Магомедова пронизательно отмечает также склонность Блока «превращать философы в мифологемы» [12, с. 74]).

Странная песня о море
И о кресте, горящем над вьюгой [3, с. 14] ¹³

Она не дает ему покоя и требует осмысления. Потребность осмыслить, постичь, уразуметь кульминирует в сознании Бертрана всякий раз, когда ему вспоминается кристаллизованная в этой песне «формула» Гаэтана:

*Сердцу закон непреложный –
Радость – Странанье одно!* (с. 16) ¹⁴

Эта «формула» лейтмотивом проходит через все действие, и персонажи, удостоившиеся приближения к ней, по-разному пытаются осознать ее смысл: Бертраново размышление («Как может странанье радостью быть?» (с. 16) в мире Изоры оборачивается не только преследующим ее рефреном (с. 22, 28, 52, 168), не только снами о ее создателе – странном Страннике с «черной розой – чернее крови / горящей / на светлой груди» (с. 50, 58), но и вопросом, обращенным к «наперснице» Алисе: «...и странанье – радость с милым!.. Не так ли, Алиса?» (с. 22); после цепи перипетий формула Гаэтана утверждается в сознании Изоры так:

Да... Радость, радость... любить...
Странанье... не знать любви!.. (с. 140)

Показательно, что и поэт – «сеятель формулы» как бы оценивает ее, рассматривая с разных сторон и взвешивая варианты причинно-следственных связей и последовательностей:

Не верь безумию любви!
За радостью – странанье!
За радостью – странанье! (с. 68)

Однако, помня завет вскормившей его феи ¹⁵, Гаэтан снова точно воспроизводит завещанную ему формулу:

Сердцу закон непреложный –
Радость-Странанье одно! (с. 164)

Через сходные стадии размышлений проходит и Бертран, вопрошая создателя текста о возможности «опрокинутого порядка»:

Что ж эта песня значит? Объясни мне,
Как радостью странанье может стать? (с. 134) ¹⁶

Только в финале драмы, в итоге перипетий жизненного пути, понятого как рыцарское служение госпоже – Прекрасной Даме и обусловленного этим служения неправому делу, Бертран осознает смысл формулы Гаэтана. Во всяком случае,

¹³ В дальнейшем текст драмы цитирую по этому, новейшему, изданию с указанием страниц в круглых скобках.

¹⁴ Здесь и далее в цитатах курсив мой. – Л. С.

¹⁵ «Странником в мире ты будешь! / В этом – твое назначенье, Радость-Странанье твое!» (с. 94).

¹⁶ Следует, видимо, обратить внимание и на то, что в разных строфах «Розы и Креста» афоризм фигурирует в разных написаниях, ср.: (с. 22, 28, 52, 94, 164, 168, 198); пояснение к этому дается в статье И. С. Приходько, «“Роза и Крест” Александра Блока» (с. 267).

только в итоге жизненного пути Бертран воскликнет: «Я понял, понял...» (с. 198). Читателю-зрителю драмы, путь которого сквозь перипетии драмы явился путем посильного для него посвящения в эту формулу, остается лишь предполагать, насколько глубоко проникла мысль Бертрана в парадоксальность собственной судьбы, «неудачливо» завершившейся не столько даже содействием пошляку (из числа «квадратных», по устойчивому определению Блока), сколько гибелью в роли защитника интересов духовно чуждого ему хозяина-господина, от руки, вероятнее всего, близкого ему (по крайней мере социально) повстанца-«альбигойца» – «ткача».

Этот финал позволяет читателю-зрителю осознать контрапунктность в пути протагониста: с точки зрения прагматической Бертран – действительно неудачник, что крайне подчеркнуто его жестом, на котором Блок настаивал, утверждая, что Алискан должен будет подняться в окно Изоры по плечам Бертрана. Однако на уровне ценностных представлений о бытии Бертран – победитель, и озарение, пережитое им в момент побратимства с Гаэтаном (с. 96), свидетельствует о том, что он с достоинством осознает это. В процессе осознания внутренней контрапунктности собственного жизненного пути реализуется его путь посвящения, который обернулся путем прозрения и выхода за пределы горизонтов его мира. В начале драмы центром его мира была любовь к Изоре, поэтому и мысль о радости-страданье соотносилась только с ней:

О, любовь, тяжела ты, как щит!
Одно страданье несешь ты,
Радости нет в тебе никакой! (с. 16)

Но именно желание служить Изоре оказалось причиной встречи Бертрана с миром Гаэтана и импульсом к постижению смысла формулы, которая станет лейтмотивом драмы: «Радость – Страданье одно».

Каковы истоки этой формулы, которая – в отличие от широко распространенной морализаторской сентенции, обещающей расплату за упоение радостью¹⁷, – с конца XVIII – начала XIX века вдруг стала необыкновенно популярной в литературах Европы?

Наиболее точное указание на это, кажется, можно найти у Артура Эдварда Уэйта (1857, США – 1942, Англия), – известнейшего историка масонства, розенкрейцерства, мартинизма: А. Э. Уэйт считается первым, кто попытался систематически изучить историю западного оккультизма.

В своей книге «Братство Розы и Креста» («The Brotherhood of the Rosy Cross») Артур Эдвард Уэйт, на мой взгляд, убедительно показал, что эту формулу сделал широко известной в узких кругах Мартинес де Паскуалис (Martinez de Pasqually: 1727 <?> – 1774)¹⁸, может быть, уже в 1760 году, т. е. в тот период, когда он, по словам Уэйта, впервые появился в Тулузе со своими «иероглифическими картами», якобы восходящими к Марку Аврелию [17, р. 500–501]¹⁹. Учитывая хро-

¹⁷ Так, «Песнь о Нибелунгах» завершается мотивом расплаты: «За радость испокон веков страданьем платит мир» [15, с. 181] (пер. В. Тихомирова, А. Корсуна и Ю. Корнеева).

¹⁸ Эзотерический деятель XVIII века, продолжатель гнозиса Валентина, наставник Сен-Мартена (1743–1803), теоретический основатель мартинизма, приобретший известность с момента основания ложи в Париже и знакомства с Сен-Мартеном (1771). На решительное влияние де Паскуалиса в теософских кругах Франции указал также Г. Шолем, подчеркнув, что идеями де Паскуалиса была представлена, в частности, поздняя фаза христианской каббалы [16, р. 200–201].

¹⁹ См. также: [18, vol. 1, р. 287]. См. также: [18, vol. 2, р. 62, 65, 66, 336–345]. Ср.: [19–21].

нотоп драмы Блока и многократные упоминания в ней «толозанской дороги» (via Tolosana), связь де Паскуалиса с этой областью не могла пройти не замеченной поэтом²⁰. В России работа мартинизма в обоих его вариантах (т. е. и в начатом непосредственно де Паскуалисом, и в модификациях, введенных Сен-Мартеном и его истолкователями) привлекла внимание уже в эпоху Новикова. А, как известно, изучение эпохи Новикова было предметом блоковских штудий в университетские годы [2; особенно: с. 271–371]. Что же касается начала XX века, то, особенно благодаря активной деятельности Папюса, истории этого ордена было посвящено несколько монографий, а также немало газетных статей, кроме того, как всегда в таких случаях, циркулировали и легенды²¹.

А. Уэйт иронически комментирует интерпретацию формулы де Паскуалиса «собратьями по ордену», цитирую фрагмент фразы:

...the Rose in union with the Cross signified the mixed joys and pains of life, indicating that our pleasures, to be lasting, should have delicacy, and that they are of short duration when delivered over to excess [17, p. 501].

Кажется, именно к этому мнению «собратьев по ордену» относится следующее за ним насмешливое примечание Уэйта:

I think better of Pasqually than to believe that these puerilities entered unto the highest Grade of his Rite [17, p. 501]²².

Для нас этот пассаж Уэйта красноречив, поскольку и у Блока, как мы видели, формула Гаэтана, пройдя через ряд ее осмыслений привлеченными к ней персонажами, переживает смысловые модификации и в конце концов утверждается не как моральное поучение, а как философский вывод об амбивалентности и биполярности, явленных в качестве принципа, лежащего в основе нашего мира (подобно свету и тени). Как мы могли убедиться, посвятельный путь Бертрана отмечен в драме подчеркнутым различием между стадиями осознания им этой формулы в начале драмы и в ее финале, так что и этот процесс можно интерпретировать в качестве пути посвящения Бертрана в смысл афоризма, закрепившего идею взаимодействия противоположностей. Философски эта идея была сформулирована Николаем Кузанским, унаследована Джордано Бруно, а затем и их последователями в качестве принципа *coincidentia oppositorum*. Впрочем, идея эта подспудно присутствовала во многих вариантах гностицизма, да и в алхимии, и как концепция взаимодействия света и тени у Р. Фладда²³, соответственно унаследованная и Гёте, и М. Булгаковым («Мастер и Маргарита»).

