

УДК 802.0-07:001.4

Е.А. Мяги (11 класс, Ломоносовская гимн. № 73), Е.В. Масюк, преп. литературы

## ПОЧЕМУ ДРАМА А. БЛОКА “РОЗА И КРЕСТ” НЕ ПОЛУЧИЛА ДОСТОЙНОГО СЦЕНИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ

Цель данной работы – выяснить, в чем заключается особенность драмы «Роза и Крест», помешавшая ее сценическому воплощению, и почему все попытки, свидетельствующие о том, что интерес к драме все-таки был, не увенчались успехом.

Первым этапом работы явилось изучение материалов о каких-либо попытках постановки и в связи с этим – изучение истории взаимоотношений Блока с выдающимися режиссерами-современниками. На этом же этапе были изучены немногочисленные рецензии, некоторая театроведческая литература, а также мемуары, дневники, записные книжки Блока и некоторых режиссеров с целью восстановления описаний состоявшихся спектаклей на основе разрозненных материалов, так как полноценных материалов по данному вопросу обнаружить не удалось. На данном этапе работы в сценическую историю пьесы были введены новые материалы, которых нет в работах театроведов, подробно занимавшихся пьесой, а также в монографиях и статьях, ей посвященных. Наконец, последний этап исследования - изучение литературоведческих работ и анализ текста драмы с целью выявления в самой пьесе причин ее подлинной или мнимой несценичности.

Деятельность Блока как драматурга тесно переплеталась с двумя великими режиссерами его времени: К. Станиславским и В. Мейерхольдом. Блок восхищался Станиславским как актером, боготворил его, считал его непревзойденным гением своей эпохи и мечтал увидеть драму на сцене Художественного театра именно в постановке Станиславского. Но, как говорил сам Блок, Станиславский не понимал пьесу, не чувствовал авторского замысла. После неудачи со Станиславским Блок отказывается в постановке пьесы Мейерхольду. Даже феноменальный успех «Балаганчика» не удерживает Блока от резкой критики творчества Мейерхольда. Столь сложные и противоречивые отношения между Станиславским, Блоком и Мейерхольдом, а также неспособность их прийти к общему решению или же найти компромисс обуславливаются прежде всего их разными взглядами на задачи театрального искусства. Станиславский видел задачу театра в общении со зрителем, Мейерхольд – в самовыражении творческой индивидуальности, а Блок – в богообщении, совершенствовании человека посредством искусства. Каждый из художников имел свои задачи, но задач, общих с Блоком не имел никто. Блок просто не мог допустить, чтобы смысл его пьесы был утерян Мейерхольдом и даже гениальным Станиславским.

Тем не менее, драма не осталась без внимания, и некоторые постановки «Розы и Креста» все же были осуществлены, о чем свидетельствуют немногочисленные рецензии, время от времени появлявшиеся на страницах таких журналов и газет, как «Театральная жизнь», «Смена», «Вечерний Ленинград» и т.д. Самая первая из них состоялась в Харькове в 1914 г., затем в Костроме в 1921г., в театральной студии Политехнического института в 1981г. Эти постановки были большей частью непрофессиональными, кроме того, обнаруженные рецензии как правило не давали исчерпывающей информации о спектаклях. Одной из наиболее известных, если не самой известной, стала постановка «Розы и Креста» в БДТ им. Горького в 1980г Владимиром Рецептером. Именно эту постановку, думается, можно считать наиболее удачной или, точнее, наиболее справедливой по отношению к Блоку. Рецептер стал единственным режиссером, который смог отнестись к пьесе с должным уважением и аккуратностью. При этом он вовсе не стремился избежать условности, но он вводил ее очень осторожно, чтобы не повредить и блоковскому замыслу. Другая не менее известная постановка «Розы и Креста» состоялась в 1983г в театре им. Е. Вахтангова. Пьесу хотел ставить сам Вахтангов, но ему так и не удалось осуществить постановку, и спектакль

впоследствии был поставлен народным артистом СССР Е.Р. Симоновым. Надо сказать, что Симонов, ставя «Розу и Крест», прибегает к весьма интересному театральному приему: актеры разыгрывали средневековых бродячих актеров, которые в свою очередь разыгрывали легенду о Розе и Кресте. Этот метод нагнетания условности сглаживал изъяны постановки, оправдывая их примитивностью средств средневекового театра. Таким образом, можно предположить, что этот спектакль увидел свет лишь в силу того, что режиссер не посчитал нужным углубляться в авторскую концепцию, заранее прикрыв возможные расхождения пеленой нагнетенной условности.

