

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

# АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ

ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Ответственный редактор  
А. М. ГРАЧЁВА



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
1994

Рецензенты Л. Н. КЕН, С. Ю. ЯСЕНСКИЙ

ISBN 5-86007-024-1

© Институт русской литературы (Пушкинский  
Дом) Российской Академии наук, 1994  
© Издательство «Дмитрий Буланин», 1994

## ТЕАТР АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

Ремизов не очень заботился о том, чтобы его драматургия признавалась также и «театром». Однако он несколько раз все же закреплял в заглавии книг связь своих драм с народным театром. При издании «Сочинений» (1910—1912) он назвал том с драмами (т. 8) «Русальные действия». В 1919 г. Ремизов переиздал «Бесовское действо» и трагедию «О Иуде, принце Искаротском» отдельными выпусками серии «Русский театр», выходявшей по инициативе Театрального отдела Наркомпроса. В 1922 г. писатель дал книге, содержащей две его пьесы («Алалей и Лейла» и «Ясня») название «Русалия» с подзаголовком «Театр». А определение «Театр Алексея Ремизова» было вынесено на обложку (хотя и на второе место, как бы в подзаголовке) книги «Царь Максимилиан» (1920) — известной народной драмы в ремизовской обработке.

А между тем «Театр Ремизова» как явленная или потенциальная сценическая ипостась его драматургии вовсе не очевидность. Прежде всего — «Царь Максимилиан». Это, конечно, театр, но Ремизова ли? В изданном им произведении индивидуально-творческое ремизовское начало не получило авторского голоса, а выразилось в создании редакции-контаминации, в основном по своду В. Бакрылова, в тщательном литературном редактировании текста и в его художественной отделке — рукой мастера. Впрочем, Ремизов никогда прямо и не причислял эту обработку к своим сочинениям. В поздних воспоминаниях он сказал так: «...Я написал по народным текстам „Царя Максимилиана“». <sup>1</sup>

Выражение «Театр Ремизова» вполне бы подошло к особенностям повеления писателя, его общения и быта. Театральность была присуща многим людям искусства начала XX века. Она служила потребностям индивидуального утверждения, создания «маски», образа — для публики. В этом отношении Ремизов был творчески активен и своеобразен. «Моя Обезьянья палата, — полагал он, — тот же театр». <sup>2</sup> Но речь в статье пойдет не о «театре для себя», если воспользоваться выражением Н. Евреинова.

В понятие «Театр Алексея Ремизова» писатель, несомненно, вкладывал иной смысл, чем тот, что подразумевается в аналогичных сочетаниях «Театр Чехова», «Театр Леонида Андреева» и т. п. Ведь за его «Театром» не стояло ни весомого опыта

сценической практики, ни определившейся тенденции в постановочном воплощении и интерпретации его драм, ни развернутой и декларированной своей концепции театра. Известно лишь считанное количество разрозненных постановок ремизовских драм, мало заметных в истории отечественного театра. И само количество пьес невелико. Первыми были созданы наиболее значительные его драматические сочинения: «Бесовское действо» (1907), «Трагедия о Иуде, принце Искаротском» (1908) и «Действо о Георгии Храбром» (1910). В 1910-е годы написаны «русалия» «Алалей и Лейла» и «Ясня» (по своему назначению — балетные либретто) и в 1919 г. — «русалия» для детского театра «Гори-цвет» («Красочки»).

Правда, следует учесть, что среди современников Ремизова было не редкостью именовать свои сборники драм несколько метафорически — «Театр». В Брюсов назвал «Театром» 15-й том своего Полного собрания сочинений (1914), несмотря на «антитеатральность» (по характеристике Вс. Мейерхольда) вошедших туда трех его драматических произведений. А Блок при единичных и не имевших настоящего успеха постановках «Балаганчика» и «Незнакомки» закрепляет за томом своих драм с издания 1916 г. название «Театр». А К. Бальмонт даже одной драме («Три расцвета») придал при ее переиздании в 1907 г. подзаголовок «Театр Юности и Красоты». Однако у каждого из названных авторов все же были основания (они достаточно известны) видеть в своих драмах не только репертуар, но и формулу или даже программу своего театра. А стоял ли за драмами Ремизова или прозревался ли в них его театр? На этот вопрос нельзя ответить, не приблизившись к авторскому пониманию природы и назначения его драматургии, не создав представления о том чаемом театре, который Ремизову виделся, но воплощался все же неточно и неполно, и не в последнюю очередь из-за несчастливой сценической судьбы его пьес.