²⁰ Напомню, что и Гарвей Спенсер Льюис, основатель АМОРКа, получил посвящение в Тулузе в 1909 году.

²¹ Из монографий назову: [22–25].

²² С точки зрения нашей темы важно также, что А. Уэйт напомнил и о давней о себе знать в ходе веков редукции смыслов, которыми располагала эмблема Розенкрейцерства и входившие в ее состав символы: [17, p. 439–482]; см. также популяризаторский пересказ в: [26, p. CXXXIX].

²³ См.: [27, с. 217–219]. Кстати, в нескольких иных вариантах эта идея оформляется уже у Вергилия («Ubi mel, ibi fel»: «Где мед, там и желчь»), она сказывается и в фольклоре («нет ни пчелы без жала, ни розы без шипов»), откуда, по всей вероятности, она проникла и в «Фелицианский цикл» Державина (хотя, как известно, в христианской традиции существует «роза без шипов» – это Дева Мария). Наконец, еще один вариант концепции «взаимодействия противоположностей» сказался в размышлении В. Г. фон Хохберга (W. H. von Hohberg, 1612–1688), немецко-австрийского поэта эпохи барокко, который, ссылаясь на то, что нет розы без шипов, пришел к обобщению, что в этом проявляется уни-

В структуре драмы Блока закон *coincidentia oppositorum* реализовался как принцип контрапункта. Уже тот факт, что Блок называл Гаэтана «рыцарем-грядущее», обеспечил ему контрапунктную позицию по отношению к «рыцарю-несчастью», что подчеркивалось многими записями Блока, поддерживающими различения типа Гаэтан – «летучий», Бертран – «земля»²⁴, Бертран – «человек», а Гаэтан – «гений» [1, с. 200], «Бертран – человек, униженный», а Гаэтан – «гениальный безумец» [1, с. 201].

Контрапунктность рыцарей-протагонистов (в определенном смысле – ипостасей самого Блока, на что не раз указывала критика) позволяет осознать и другие «контрапунктные пары» драмы, в числе которых особенно выразительны следующие.

1. Контрапунктность в жизни Слова и созданного творцом текста открывает ряд опосредований, организующих цепь коммуникации, представляя собой сообщение о пути Слова, поскольку в завязке «зов-голос Гаэтана»²⁵ предстает «внутренним голосом» Бертрана, хотя приходит этот «зов» к нему как песня-творение неизвестного Странника, растиражированная трубадурами, менестрелями и жонглерами, от них проникшая в сон Изоры, а от нее, несомая любовью к ней («песня любимой Изоры»), она входит в душу и память Бертрана²⁶.

2. В аспекте историко-культурологическом драма заостряет проблему соотносимости альбигойской и кельтско-галльской традиций, которая в связи с Гаэтаном эксплицирована тем, что он – из Бретани, и его рассказом («легендами трувера») о том, как воспитала его фея, упоминанием имени амбивалентной целительницы Короля Артура феи Морганы и даже тем, что у него три петуха (кельты – по многим причинам – были для римлян «петухи-галлы»), и рядом других деталей²⁷. Однако эта связь усложнена подчеркнутым намеком на возможность проблематичной сопричастности Гаэтана тамплиерству, поскольку на груди его – знак креста, однако он, по его словам, «не плавал в Землю Святую» (и о форме креста на его груди читатель ничего не знает).

3. Соотнесенность Бертрана с Гаэтаном говорит также об аспекте «космотворческом», сопоставляющем твердь и воды, землю и море, и бури над ними, так как альтернативой земле (что есть сущность Бертрана) выступают море-океан и «роза ветров» Гаэтана – воплощения динамики стихий мира странных странников (как и напоминание о путях по морю в святые земли).

версальный закон: «mit Boesen sind vermischt die Frommen» – «со злом смешивается благо» (цит. по: [28, S. 366–367]), у Жуковского он сформулировался как «Радость и скорбь на земле знаменуют одно: их в единый / Свежий сплетает венки Промысел тайной рукой» [29, с. 120]. Наконец, припомним и тот факт, что уже в рунах знаки «счастье-несчастье» связывались и соотносились по принципу амбиграмм.

²⁴ По замечанию Ремизова (согласно записи А. Блока) [1, с. 178].

²⁵ Как известно, многие современники отождествляли Гаэтана с Блоком, а сам он, очевидно, превращал Гаэтана в «парадигму» поэта (подспудно возводя ее к Вл. Соловьеву), см. цитаты из объяснительной записки Блока Художественному театру, а также комментарии автора в статье Н. И. Комаровской «А. Блок в Большом драматическом театре» [30, т. 2, с. 335]. Ср. также у Ремизова: «Вы, закованный в латы с крестом» [30, с. 406].

²⁶ Эта цепь указывает также на пути воздействия и проявления символов: Творчество → «артефакт» → тиражирование → закреплённость в подсознании реципиента → закреплённость в сознании и душе реципиента.

²⁷ Правда, эзотерики соотносят петушиную голову с изображением Абрассаса. Соблазнительно также припомнить, что в комнате, где приготавливаемый к масонскому посвящению должен погрузиться в раздумья, перед его взором находится изображение петуха. И стоит, наконец, учесть комментарии Р. Штейнера, в которых предания кельтов связываются с преданием о гибели Атлантиды. В начале XX века эти комментарии нашли широчайшее распространение во всякого рода эзотерической литературе.

4. Примечательны также «контрапунктное удвоение» и своего рода «билокусность» креста, поскольку крест (по слову Бертрана, а также согласно комментарию Блока [1, с. 184]) видится и «над вьюгой», и как выцветший от времени (и пугающий Изору) «знак креста на груди» Гаэтана. Именно этот знак отмечает особое положение его носителя. Симптоматично, что Гаэтан говорит как *власть имеющий* [1, с. 184])²⁸, т. е. как прямой выразитель высшей воли, предполагающей не посредников-предшественников, но «последователей»-сеятелей. В этой его роли трудно не видеть очередного авторского кивка в сторону храмовников-тамплиеров с их установкой на непосредственную связь с высшей волей, сказавшейся в известной формуле (которая вызвала нарекания со стороны церкви): посвященный становился «другом Господа, который мог говорить с Господом, если хотел». Другим «кивком» в сторону вероятной близости Гаэтана к храмовникам можно считать его решительное заявление о том, что он не намерен участвовать в походе на альбигойцев: как известно, многие тамплиеры были близки альбигойцам-катарам, чем объясняется «странное почти неучастие тамплиеров» в походе на альбигойцев, что служит предметом полемики в современной медиевистике. Теперь этот факт – особенно в свете «новых», т. е. недавно обнаруженных документов в связи с уничтожением ордена тамплиеров – объясняется многоаспектным родством тамплиеров и альбигойцев. Не забудем, что большая часть создателей Ордена тамплиеров была из Лангедока и Прованса (часть которого входила в майорат Тулузы). Сделав сочувственником альбигойцев галла, воспитанного друидической феей, одинокого, никому не подвластного, одержимого морем и бурями странника-рыцаря с крестом на груди, Блок приблизил его к тамплиерам, однако замечание о том, что он не плавал в Землю Святую, размывает подчеркнутость этой связи, переместив смысловой акцент на контаминацию качеств, которыми располагает «рыцарь-грядущее» – воплощение «чистого зова» – поэт. Контаминация эта вполне приемлема, даже как известного рода реконструкция, особенно с точки зрения уясняемого сейчас генезиса идей, подтверждающего связь тамплиеров с альбигойцами (в частности, в том, что касается почитания женского принципа – *Anima Mundi*, а также взгляда на Христа-Логос, который вечен, следовательно, не рождался и не умирал, чем обусловлено «еретическое» отношение к распятию, установка на синкретизм монотеистических религий²⁹ и т. д.) и отчасти уже выявленного наследования их идей розенкрейцерами³⁰.

В этом отношении особенно выразительна выраженная через взаимодействие сюжета и мотивной структуры судьба формирования эмблемы, которая в конечном счете закрепились в сознании европейской культуры как эмблема розенкрейцерства, обсуждаемая преимущественно в связи с геральдикой Лютера, В. Андрея и их позднейшими вариациями. В тексте Блока образно-смысловое движение символов Креста и Розы раскрывается так, что перед глазами читателя-зрителя малопомалу реконструируются перипетии рождения столь значимой эмблемы, ее

²⁸ См. также примечание, где указывается на соответствующее выражение из Евангелия (Мтф, 7: 29; Марк, 1: 22) [1, с. 396].