Принимая во внимание все вышесказанное, можно предположить, что в самой литературной основе пьесы заключается некая проблема, затрудняющая ее восприятие режиссерами. Попробуем дать свое объяснение своеобразию поэтики пьесы, ставшему камнем преткновения при попытках ее сценического воплощения.

Расстановка сил в любовном треугольнике пьесы восходит к предыдущим драмам Блок, что отмечают многие исследователи (например Жирмунский). Но, как представляется, особенность «Розы и Креста» заключается в том, что образы членов этого любовного треугольника создаются разными художественными средствами и даже методами, что входит в авторский замысел, так как показывает разный уровень духовного развития героев. Сначала охарактеризуем этих разноуровневых персонажей. Гаэтан, пробуждающий божественную любовь в сердцах людей, но не знающий земной любви, просто созданный для земной любви красавец Алискан, и Бертран, умеющий любить, но не имеющий шансов быть любимым в силу своего физического уродства. Если говорить о чувстве Алискана к Изоре, то его едва ли можно назвать любовью. Алискан воспринимает любовь как «науку», которую можно освоить. Примитивность его понимания любви отражается в его песнях, которые изобилуют клише – «розами и соловьями». Алискан необыкновенно красив и склонен к самолюбванию. Любовь в представлении Алискана – плотские утехы. Что же касается Бертрана, то он любит Изору не только за то, что она спасла ему жизнь. Он ценит в ней то духовное начало, которое отсутствует у всех остальных обитателей замка. Надо сказать, что образ Бертрана получился путем эволюции героев предыдущих пьес. В «Балаганчике» Пьеро разочаровывается в Коломбине, которая оказалась картонной куклой, и возводится тем самым на романтический пьедестал. В «Незнакомке» разочарование постигает героиню, а вина переносится на героя. Но Бертран не разочаровывается в Изоре и ни в чем ее не винит, хотя она, несомненно, вероломна, так как его духовный уровень достаточно высок, чтобы быть снисходительным к чужим порокам. Он искренне желает ей счастья, что доказывает подлинность его любви, но призывает ее, наслаждаясь земной жизнью, не забывать о жизни вечной и беречь прежде всего свое духовное начало. Однако Изора не хочет смиренно нести свой крест. Отдавшись Алискану, она изменяет той высшей правде, которую олицетворяет собой Гаэтан. Своим «исцелением», с земной точки зрения, она делает шаг в сторону «квадратности» (примитивности, в понимании Блока). Однако судьба Изоры еще не решилась, о чем говорят ее слезы над трупом Бертрана. В отличие от Изоры, Бертран смиряется со своей судьбой. Он умирает от раны, которую получил, защищая свою даму, родину и господина. Но перед смертью судьба дает ему шанс реабилитироваться: он побеждает в битве рыцаря, который когда-то покрыл позором его честное имя. Бертран ищет примирения Розы и Креста, которое он находит лишь в минуту смерти, когда одновременно ощущает страдания плоти - земной оболочки души - и райское блаженство, дарованное Бертрану в вечности за то, что он смиренно нес свой земной крест. Он единственный постигает это, казалось бы, невозможное сочетание Радости и Страдания. Изора, разочаровавшись в Гаэтане, мгновенно и просто разрешает долго мучивший ее вопрос о значении этого сочетания: «Радость – любить, Страдание – не знать любви». Таким образом, она отрекается от судьбы, не вняв зову Гаэтана. Гаэтан – это нечто большее, чем просто человек. Это персонаж, несущий в себе символическое и мистическое начало пьесы. Вот как характеризует его Блок: «Гаэтан есть прежде всего некая сила, действующая помимо своей воли. Это – зов, голос, песня. Это – художник. За его обликом сквозит все время нечто другое, он, так сказать, прозрачен, и даже