Идущее от детских лет пристрастие Ремизова к театру не было избирательным. Были «любимыми» книги о греческом и о средневековом театре, а Шекспир покорила его на всю жизнь. Наряду с балетом любил «большое архиерейское служение» и крестные ходы.<sup>3</sup> И позднее, говоря о своем всегдашнем влечении к зрелищам, Ремизов не выделял каких-то определенных тем и жанров: «Люблю все представления от балагана до Эсхила и Вагнера».<sup>4</sup> И все же первым драматургическим опытом Ремизова предшествовал, а частью и сопутствовал период его пристрастного и критического отношения к драме. Оно возникло в годы социал-демократической активности Ремизова, когда он участвовал в попытках создания просветительских народных театров, а затем уже по-другому проявилось в 1900-е годы, в начале его литературной деятельности. Вступив в сотрудничество с Вс. Мейерхольдом, который организовал гастрольную труппу «Товарищество Новой драмы», Ремизов в 1904 г. вплотную сталкивается с реальными проблемами русской сцены. Прежде

всего — с репертуаром. Он подбирает и переводит для группы привлекавшие его пьесы М. Метерлинка, С. Пшибышевского, А. Шницлера, толкует в «декадентском» духе репетируемые пьесы и пытается превратить труппу в союз единомышленников: «Служил я (...) вроде настройщика, только не струнные инструменты настраивать, а человек». <sup>5</sup> Мейерхольд в 1907 г. с неостывшим азартом хвалил Ремизова, который «самым энергичным образом толкал работу молодых борцов в новые бездны». <sup>6</sup> Значительно позднее Ремизов с иронией относился к своему модернистскому радикализму: «служил в качестве настройщика, с вывертом и наперекор».

Однако провинция не была самым подходящим местом для проведения театральных экспериментов и преобразований. «Мечты» (так называлась статья Ремизова о «Новой драме») оставались: о мистериальном театре, занятом не забавой и развлечением, а вечными тайнами жизни и смыслом бытия, о новом актере «с открытым перемучившимся сердцем, с дерзающей душой». <sup>7</sup> Статьи Ремизова («Весы», 1904, № 4 и «Наша жизнь», 1905, 22 сентября) относились к числу ранних выступлений о символистском театре. Но в них сказывались и безрадостные впечатления автора от «косности» публики и «невежества» актеров. Приглашенный в 1905 г. в возглавленное В. Брюсовым «Литературное бюро» Театра-Студии при Московском Художественном театре, Ремизов не принял большого участия в этом начинании, несмотря на то, что Студия, по мнению ее режиссера Мейерхольда, шла по пути «Театра Новой драмы».

В это время Ремизов активно утверждает на писательском поприще. Литература и привела его через два года к театру, но иными путями, как драматурга.

Свою первую драму «Бесовское действо» Ремизов написал в 1907 г. Она не была столь жестко связана с «театральными утопиями» символизма, как это было, например, у Вяч. Иванова. Отклоняясь от главных устремлений символистской драматургии, Ремизов не стал осваивать опыт религиозно-общественной античной трагедии и не пошел по пути создания лирической драмы. Хотя некоторые установки символизма были Ремизову близки — едва ли не в первую очередь это был интерес к народному мифологическому созданию — и нашли своеобразное воплощение в его драматургии. Она внешне словно бы и не заключала в себе и не предсказывала театра с особой поэтикой, но лишь потому, что поэтика русского средневекового театра — от балагана, обрядовых игр и народной драмы до площадного религиозного действа — еще реально существовала, хотя бы во фрагментах или как реликты. Любовь к родной старине Ремизов совместил с еще актуальной для символизма в 1907 г. задачей создания современного мистериального театра. Он предназначал первые свои драмы для театра В. Ф. Комиссаржевской, который осваивал модернистский театральный репертуар и исповедовал сценическую условность. В контексте театральной культуры сво-