²⁹ Подспудным откликом на идею единения трех религий может быть намек Блока на роль «Романа о Флоре», который возник приблизительно сразу после 1170 года. Изора читает его, по словам капеллана, вместо молитвенника, вызывая тем самым его возмущение. Как известно, роман этот повествует о в конце концов благополучной любви сарацинского принца Флора к христианской пленнице Бланшефлер. (На эту тему – «Принцесса Греза» Ростана в переводе Щепкиной-Куперник была опубликована в 1896 году и шла в Санкт-Петербурге.) Тамплиерская идея единения трех монотеистических религий и «братание с сарацинами» были, вероятнее всего, унаследованы розенкрейцерским преданием об обучении К. Розенкроя «восточной мудрости».

³⁰ Ср.: [31–34].

оформления и перехода из сферы ее официально не оформленных слоев культуры (или же «житейских жанров») в ее официально оформленные слои³¹. Тем самым драма «Роза и Крест» как бы нащупывает пути рождения философски обобщающей эмблемы и ее движения от архетипических образов к понятию и связанным с ними визуальным формам. Вместе с тем диалоги персонажей выявляют, «как слово трется о чужое слово и о внесловесную среду» (пользуюсь терминологией М. М. Бахтина): достаточно заметить злоупотребление словом «роза» и его производными в монологах таких обывателей, как Алискан, Капеллан, Алиса, для которых – хотя и по-разному – роза банализованно связывается с соловьями, что к тому времени закрепилось уже в «куртуазной традиции», по поводу чего, в связи с Алисканом, надеющимся попасть в тогдашний центр куртуазности Аррас, текст насыщен легкой иронией, несмотря на авторское следование в других случаях соловьям и розам Фета и несмотря на его собственный «Соловьиный сад»³², где впрочем аспект банализации учитывается и обыгрывается.

И даже Изора (которую в драме все сравнивают с розой и имя которой вбирает в себя простейшую анаграмму этого слова, на что критикой не раз указывалось) погружена в чисто природную «розовость», однако она предрасположена к естественной ониромантии³³, поскольку во сне видит черную, практически не известную в природе розу и слышит зов Странника с его «странной песней о море», сыгравшими столь важную роль в пути посвящения Бертрана.

«Розовость» в зачине текста связывает в плотный сгусток символы драмы вокруг их средоточия Изоры-розы, которая здесь – уже силою языка – оказывается центром природно-растительно сконцентрированного образа. Я имею в виду слово, обращенное Бертраном к *стволу* старой яблони³⁴:

Чем ты, старый, ответишь тогда
Ручьям и птицам певучим?
Лишь две-три бледно-розовых ветви протянешь
В воздух, омытый дождями,
Черный, бурей измученный *ствол!* (с. 14, 16)

Самим актом называния бледно-розовых весенних ветвей и контрастной с ними *черноты* ствола яблони, с которым Бертран отождествляет себя, Бертран утверждает свою принадлежность дереву, земле и ее черному цвету (Блок – как мы знаем – не раз комментировал это в своих записках, так что символично-метонимическая цепь *земля – черный ствол – черная роза – черная кровь* здесь значима и ясно заявит о себе в финале действия).

Динамика связей Креста и Розы эксплицирует этапы пути, названия которых в предварительных набросках текста получали маркированный статус именованных:

³¹ Пользуюсь терминологией М. Бахтина, ср.: «Житейский жанр – часть социальной среды: праздника, досуга, общения в гостинице, в мастерской и пр. <...> Самый тип совершения этих маленьких жизненных *жанров* определяется трением слова о внесловесную среду и трением слова о чужое слово» [35, с. 98, 99]. Работа Блока 1906 года «Поэзия заговоров и заклинаний», как и труды Анненкова-медиевиста, свидетельствуют о внимании их авторов к процессам переходов из «простонародных» сфер культуры в «официально оформленные», обуславливающим соответствующие трансформации смыслов.

³² С. Соловьев («Воспоминания о Блоке») говорит о раннем Блоке, что он «...во всем подражал Фету... Писал стереотипные стихи о соловьях и розах» [30, т. 1, с. 112].

³³ См.: [36].

³⁴ К мифопоэтике яблока – яблони ср.: [32, р. 80–81].

Литературная жизнь сюжета

1) **Бедный рыцарь**: первым монологом Бертрана оформляется завязка и сюжета, и мотивной структуры, в ходе которых разворачиваются соотношения Розы и Креста;

2) **Сон** 17-летней Изоры, являя ее дар естественной мантики, рисует образ черной розы на груди неизвестного Странника:

*черная роза – чернее крови
Горит на светлой груди...
Странник! Странник! – вскрикнула я... (с. 50)*

При свете дня, однако, Изора видит всего лишь

*...старые, черные ветви
В небе дождливом, как крест (с. 48)*

Песня менестреля: вера в вещий сон и противоречие между сном и явью побуждают Изору поручить Бертрану отыскать Певца в стране снегов и туманов по закрепившимся в ее сознании знакам:

*Странник – имя ему...
Черной розой отмечена грудь...
Так открылось мне в вещем сне (с. 58)*

Именно благодаря поручению Изоры (которая, таким образом, совершенно бессознательно оказывается «водительницей») Бертран вступает в новый для него мир и обретает брата – в «союзе, заключенном в звоне мечей».

3) **Рыцарь-Грядущее**: когда Гаэтан появляется в «лунном луче», Изора узнает его песню-«зов», но видит, что на груди его – не *роза*, а *крест*, что вызывает ее бурный протест:

*Странник! – Где роза твоя? –
На груди твоей – крест горит!..
О, не пугай крестом суровым!
Мать учила молиться меня,
Но песнь твоя не о том... (с. 138)*

*Возьми эту розу!
Так черна моя кровь, как она! –
.....
Дай страшный твой крест
Черною розой закрыть!.. (с. 148)*

Так заостряется в тексте ряд проблем, требующих особого внимания:

- Почему крест на груди Гаэтана *страшен* Изоре?
- Что значит желание Изоры *закрывать крест «черной розой»*?
- Что может означать явленное на сцене событие, когда сорванная в окне роза (из сада, где черных роз не было) оказывается черной розой? Во всяком случае Бертран ее видит, глядя на спящего в «розовой заросли» Гаэтана:

*Что чернеет
На кресте у него? –
Роза! – Черная роза! (с. 146)*

Отметить «чудесное» в появлении «черной розы», непохожей на розы «реального окружения», Блоку, видимо, было важно, поэтому и в «Записках Бертрана, написанных им за несколько часов до смерти», Блок выделяет этот момент: «Наутро, когда я пришел будить Гаэтана, он бредил во сне, а на груди его лежала черная роза, непохожая на все те красные, которые цвели над ним» (с. 237)³⁵.

Энигмы креста

Что касается отношения Изоры к кресту, то актрисе О. Гзовской Блок, по ее словам, пояснил это тем, что, будучи естественной, непосредственной дочерью народа, Изора хочет не молиться, а «просто любить». Однако не слишком ли упрощено это пояснение, тем более, что до нас оно дошло лишь в пересказе актрисы в статье «А. А. Блок в Московском художественном театре» [30, т. 2, с. 126] (см. также: [30, т. 2, с. 124, 131])³⁶? Кажется, Блок сознательно оставил открытой возможность других интерпретаций, особенно в свете известной настроенности по отношению к кресту в среде, затронутой идеями катаров и альбигойцев. Не случайно Бертран, который, в противоположность Изоре, принял крест на груди Гаэтана уже в минуты их встречи и побратимства в Бретани, в финале, после того как настал момент прозренья (отмеченный им словами «Смерть, умудряешь ты сердце»), позволил себе, обращаясь к Даме Сердца, перейти к языку порицания и пророчества:

О, как далек от тебя, Изора,
Тот феей данный,
Тот выцветший крест (с. 242)

Храни, Изора, душу младую
На черные дни (с. 242)

Здесь становится очевидной динамика формирования эмблемы, соединившей Розу и Крест, как это предстало в тексте Блока: эта динамика выявляет перипетии в соотношении ее элементов: розалии Лангедока (как и – шире – Средиземноморья с господством в нем женского культа), подобно Изоре с ее розами, укоренены в естественно-природной жизни, и подняться над ней дано лишь в случае приобщения к иному, высшему, «сновидческому» пространству. Гаэтан – с крестом, помеченным ветрами и снежными бурями, – не прикреплен к земле и потому ис-

³⁵ Правда, среди «наблюдений» Изоры есть и вполне «прагматическое»: «Вчерашний бледный бутон сегодня стал черным, как кровь» (с. 128), – однако оно не тождественно явленному ей во сне, в свете лунного луча, видению, которому «странно и сладко молиться» и которым подчеркивается одна из самых распространенных «дуальных формул»: «И **черная** роза – чернее крови – Горит на **светлой** груди...» (с. 50). Ср: [37].