внешность его немного прозрачна...Лицо – немного иконописное, я бы сказал – отвлеченное...Гаэтан сам ничего не знает, он ничему не служит, ни с чем в мире не связан, воли не имеет. Он...орудие судьбы, странник...». Фея, воспитавшая Гаэтана, посылает его «в мир дождливый, в мир туманный» на поиски живых людей, помечая его латы «знаком креста на груди». Миссия Гаэтана в мире – пробуждать своим «звонком бесцельным» сердца людей, напоминать им о жизни вечной, о том, что каждый из них должен нести свой крест в этом мире, и о том, что всех, кто воспротивится божественному закону, ждет возмездие. Такое возмездие постигло Дагю, прекрасную дочь короля Граллона, владельца замка Кэр-Ис, которая ночью, «укравав потихоньку ключи, открыла любовнику дверь...Но дверь в плотине была, хлынул в нее океан...Так утонул Кэр-Ис, и старой король погиб...». За ее вероломство святой Гвеннолэ превратил Дагю в морскую фею Моргану, которая хочет поделиться с людьми своим горьким опытом и предостеречь их от подобных ошибок. Для этого она посылает в мир Странника. Вот почему красная роза - символ земных наслаждений – чернеет, упав рядом с крестом на его груди.

Таким образом, в пьесе «Роза и Крест» гармонично уживаются «маски», психологические персонажи и символистский образ. «Масками» являются одноплановые герои, такие, как Арчимбаут, Алиса, Алискан, Капеллан и т.д. Блок называет их «квадратными», так как в них нет духовного начала. Они плоские и пошлые, каждый из них воплощает собой какой-либо определенный порок, иногда доведенный автором до абсурда: Арчимбаут – невежество и жестокость, Алиса и Алискан – сладострастие, Капеллан – сластолюбие и ханжество. Но рядом с ними существуют глубоко психологичные, сложные и противоречивые персонажи. Они способны мыслить, чувствовать, любить, они «неквадратные». К таким персонажам относятся Бертран и Изора. Автор наделил их всеми признаками реализма: детерминированность (у них есть предыстория), сложность и противоречивость, способность эволюционировать. Наконец, Гаэтан воплощает собой символическое начало. Об этом свидетельствует его мистическая предыстория, миссия, возложенная на него феей, и символы, окружающие Гаэтана (крест и почерневшая роза) и связанные с названием пьесы, что подчеркивает роль Гаэтана в ее идейно-философской концепции.

Исходя из всего вышесказанного, можно заключить, что первостепенная причина неудач, постигших режиссеров, пытавшихся поставить драму «Роза и Крест», - это неполное понимание авторского замысла. Надо сказать, что в советское время мистический символизм считался чем-то крамольным. Поэтому, едва увидев свет, драма уже была зарекомендована в читательских кругах как нечто весьма туманное и трудное для понимания. Это изначально предвзятое отношение не могло не наложить отпечаток на дальнейшую судьбу пьесы. Уникальность драмы «Роза и Крест» заключается в том, что в ней уживается реалистический психологизм с достижениями модернизма, одно из которых – символический образ. Чтобы воплотить блоковский замысел, режиссеру пришлось бы отобразить на сцене всю многогранность поэтики пьесы, так же, как Блок, найти гармоническое переплетение трех методов, являющихся достояниями разных эпох: классицизм, реализм и символизм. Ни один из режиссеров не смог одновременно поселить на сцене маску, психологический персонаж и символический образ, не углубившись ни в одно из этих начал. Но дело в том, что сам театр – искусство синтетическое, предусматривающее такого рода сочетания. Так хореограф М.А. Большакова использовала в постановке балета С.С. Прокофьева «Золушка» (Театр оперы и балета имени Мусоргского; премьера - 2001 год) сочетание классики и модерна для создания образов разного духовного уровня (мачеха, сестры, придворные – модерн; Золушка, Принц, Фея – классика). Образы «разноплановых» героев создаются именно путем применения разных хореографических стилей: в сцене с мачехой и сестрами Золушки – модерн с эффектом гротеска, а в сцене воспоминаний отца Золушки об умершей жене – классика с высоким романтическим пафосом. И хотя невозможно поставить знак равенства между балетом и драмой, но синтез и условность, заложенные в природе театра как такового,

позволяют говорить, что потенциальные средства для достойного сценического воплощения драмы существуют.