его времени «Бесовское действо» соотносится и с теми устремлениями, которые вызвали к жизни «Старинный театр». Он открылся тремя днями позже премьеры «Бесовского действа» представлением литургической драмы XI века «Три волхва». В тот же вечер было показано «Действо о Теофиле» Рютбефа (в переводе А. Блока). В постановке «Три волхва» сцена представляла паперть собора, в прологе воссоздавалась «толпа». «Зрители» громко выражали свое отношение к тому, что в наивной и условной манере разыгрывалось на сцене.<sup>8</sup> Приверженцы «Условного театра» обращались к наследию театральных эпох прошлого для пополнения арсенала сценических средств в творческой полемике с реалистическим искусством. Ремизов тоже полагал, что «реализм — то новое, что дал театру Станиславский, — провалился».<sup>9</sup>

«Медиевизм» «Бесовского действа» был попыткой Ремизова претворить фольклорный и книжный материал в свой вариант «новой драмы» с использованием принципов условного изображения и особой выразительности, присущих древнерусскому искусству. Учесть при этом опыт профессиональной сцены в передаче народной жизни далекого прошлого Ремизов не считал возможным. «Мне было всегда неловко, когда я смотрел пьесы для народа под народное, — писал он в 1918 г., — всякий знает, что это за калина-малина балалаешная...».<sup>10</sup>

«Бесовское действо» — драма сложной структуры. Основу ее составляет мистерия. Но ее обычный конфликт — борьба дьявола с Богом за души людей — автором несколько смещен и изменен. Подвижник, искушаемый демонами, испытывает чувство оставленности. Дважды он спасается от погибели: сначала по глупости черта, ряженого ангелом, потом — Грешной девой, исторгшей Подвижника из пасти Змия молитвенным возгласом. Чудо свершается не ангелами, а верой грешницы, стойкостью мученика. Несколько побочных эпизодов, происходящих в аду, есть не более как напоминание о вертепной двухъярусной сцене. «Двоемирия» мистерий они не создают. В пространстве пьесы его не существует. Но силовое поле мистерии автор создал и даже зримо конкретизировал «полюсы» Зла (огонь геенны) и Добра (божественный свет из церкви, потом из пещеры). В духе мистерии проявляется и действие полярных сил на человека. Бесы используют его греховность, однако ад бессилен перед тем, кто уповает на Бога и преодолевает искушения. Наиболее мистериальны Пролог и Эпилог. Они полярны и симметричны. В Прологе изображается смерть закоренелого грешника Живота, душу которого демон тащит в ад<sup>11</sup>, в Эпилоге — смерть Подвижника. Его душу принимают Ангелы. Уровня мистерии драма достигает также в конце третьего действия (сцена со Змием).

По мнению Вс. Мейерхольда, принявшего «Бесовское действо» к постановке до своего ухода из театра В. Ф. Комиссаржевской, «Алексей Ремизов дает начало совершенной мистерии

по образцу мистерий раннего средневековья». <sup>12</sup> Так ли это? Ведь Мейерхольд имел в виду мистерию действительно религиозную. «Уж если ждать мистерию в русский театр, — считал он, — так от кого же и ждать ее, как не от Алексея Ремизова или Скрябина?!». <sup>13</sup> Но если А. Н. Скрябин был обуюн замыслами осуществления мистерии, преображающей человечество, то у Ремизова намерения были намного скромнее — литературно-театральные и, может быть, еще, но не на первом плане, национально-культурные. О живом религиозном воздействии на зрителей Ремизов уже не помышлял. Символизму не удалось создать общественно значимого теургического искусства. Его религиозно-мистические идеи (не канонические по преимуществу) эстетизировались, становились темами и образами литературы, в том числе и «профанной». Можно согласиться, что объективно в религиозном смысле «мистериальный театр в сущности оставался теоретической декларацией». <sup>14</sup> Но его изображали в стилизованных постановках.