³⁶ Н. А. Нолле-Коган во фрагменте «Из воспоминаний» упоминает о карикатурах на Изору и Бертрана, которые рисовал А. Блок [30, т. 2, с. 367]. Невольно напрашивается параллель с теми вариантами гностических мифов, согласно которым Душа мира ведет человека ввысь, однако она, будучи «материей Божества» (Вл. Соловьев), опасается вершин пути восхождения, хотя инстинктивно тоже стремится к ним. В учении Р. Штейнера эти мифы отразились как проблема «черных женщин» – стражей порога при Распятти (ср. финал «Котика Летаева» Андрея Белого).

чезает, однако он остается зовом в слове и в душах тех, кто слышал его слово. Только в пути Бертрана крест и роза соединяются, поскольку Бертран, будучи «стволом дерева», укоренен в земле, но и устремлен ввысь. Посвятительный путь Бертрана скрепляет время с вечностью, связывая феноменальное с ноуменальным: Роза для него – знак верности и Мадонне, с именем которой он идет на смерть («Святая Роза!»), и «Даме его сердца», несмотря на ее страх перед крестом и предвидение ожидающих ее вследствие этого «черных дней». Что же касается Креста, то и в этом видении для Бертрана феноменальное соотносится с ноуменальным, поскольку он не только принимает крест на груди побратима-Гаэтана, но видит и крест в снежной буре над его головой, не видимый, кажется, Гаэтану, однако видимый бретонским рыбакам³⁷.

Финал действия в аспекте сценического, т. е. визуально-динамически оформленного, воплощения открывает простор целой системе вопросов.

1. Какой формы, какого размера, какого цвета, как и где именно расположен крест на груди Гаэтана? Только на основе этих характеристик можно уточнить символику Креста.

В статье М. Альтшуллера, посвященной мasonicким мотивам «второго тома», упоминается начертанная Блоком фигура, которая «представляет собою треугольник, обращенный вершиной вниз. В середине треугольника начертан крест» [39, р. 607]. К сожалению, рисунок Блока не воспроизведен и в новейшем издании «Розы и Креста», а предложенное М. Альтшуллером описание дает лишь приблизительные ориентиры.

2. Какой формы Крест, видимый в снежной буре, и как он расположен? Насколько мне известно, и это современными Блоку театральными работами не зафиксировано.

3. Как расположилась поверх креста черная роза? – рукой Изоры брошенная на крест на груди Гаэтана, но затем рукой Гаэтана отданная Бертрану и рукой альбигойца пронзенная вплоть до сердца Бертрана:

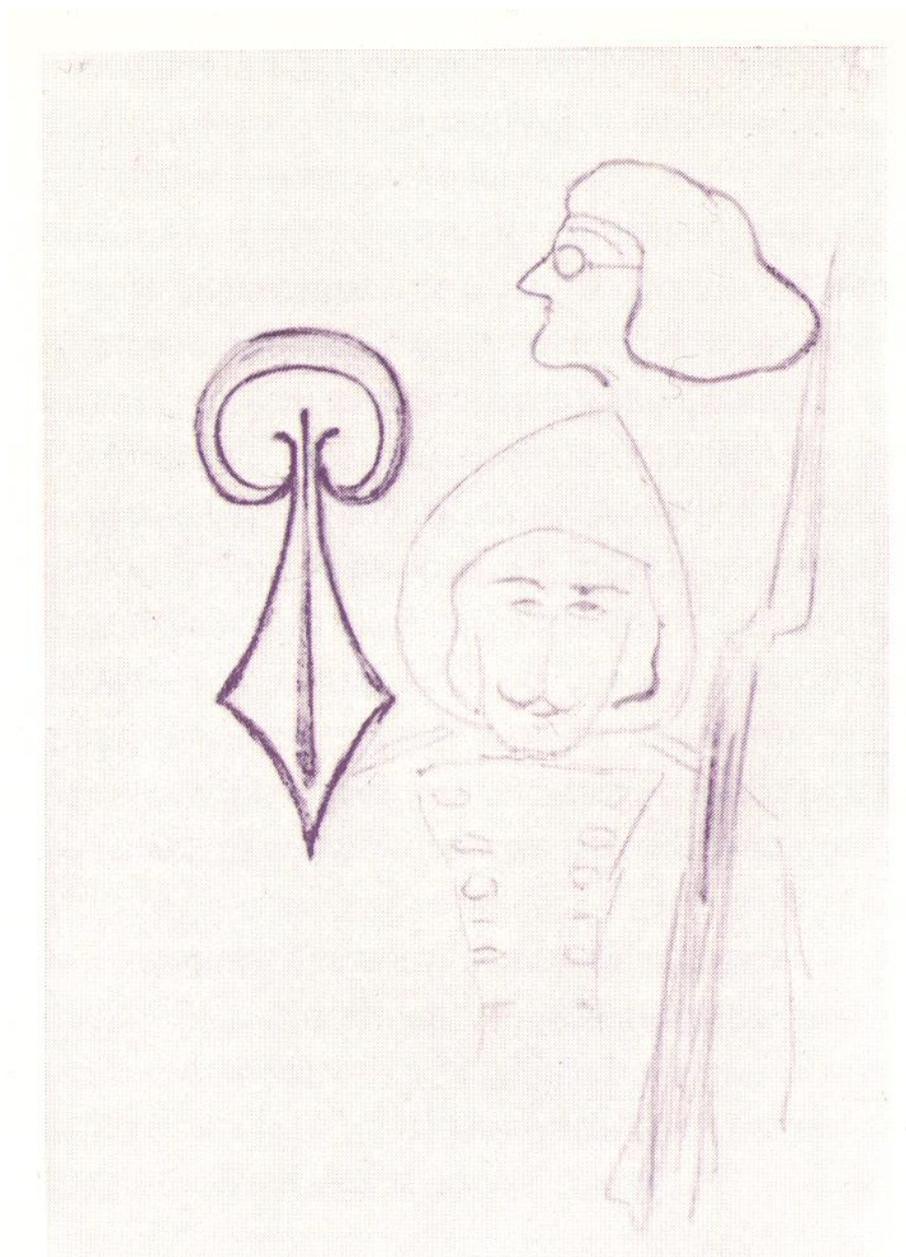
Прямо в розу на груди
Тот удар меча пришелся (с. 180)³⁸

Кажется, эта последовательность жестов указывает на последовательность соотношений Розы и Креста, т. е. на путь креста Гаэтана в Лангедок, где на крест ложится черная роза Изоры, которая в итоге оказывается на груди Бертрана, «прикрепленной» мечом «великана-альбигойца-дельфиноносителя»³⁹ к его окровавленному сердцу, окрасившему черную розу кровью Бертрана.

³⁷ Ср. комментарий Блока: «*Крест над выюгой* – видение бретонских рыбаков» (с. 214).

³⁸ Иванов-Разумник в статье «Роза и Крест» анализирует эту сцену довольно подробно. В творчестве Блока он видит эту эмблему как «крест, увитый розами», и в то же время, имея в виду не только «Розу и Крест», но и «Осеннюю любовь» и др., заключает: «Роза и крест покрывают друг друга в его творчестве, определяют его поэзию...» [40, с. 35]. И далее: «...роза и крест – это драма жизни самого А. Блока» [40, с. 37]. Видимо, Блок не соглашался с выводами Иванова-Разумника, и этим, по мнению А. Л. Гришунина, мотивирована дарственная надпись «дорогому врагу», которую Блок сопроводил даримую им Р. Иванову-Разумнику книгу [1, с. 402].

³⁹ Ср.: [41, т. 2, с. 393]. У этрусков и римлян дельфин символизировал путешествие души через море смерти в землю обетованную. Для нас важно, что и Изида иногда изображалась с дельфином.



А. Блок. Шуточные портреты Изоры и Бертрана, персонажей драмы «Роза и Крест». 1920, май (воспроизводится по: [38, с. 190])

Литературная жизнь сюжета



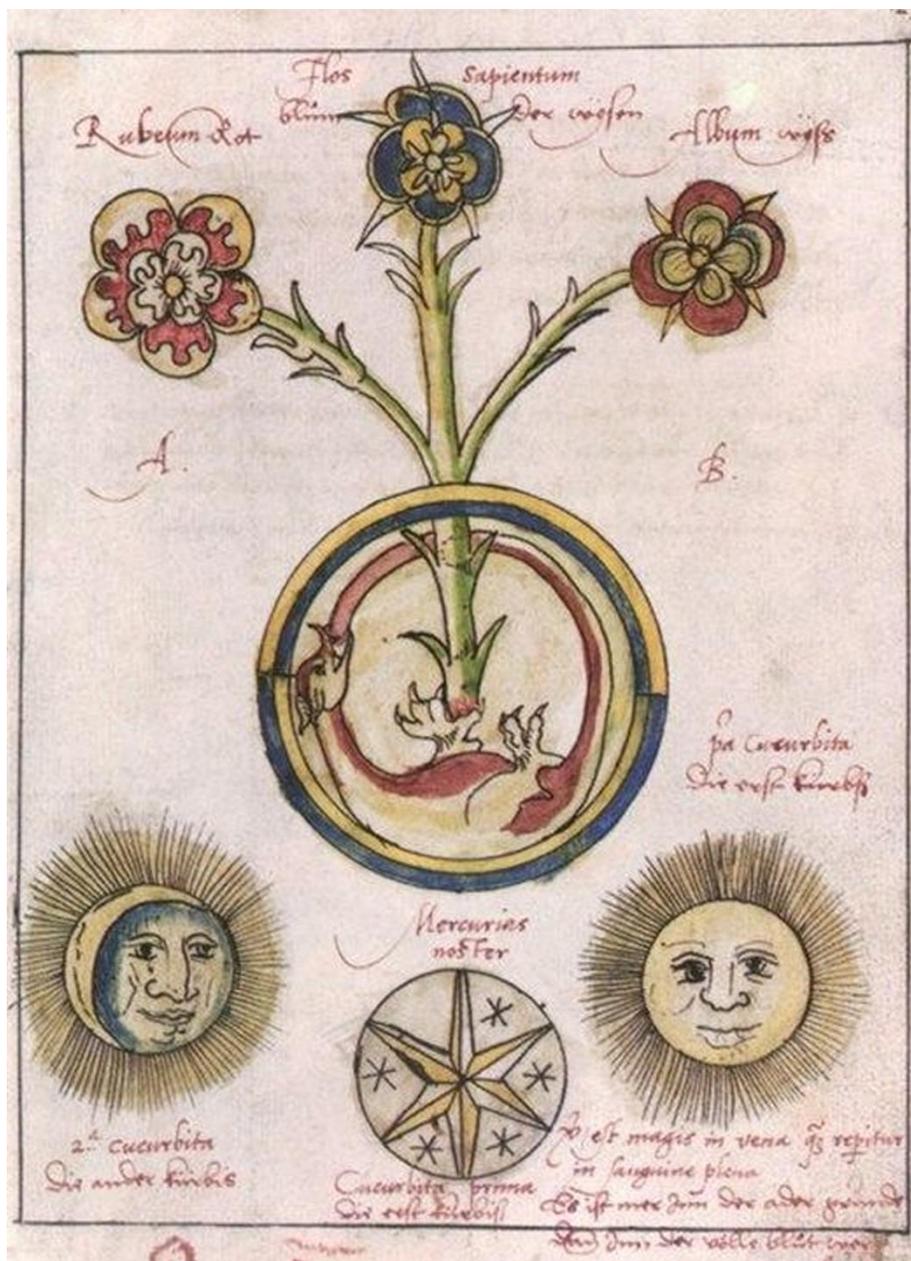
Моренетта из Альгеро (Virgen de Montserrat, La Moreneta)



«Лунарная София» (Aurora Consurgens)



Часовня замка Троманек. Открытка из собрания А. Блока с автографом поэта (воспроизводится по: [7])



Розы Иеронима Ройснера



Апсида Собора Монреале

А какова форма розы? А число и расположение лепестков? На фоне этих, видимо, намеренно подобранных неопределенностей, допускающих возможность различных толкований (возлагаемых на разных реципиентов, т. е. и простых зрителей, и читателей, и режиссеров-постановщиков, восприимчивых Слова, призываемых таким образом к пробуждению), становится особенно очевидной структурно-композиционная определенность строения действия. Она дает о себе знать не только благодаря ясно очерченному пути посвящения Бертраана, что становится стержнем сюжета, но и благодаря тому, что рельефная обрисовка этого пути дана в оправе отчетливой «кольцевой» структуры, на которую обращает внимание давняя работа Микаэлы Беминг [42, р. 67].

Правда, я бы назвала этот тип структуры, излюбленной в творчестве Блока, «квазикольцевой», так как в ней, как правило, финал «опрокидывает отношения» зачина, подобно тому, как это происходит в решительный момент мёбиусообразного движения Данте – странника по загробью, совершившего поворот на шкуре Люцифера [43]⁴⁰.

Кольцевая (мёбиусообразная) оправа эксплицируется благодаря тому, что мотив черноты, явленный, как мы видели, в зачине Бертраана («черный ствол»), акцентируется в концовке благодаря нарастающему повтору мотива черной розы – черной, как кровь Изоры. Именно здесь подспудно оформляется цепь ассоциаций, ведущих Изору-Розу «черной крови»-Изиду к «Черной Мадонне» (о которой речь пойдет ниже). А если иметь в виду, что уподобляемая стволу дерева

⁴⁰ См.: [44, р. 227–238].

вертикаль пути восхождения Бертрана пересекается с горизонталью пути его бессознательно-интуитивной водительницы Изоры-Розы_Изиды, станет очевидной ассоциация с образом *креста внутри кольцевой оправы, наподобие О*⁴¹.

⁴¹ В текстах Андрея Белого эта форма настойчиво утверждалась в качестве фундаментальной эмблемы розенкрейцерства. Ср. послание Андрея Белого Э. Меттнеру из Сицилии (25 декабря 1910 года): [45, с. 135]. В «Путевых заметках» Андрея Белого это наблюдение развернулось в историко-культурологический анализ на 19 страницах [46, с. 127–147] с особенно важным для нас пояснением: «...крест, обведенный на старом соборе отчетливым кругом, есть крест внутри розы. Розалия – имя святой этих мест. Соединение розы с крестом нами ясно подслушано <...> мы коснулись ключа к словам Гёте: – “Здесь ключ ко всему”» [46, с. 135]. Ср. лейтмотивно повторяемое А. Уэйтом в книге «The Brotherhood of the Rosy Cross» [17]: «Роза – животворящий свет и добро», а также финальную строку сборника Вяч. Иванова «Розариум» (1910), послужившую эпиграфом к этой статье: «И Роза – колыбель Креста» (см.: [47, т. 2, с. 533]. В этом же сборнике Вяч. Иванова (включающем стихи «В старо-французском строе», среди которых – баллада «Cor ardens Rosa») в разделе «Эпические сказы и песни» есть песня «Росалий весенних святителя Николая», посвященная Е. В. Аничкову [47, т. 2, с. 466–469]. Ср.: [48, с. 62–101]. 10 сентября 1912 года Андрей Белый из Брюсселя послал Морозовой начерченную им схему розы-креста, сопроводив ее следующим комментарием: «К кресту присоединяется Rosa, т. е. Lumen Coeli Sancta Rosa... Роза есть мир и **просветленная Земля** до Афродиты Небесной, т. е. Святое Человечество... Символ Розы – полнота, совершенство, т. е. круг: О, итак символ Розенкрейцерства (О)...» [49, с. 199–200]. Ср. указание Д. Рицци на то, что в переписке Эллиса, Андрея Белого и Э. Меттнера изображение креста, вписанного в круг, намекает на сокровенное в розенкрейцерстве: [50, р. 290, 293]. В «Воспоминаниях о Блоке» символ креста в круге Андрей Белый пояснил так: «Безмирное пересеклось с мирным, безвременное с временным. Появляется крест, символ пересечения, и с ним трагедия креста, разрешающаяся то в бунт, то в жертву» [30, т. 2, с. 236]. (Это пояснение согласуется с комментарием к гностическому евангелию от Филиппа: «L'espressione "è venuto a crocifiggere il mondo" va poi intesa: è venuto a congiungere il mondo superiore con il mondo inferiore, ponendosi al centro, fra di essi, come nel punto d'incontro di una croce») [51, р. 521]. Ср.: [51, р. 362]. Особенно важны три письма Андрея Белого к Блоку из Брюсселя, в которых он вновь касается этой эмблемы. Письмо от 1 июня 1912 года (по новому стилю), опущенное в первом издании Переписки (см.: [53, с. 463–468] с коммент.), оперирует знаком розенкрейцеров и комментирует отдельные детали розенкрейцерского пути посвящения. В письме Блоку от 13 декабря 1912 года Андрей Белый сопровождает рисунки следующими пояснениями: «...то, что казалось в розовом свете, оказалось исполненным терниями. О путь есть путь через очищение к просветлению; и уже только потом к посвящению. Очищение же – легко сказать: О пути очищение значит реально пережить чистилище еще здесь на земле» [53, с. 472]. Как видим, крест внутри круга Андрей Белый прочно связывает с проблемой пути посвящения. Вероятно, что и Блок понимает этот знак сходным образом и тоже отмечает символику «розоны»: в его собрании хранится открытка, изображающая часовню замка Тромнек с «розоном». Сравнение двух открыток (Андрея Белого с Сицилии и Блока из Бретани) свидетельствует о местах поисков протоформ тем и другим поэтом, о различии между «северной» и «южной» традициями, а также о сближении между ними, как это сказалось у Блока в развитии темы собратства, предложенного трубадуром-грувером Газтаном Бертрану (ср.: [53, с. 457–458]). Ср. также изображение этой эмблемы с изображением, представленным в первом издании «Переписки»: [54, с. 298]. См. интерпретацию этой эмблемы в: [55, S. 70]. Выразительно воспроизводит эмблему розенкрейцерства также «зарисовка» Мережковского: «Средиземное море, связующее три части света, Европу, Азию, Африку, есть в самом деле *середина*, сердце земли. В немолчном ропоте волн его бьется сердце человечества. Века и народы, теснясь, обступают его, окружают круговую пляскою, как хор Нереид, и пенится “темно-лиловая соль” его, как амброзия в чаше богов. Если провести две линии, одну от Мемфиса до Константинополя, другую – от Вавилона до Рима, то получается крест, как бы тень Креста Голгофского. Всемирная история и совершается под этим крестным знаменем» [56, с. 81].