Ремизов не мог ограничиться статичной, обходящейся без интриги и характеров мистерией, создавая «полнометражную» драму для авангардного театра. В ней действуют двое «ведущих» — обычных участников народных представлений. Демоны Тимелих и Аратырь выполняют свое функциональное назначение: поясняют и оценивают происходящее, ссорятся, балагурят, соединяют разнородные и вставные эпизоды с основным действием. Кроме того они выступают носителями интриги, достигающей пика в бесовском действе и, после перипетии, в сцене со Змием. Поставленное «режиссерами»-демонами, бесовское действо дает движение сюжету. Оно также повышает степень условности драмы, являясь «театром в театре». Ремизов и тут нашел возможность перенести в драму опыт народной сцены — ту ее простецкую разновидность, что более известна по анекдотам, — так называемого «солдатского театра».

К бесам, изображающим «ангелов», Аратырь обращается с советами-напутствиями, что пародийно напоминает беседу Гамлета с актерами. Да и весь бесовский розыгрыш устроен с той же целью, что и «Мышеловка» в «Гамлете», — выманить и уловить Подвижника, правда, в прямом смысле, а не в психологическом. Использование приема «театр в театре» связано у Ремизова более с Шекспиром, чем с немецкими романтиками (как в «Балаганчике» Блока). <sup>15</sup> У Ремизова при этом комическое оттеняет драматическое напряжение действия, не являясь признаком иронической иллюзорности происходящего. В составе драмы «театр в театре» создает не обособленную интерлюдия, а срединные сцены, связывающие все произведение воедино.

Насыщая драму фольклорными элементами, Ремизов ввел в нее масочных участников гульбища: Кобылку и Волка, Медведя, Тура и Турицу. Название драмы тоже привязывало ее к определенному типу игрищ-зрелищ прошлого. В одной из грамот

царя Алексея Михайловича (1648 г.) говорилось: «Ведомо нам учинилось, что (...) умножилось в людех (...) всякое мятежное бесовское действо, глумление и скоморошество...»<sup>16</sup> Однако старые формы, даже стилизованные, сильно связывали автора, создававшего пьесу для современного зрителя. Он снимает с Турицы маску, и она, уже как Грешная дева становится важным действующим лицом, а также, что весьма существенно, носителем лирического начала. Только Подвижнику и Грешной деве дано в кратких монологах приоткрыть смятенные души и тем обозначить некоторую близость их к героям «новой драмы», к миру современного человека. Этот шаг от «маски» к «лицу», к живому человеку остался единичным. Ремизов не мог не видеть, что лирический драматизм чужероден «действию», ориентированному на архаические жанры, на эпическое сознание.

Трудно определить, обрамлено ли главное действие (тема Подвижника) насыщенным обрядовым и зрелищным фоном (хоровод, масленичное гулянье, «адские» сцены, пение «Адамова стиха» иноками и др.) или оно возникает из него, как из творящей среды, — настолько сакральный мир драмы художественно однотипен и человеческому, и бесовскому мирам. Эта художественная уравниность разных планов драмы достигалась Ремизовым ради изображения цельного народного мифологического сознания. Преломленное в нем восприятие мира участниками и зрителями действия, для которых одинаково реальны были ангелы, люди и бесы, и было предметом изображения писателя.

Подобные художественные идеи привлекали не только Ремизова. Н. Евреинов в докладе о задачах Старинного театра (1907) призывал «изображать не изображаемых, а изображающих», «преломить образ мистерии или моралите через черты того ученого аббата или почетного гражданина, который явился носителем драматического искусства в ту эпоху».<sup>17</sup> Но Ремизова интересовал не «аббат», а свой народ. Это и определило особенности его творчества, и не только драматического.