Энигмы черной розы

Черная роза, практически не известная в природе (но банализованно популярная в фольклоре и квазифольклоре как «роза печали»⁴²), почти не известна и в алхимии. Однако есть случаи, где ее появление соотносится с чернотой корней как результат успешного преобразования *materia prima* – «первичной земли» алхимиков – общеизвестного начала «Opus Magnum». Показательно, например, изображение центральной из трех роз, выросших из одного черного корня, в «Пандоре» Иеронимуса Ройснера: помещенная между белой и красной розами, она могла бы быть названа синей или голубой (что справедливо ведет некоторых комментаторов к «голубому цветку» Новалиса и его традиции⁴³), но так как голубой (синий) цвет в алхимии не имеет самостоятельной значимости, его рассматривают как цвет материи в состоянии влажности, которая постепенно приобретает «свинцово-черный» цвет, означающий в этом случае высокую одухотворенность и сокровенные знания [59]⁴⁴.

Это толкование не противоречит замечанию Папюса о том, что черный цвет первой залы, где начинается путь масонского посвящения, указывает на начало восхождения к духовности, и согласуется с выводами, в частности, Р. Грейвса о том, что во многих дохристианских верованиях чернота была знаком плодотворной мудрости, и это сказалось в традициях «черных богинь» [62]⁴⁵. Не противоречит этому и вывод В. М. Жирмунского о том, что Изора в какой-то степени символизирует Розу то в чувственном, то в сверхчувственном аспекте [7, с. 284]. В самом деле, несгармонированность «дневного» и «ночного» сознаний Изоры акцентирована: во сне ей чудится зов Гаэтана и видится черная роза на его груди, превращая ее в невольную «водительницу» на пути посвящения Бертрана, однако, проснувшись, она, – правда, не без меланхолии, но и не становясь «квадратной», – живет по житейским законам ее окружения, о чем свидетельствуют ее фраза и жест, завершающие драму. «Двоемирие» Изоры делает ее будущее неопределенным, что заостряется комментарием Блока 1915 года (указывающим на открытость концовки драмы, последнее слово которой – слова Изоры): «...судьба Изоры еще не свершилась, о чем говорят ее слезы над трупом Бертрана. Может быть, они случайны, и она скоро забудет о них; может быть, и она приблизилась к пониманию Радости-Страдания; может быть, наконец, ее судьба – совсем не сходна с судьбою человека, который любил ее христианской любовью и умер за нее как христианин, открыв для нее своей смертью новые пути» (с. 238). Объяснительная записка для Художественного театра, составленная Блоком год спустя, в марте 1916 года, вновь завершается размышлением над судьбой Изоры: «...одна Изора остается на полпути, над трупом Бертрана, окруженная зверями и призраками, с крестом, неожиданно для нее, помимо воли ей сужденным» (с. 252). Очевидно, открытость финала крайне волновала автора, и, кажется, не только по биографическим причинам, весьма занимавшим критику, и не только как удачная драматургическая находка, а, кажется, особенно потому, что в судьбе Изоры, как в зер-

⁴² Ср. «фольклорно»-ресторанные песни, с упоминаниями «черной розы в бокале», по поводу которой существуют известные воспоминания о Блоке.

⁴³ См.: [57; 58]. Хотелось бы добавить, что откликом на «голубой цветок» Новалиса явилось название известной выставки российских художников «Голубая роза» (1907), представлявшей собой своего рода ответ на саратовскую выставку 1904 года «Алая роза». Примечательно, что Н. П. Рябушинский, оказавшись в эмиграции, сохранил название «Голубая роза» для открытой им в Ницце художественной галереи.

⁴⁴ Ср.: [60, р. 26–27, 135–136]. См. также комментарий к иллюстрации 3 в: [61].

⁴⁵ Недаром уже в древнеегипетских верованиях чернота нильского ила противопоставлялась красноте мертвых песков, да и сам Египет именовался «черной землей» (Quemet).

кале, отразились сложнейшие проблемы путей европейской культуры. Недаром Блок снабдил биографию Изоры выразительными подробностями, поместив свою героиню (родом из Толозанских мук, что в 60 километрах от Тулузы, где скопилось в те времена немало разных народов) в хронотоп событий, узловых с точки зрения грядущего Европы, и эта дочь швей-испанки (а об отце ее ничего не известно!) оказалась непонятливой 17-летней свидетельницей религиозно мотивированного события, которое теперь справедливо называют первым случаем геноцида на территории Европы. Вместе с тем на уровне символично-мотивной структуры текста, организованного посредством метонимически-метафорической цепи связей: Изора – лунный луч – Песня Странника – черная роза – черная кровь Изоры – и абсолютной весомости символа Розы как знака Мадонны – Изора предстает простодушно-земным отражением Черной Мадонны («Черной Девы из Лангедока», «Черной Девы Прованса»), культ которой не только в Тулузе и его окрестностях, но и по всему северо-западному Средиземноморью (включая острова) активен до сих пор, напоминая о себе не только в местах паломничества.

Как интерпретируется явление этого весьма своеобразного культа Черной Мадонны? К нашему времени в связи с ним появилось немало самой разнообразной по качеству литературы с самыми разнообразными толкованиями и пересказами легенд⁴⁶. Однако, несмотря на всю разногласию, можно обнаружить некоторые моменты «созвучий» между рядом пояснений. К примеру, на вопрос: «Почему эта Мадонна черная?» – простые люди, как правило, отвечают: «Потому что эта прибыла к нам из Палестины». (Обычно это говорится в тех местах, где в соборе или церквушке «сотрудничают» две Мадонны: белая и черная, каждая со своим кругом «обязанностей»⁴⁷.) И этот ответ не противоречит интерпретациям культурологов, которыми утверждается:

1) «Черная Мадонна из Палестины» представляет собой напоминание о библейской смуглянке⁴⁸,

2) Черная мадонна прибыла в европейские земли и на западные острова Средиземноморья благодаря тамплиерам [65, р. 74–75].

Сверх того, археологи, как и историки, располагая своими доказательствами, поясняют, что многие церкви северо-западного Средиземноморья возникли на местах храмов, посвященных Изиде (*templum Isidis*), культ которой, особенно в эллинистический период, был распространен чуть ли не по всей территории Римской империи, о чем говорят и легендарные, и археологически подтвержденные свидетельства [66, р. 250, 264, 298, 420, 421, 422, 423, 428, 279, 282, 544]⁴⁹. Показательно, что именно в местах поклонения Черной Мадонне-Моренетте (в частности, в Пиренеях) находят – чаще всего в пещерах, связанных с остатками *templum Isidis*, – «черные статуэтки» – изображения этой древнеегипетской богини. Правда, черными изображались многие Богини Земли: Кибела, Иштар, Диана Эфесская (напоминающая о древнейшей идее *Virgo paritura*, т. е. черной земли, которую призвано оживить солнце, этот концепт был унаследован алхимией). Вместе с тем черными изображались и лунные богини, и связанная с их традицией «Лунная София», чей символизм нашел отклик в разных вариантах мариологии, акцентирующей таким образом тесную связь символики Луны с образом Матери-

⁴⁶ Ср.: [63; 64, особенно с. 172–179, 194].

⁴⁷ Таких мест несколько, в частности на Сардинии, но с недавнего времени и в Соборе Матиаша в Будапеште (который играет роль и музея) «сотрудничают» три Мадонны: белая, черная и голубая.

⁴⁸ «... черна я и красива, как шатры Кидарские» (в некоторых переводах союз «и» ошибочно замещается союзом «но») (Книга Песни Песней Соломона, 1: 5–6).

⁴⁹ Ср.: [67, с. 184–185].

Земли. Все это значит, что культ Черной Мадонны-Моренетты хранит память о своем дохристианском происхождении, и черный цвет в этом случае соотносится с поклонением Матери-Земле, с чем согласны, в сущности, все, писавшие о Черной Мадонне. Примечательно, что – несмотря на крестовый поход против альбигойцев-катаров – Черная Мадонна в северо-западном Средиземноморье и поныне остается предметом почитания, несмотря на возражения отдельных священников. Может быть, устойчивость культа Черной мадонны в северо-западном Средиземноморье объясняется также влиянием сведений о том, что ей поклонялся Бернард Клервоский, решительно способствовавший, как известно, общему расцвету мариологии во всех ее вариантах. С точки зрения нашей темы стоит вспомнить и о существенном для затронутого Блоком региона событии, о котором Блок мог знать: 11 сентября 1881 года папа Лев XIII провозгласил Черную Мадонну Монсеррата (Morenetta) Покровительницей Каталонии (Virgen Negra Patrona di Catalonia)⁵⁰.

Судя по множеству деталей, Блок был хорошо информирован о подробностях культа Черной Богини в избранном им локусе, как и о его истоках, и о реликтовых проявлениях в повседневной жизни много веков спустя, и о сохранности его элементов на символическом уровне: в драме их можно отметить и в деталях майского праздника, и, разумеется, в самом имени Изоры, отсылающем (как и ряд некоторых частных) к Изиде, чья власть над розой описана Апулеем и чье «дневное-ночное» бдение манифестировано изображением Богини, увенчанной солнечным диском в объятиях двух «рогообразных» полумесяцев⁵¹. Любопытно, что Андрей Белый с восторгом первооткрывателя писал о деревянных статуях «Мадонны (с луной под пятой)», которые бросились ему в глаза на Сицилии [46, с. 146]. Что же касается Блока, то в его поэзии, как на это не раз указывалось, представлена своего рода философия «неуловимой связанности» Луны с Землей. В драме «Роза и Крест» эта философия дает о себе знать в той самой символично-метафорической цепи, которая составляет основу ее мотивной структуры: Изора в своей «ночной ипостаси» оборачивается явлением Лунной Черной Мадонны, поскольку не только видит в лунном свете Странника – носителя «странного зова», но и «материализует» Черную розу через окно (связывающее два пространства), чтобы закрыть ею крест на его груди. Так возникает зримый дар утешения Бертрану, который не только видит черную розу, но и ощущает ее на своей груди (в то время как Алисе доступно видеть вместо черной розы всего лишь черное пятно).

Возвращаясь к финалу действия: если, несмотря на «житейскую сценку» в концовке, согласиться с признанием «кольцевого» макростроения драмы, подчеркнутого на уровне мотивики, в нем можно видеть напоминание о той форме розонарозетты, которую Андрей Белый столько раз пояснял в письмах и рисунках, а Блок безмолвно отметил, послав открытку с видом часовенки из Бретани.

Вместе с тем Блок, следуя своей эстетике сочетания определенных намеков и явных недосказанностей, намеренно оставил целый ряд вопросов открытыми, устремляя читателя-зрителя к сотворчеству соответственно концепциям символистов, именно на этой основе отличающих эстетическую коммуникацию от праг-

⁵⁰ О том, насколько действительно это событие до сих пор, свидетельствует тот факт, что 9 февраля 2012 года в городе Альгеро на Сардинии, где живет и каталанское меньшинство, Монсерратский аббат благословил капеллу, посвященную «Моренетте» («Черной Деве») – «Черной Розе апреля»), копии Virgen Negra Patrona di Catalonia, принесенной в дар этому городу.

⁵¹ Соблазнительно припомнить и имя Ysa, фигурирующее в легендах о тамплиерах и соотносимое с Изидой.

матической и религиозной⁵². Поскольку «Роза и Крест» – это не трактат о принципах розенкрейцера, хотя во многом и основывается на его формирующих признаках, Блок действительно свободно контаминировал генетически не смешанные образы-символы, предполагая их самые разные осмысления⁵³. В результате в «Розе и Кресте» дают о себе знать не столько опорные идеи розенкрейцера, сколько музыкально-поэтическая комбинаторика символов и эмблем, основанная на интуиции, на «скромности изо всех сил», но и на весьма серьезной филологической подготовленности автора. При этом Блок виртуозно сочетал опору на банальные ассоциации «ресторанного» контекста его поэзии (напоминающие о «черной розе в бокале» и «черной крови») с обращением к символике, доступной лишь немногим «посвященным». Это позволило его символической системе и ситуациям его творения представить помеченный символами путь главной эмблемы розенкрейцера, указав на истоки розенкрейцера, напомнив о роли альбигойцев – тамплиеров – мартинистов в построениях этого пути и тем самым о напластованиях веков, культур и их эмблем. Все это позволяет видеть в авторе «Розы и Креста» не только большого поэта, но и философа культуры, следуя в этом определению Андрея Белого: «...подлинными философиями культуры бывали те люди, в которых существовало сплетение редко сплетаемых линий: поэзии, философии, истории, этнографии <...> Блок говорит: “...факты, казалось бы, столь различные, для меня имеют один музыкальный смысл. Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе создают единый музыкальный напор”. Это утверждение сделало бы из Блока подлинного философа культуры, если бы Блок захотел им стать» [46, с. 255].

Список литературы

1. Блок А. А. Дневник. М.: Сов. Россия, 1989.
2. Утренний Свет Николая Новикова / Отв. ред. А. Л. Рычков. М.: Центр книги ВГБИЛ имени М. И. Рудомино, 2012.
3. Блок А. А. Роза и Крест [Aleksandr Blok. The Rose and the Cross] / Авт. проекта, отв. ред. И. С. Приходько; сост. А. Л. Рычков; пер. на англ. Ланса Гарави; вступ. ст. Е. Ю. Гениевой. М.: Центр книги ВГБИЛ имени М. И. Рудомино, 2013.
4. Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1960–1963.
5. Долгополов Л. К. Александр Блок: личность и творчество. Л.: Наука, 1980.
6. Эткинд Е. Г. Французское Средневековье в творчестве Александра Блока // *Revue des études Slaves*. Т. 54. Ф. 4. Р. 649–669.
7. Жирмунский В. М. Драма Александра Блока «Роза и Крест». Литературные источники // Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л.: Наука, 1977. С. 244–322.
8. Серков А. И. История русского масонства. 1845–1945. СПб.: Изд-во имени Н. И. Новикова, 1997.

⁵² См.: [68, р. 9–13].

⁵³ О «полигенезисе» образов Блока говорит В. М. Жирмунский [7, с. 304]. Напомню также «рискованное» (согласно автору – Д. М. Магомедовой) предположение о том, что «секрет блоковской популярности – в соединении “элитарного” эзотерического языка символистской школы с демократическим жанровым репертуаром, о чем писал еще Ю. Н. Тынянов, во введении сложнейших символов в злободневный современный контекст» [12, с. 138]. Судьба читательского восприятия «черной розы в бокале» и «Розы и Креста» красноречиво свидетельствует о справедливости этого вывода исследовательницы.

9. *Вайсконф М. Я.* Влюбленный демиург. М.: Новое литературное обозрение, 2012.
10. *Steiner R.* Ròzsakeresztes szellemtudomány. Budapest: Budapesti eloadások, 1991.
11. *Steiner R.* Die Theosophie des Rozenkreuzers. Dornach: Steiner, 1962.
12. *Магомедова Д. М.* Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М.: Мартин, 1997.
13. *Силард Л.* Символика круга у Блока // Atti del symposium «Aleksandr Blok». Milano-Gargnano del Garda, 6–11 Settembre 1981. Milano: Università degli studi di Milano, 1981. P. 683–702.
14. *Рогачева И. В.* В поисках утраченного...: две редакции «Золота в лазури» Андрея Белого. М.: Эко-Пресс, 2002.
15. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М.: Худож. лит., 1975 (Сер. «Библиотека всемирной литературы»).
16. *Scholem G.* Kabbalah. New York: Dorset Press, 1987.
17. *Waite A. E.* The Brotherhood of the Rosy Cross. New York: Barnes & Noble Books, 1993.
18. *Waite A. E.* A New Encyclopaedia of Freemasonry / Combined edition, two volumes in one. New York: Weathervane Books, MCMLXX (1970).
19. *Ambelain R.* Templiers et Rose-Croix. Paris: Adyar, 1955.
20. *Keyserling A.* Das Rosenkreuz. Innsbruck: Palme, 1956.
21. *Peuckert W. E.* Das Rosenkreutz. Berlin: E. Schmidt, 1973.
22. [Чинский Ч. И., фон]. Орден мартинистов: его происхождение, цели, значение и краткий очерк его истории / С предисл. д-ра Папюса [Жерара Анкоса]. СПб.: Коммерческая скоропечатня, 1910.
23. *Авчинникова-Архангельская В. В.* Вселенское масонство и обновленное Розенкрейцерство. СПб.: Северная скоропечатня, 1911.
24. *Антошевский И. К.* Орден мартинистов: его происхождение, цели, значение и крат. очерк его истории. СПб.: Журнал «Изида», 1912.
25. *Леман Б. А.* Сен-Мартен, неизвестный философ, как ученик дома Мартинца де-Пасквалис. Опыт характеристики первого периода его творчества и его первого произведения «О заблуждениях и истине». М.: Духовное знание, 1917.
26. *Hall M. P.* The Secret Teachings of All Ages. Los Angeles: The Philosophical Research Society, 1977.
27. *Силард Л.* Андрей Белый – розенкрейцер (к проблеме символизма и розенкрейцерства в России // Россия и гнозис: Тр. междунар. науч. конф. «Судьбы религиозно-философских исканий Николая Новикова и его круга». Москва. ВГБИЛ им. М. И. Рудомино. 15–17 октября 2012 г. СПб.: Изд-во РХГА, 2015. Т. 2. С. 204–219.
28. *Biedermann H.* Knauers Lexikon der Symbole München: Droemer Knaur, 1989.
29. *Жуковский В. А.* Избранное / Сост., вступ. ст. и примеч. И. М. Семенко. М.: Правда, 1986.
30. Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Худож. лит., 1980.
31. *Bonvicini E.* Templari fra storia e leggende. Foggia: Bastogi, 1997.
32. I templari. La storia e la leggenda / A cura di Fausta Vaghi. Firenze; Milano: Giunti, 2005.
33. *Cerrini S.* La rivoluzione dei Templari. Una storia perduta del dodicesimo secolo. Milano: Mondadori, 2007.
34. Militia Christi e Templari in Sardegna / A cura di Massimo Rattu. Selargius: Domus de Janas, 2010.

35. *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка. Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л.: Прибой, 1930.
36. *Цицерон.* О дивинации // Цицерон. Философские трактаты / Отв. ред., сост. Г. Г. Майоров; пер. с лат. М. И. Рижского. М.: Наука, 1985. С. 191–298. (Сер. «Памятники философской мысли»)
37. *Teillard A.* Il Simbolismo dei Sogni. Milano: Fratelli Bocca Editori, 1951.
38. *Долинский М. З.* Искусство и Александр Блок. М.: Советский художник, 1985.
39. *Altshuller M.* Масонские мотивы «второго тома» (Университетские штудии А. А. Блока и их отражение в лирике 1904–1905 годов) // *Revue des études slaves.* 1982. Т. 54. Ф. 4. Paris. P. 591–608.
40. *Иванов-Разумник Р. В.* Александр Блок. Андрей Белый. 1919. [Rarity Reprint 15]. Letchworth: Bradda Books, 1971.
41. Мифы народов мира: В 2 т. М.: Сов. энциклопедия, 1982.
42. *Voeming M.* La simbologia di rosa e croce nella tradizione letteraria e nell'opera poetica di Aleksandr Blok // *Atti del symposium «Aleksandr Blok».* Milano – Gargnano del Garda, 6–11 settembre 1981 / A cura di E. Bazzarelli e J. Kresálková. Milano: Istituto di Lingue e Letterature Dell'Europa Orientale, Università Degli studi di Milano, 1984. P. 51–73.
43. *Флоренский П. А.* Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей) / Обл. работы проф. В. А. Фаворского; марка худож. Н. Н. Вышеславцева. М.: Поморье, 1922. [Репринт: М.: Лазурь, 1991].
44. *Силард Л.* Андрей Белый и Флоренский (мнимая геометрия как встреча новых концепций пространства с искусством // *Studia Slavica Hungarica.* 1987. № 33. P. 227–238.
45. *Нефедьев Г. В.* Итальянские письма Андрея Белого: ракурс к «посвящению» // *Archivio Italo-Russo II. Русско-итальянский архив II / Сост. Д. Рицци, А. Шишкин.* Салерно: Dip. di Studi Linguistici e Letterari, Uni., 2002. С. 115–139.
46. *Андрей Белый.* Путевые заметки. М.; Берлин: Геликон, 1922. Т. 1.
47. *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель: Foyer Oriental Chretien, 1974. Т. 2.
48. *Обатнин Г. В.* Иванов-мистик. Окультизм в поэзии и прозе Вячеслава Иванова. М.: Новое литературное обозрение, 2000. (Сер. «Научная библиотека»)
49. *Белый А.* «Ваш рыцарь». Письма к М. К. Морозовой. 1901–1928 / Предисл., публ. и примеч. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада. М.: Прогресс-Плеяда, 2006.
50. *Rizzi D.* Эллис и Штайнер // *Europa Orientalis.* Salerno: Università di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, 1995. Vol. XIV/2. P. 281–294.
51. *I vangeli apocrifi / A cura di Marcello Craveri.* Torino: Einaudi, 1969.
52. *Guenon R.* Simboli della Scienza sacra. Milano: Adelphi, 2003.
53. Андрей Белый и Александр Блок. Переписка. 1903–1919 / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова; подгот. текста А. В. Лаврова, Г. В. Нефедьева. М.: Прогресс-Плеяда, 2001.
54. *Летописи Государственного литературного музея / Ред., вступ. ст. и коммент. В. Н. Орлова.* М.: Гослитмузей, 1940. Кн. 7: Александр Блок и Андрей Белый: Переписка.
55. *Steiner R.* Die Raetsel in Goethes «Faust». Zwei oeffentliche Vortraege, gehalten in Berlin am 11 und 12 Maerz 1909. Dornach: Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung, 1970.
56. *Мережковский Д. С.* Тайна Трех: Египет – Вавилон. М.: Эксмо-Пресс, 2001.

57. *Оболенска Д.* Имагинация голубого цветка. Драма А. Блока «Роза и Крест» // *Europa Orientalis*. Salerno: Università di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici, 2010. Vol. 29. P. 79–98.
58. *Obolenska D.* De Imaginatione: О эзотерической имагинации в русской культуре начала XX века. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2014.
59. *Reussner H.* Pandora. Basel, 1582.
60. *Abraham L.* A Dictionary of Alchemical Imagery. Cambridge: Cambridge Uni. Press, 1998.
61. *Alchimia. I testi della tradizione occidentale / A cura di Michela Pereira.* Milano: Mondadori, 2007.
62. *Graves R.* Mammon and the Black Goddess. London: Cassell, 1965.
63. *Begg E.* The Cult of the Black Virgin. London: Arkana, 1985.
64. *Грейвс Р.* Белая богиня. Избранные главы / Предисл. Х. Л. Борхеса; пер. с англ. И. А. Егорова. СПб.: Амфора, 2000.
65. *Cerinotti A.* Il Graal. Re Artù, i Cavalieri, Parsifal... Atlante della leggenda. Colognola ai Colli: Demetra, 1998.
66. *Mastino A.* Storia della Sardegna antica. Nuoro: Il Maestrale, 2005.
67. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. ст. А. Е. Майкапара. М.: Крон-пресс, 1996.
68. *Szilard L.* La poesia russa del XX secolo / A cura di Alessandra Cattani. Sassari: R & R, 2002.

L. Szilárd

Budapest, Hungary – Sassari, Italy

«THE ROSE AND THE CROSS» OF ALEXANDER BLOK

The article focuses on defining the specifics of the genre of Alexander Blok's «The Rose and The Cross», as a transformation of the lyrical drama into an initiation mystery. This phenomenon is evocative of Rudolf Steiner's theatrical experiments of «initiation mystery», (according to the diary notes of Blok, he was aware of these experiments but was not influenced by them), as well as of some corresponding tendencies in Andrei Bely's prose and the conclusions of Viacheslav Ivanov concerning the link between drama and the ritual.

The chronotope of «The Rose and The Cross» as well as the key elements of the Motive-Plot-Structure of the text reveal the fact that Blok had an immense knowledge of the starting points of the formation of Rosicrucianism. This made Andrei Bely rightfully conclude that A. Blok could have become a philosopher of culture, had he wished so.

Keywords: Rosicrucianism, Mariology, «joys and pains of life», black rose, black blood.

Szilárd Léna – Doctor of Philology of the Hungarian Academy of Sciences (7 Nador utca, Budapest 1051, Hungary, szilard@uniss.it)