Для скрепления разноприродных элементов, мотивов, жанров и стилей, образующих драму, принципиально синкретическую, Ремизов должен был позаботиться о действенной системе трех единств. Привязка основных событий драмы к разным календарным периодам не позволяла замкнуть действие в едином временном круге. Но он сумел обратить разнокачественность времени христианского календаря в источник энергии драматического действия. Время I действия — «последний день масленицы — Прощеное воскресенье».<sup>18</sup> Лейтмотив его — плотские страсти. Имеет свое качество и время II действия: «вечер среди пятой недели Великого поста — Мариино Стояние». Маркированность времени именем Марии Египетской, из блудницы ставшей праведницей, ассоциативно укрупняет образ Грешной девы и символизирует начало преодоления греховных страстей. Время



III действия совершенно особое: «ночь на Светло-Христово Воскресение» с ее кульминацией — Воскресением Христа. Время несет победу над Злом, утверждает торжество праведности. Что касается единства места, то оно в целом было выдержано. Однако место действия тоже не было однородным. Ремизов выделил сакральный «круг» (пещера) и кромешное пространство. Таким образом в «Действе» время и пространство (место) были драматически напряжены.

«Действо» с житийным сюжетом, хотя и не имевшее мистериального назначения, в отдельных сценах все же приобрело религиозное звучание (особенно, Пасхальная ночь). Но Ремизов не был расположен к ортодоксальным интонациям. Он изображал происходящее «апокрифически» (то есть в духе творческого религиозного сознания народа) и не без лукавства. Подобный способ стал одновременно и своеобразным выходом его критицизма к православной церкви, что было присуще большеству модернистов. Демоны, например, говорят чертям-актерам: «С Богом! Благословляем». Близ святого колодца расположена дыра в ад, через которую спуют черти. Не удивительно, что драма нелегко проходила цензуру. Нечистая сила предстает в фольклоризированных образах. Бесы — глупы и даже жалки. Страшные демоны смешны в своем безобразии. Ничего от романтического демонизма в них нет. Это — хитрые пройдохи, по обязанности уловляющие Праведника. Змий же — не более, чем театральная кукла. Много позднее Ремизов произнес слова, в которых «чертовщина», которая столько лет питала его творчество, признавалась если не исчерпанной, то ограниченной. «Разве это чертячье, — писал он, — что-нибудь откроет о природе человека и о уставе человеческой жизни?.. На театре черт у места, но на суде о человеческих судьба пора прекратить забавляться чертом».<sup>19</sup>

Ремизов почти не показывает содержания религиозной жизни Подвижника, оставив ее на уровне наивных народных представлений. Но он ввел хтонический мотив, который подсказывает как бы внешне бесполезное объяснение спасения Подвижника. Став свидетелем разгула земных страстей во время масленичного гульбища, когда соперники Тур и Медведь убивают друг друга, он в аскетическом порыве проклинает землю и всю плоть, которую она порождает. И в ту же землю он в пещере закапывается, что защищает его от демонских козней. И, наконец, в Эпilogue Смерть вещает о том, что нетленное тело Подвижника вернется в землю: «с каждым днем он будет погружаться, с каждым летом глубже — обнимет землю-мать, и волоса на голове его смешаются с травой. Когда уйдет весь в землю, знайте, настанет Страшный Суд».<sup>20</sup> Этим перетеканием хтонического мотива в эсхатологический — то есть явлением воспроизводимой им языческо-христианской культуры, Ремизов закончил «Действо». Пусть образ Подвижника не очень четок и неярок, Ремизов нашел в нем тип народного героя, которого поставит в центр

и последующих двух драм — героя-мученика. По твердому убеждению писателя, народная душа — в великомучениках.

Постановка «Бесовского действия» не имела успеха и после пяти представлений выпала из репертуара театра. Неопытный режиссер Ф. Комиссаржевский не сумел раскрыть сценические возможности пьесы и дать ей серьезное толкование. Рецензенты писали о «пародии над древними народными сказаниями» (Л. Лунц) или даже о «злободневном шарже» с прозрачными аллегориями (В. Кранихфельд), отмечали «стильную подделку под „старинное представление“» (А. Измайлов). Одному не нравилось, что ирония «демонов-шутов» «по-опереточному мелка» (А. Кугель), другого не устраивала «византийская» идея «неприятия мира» (А. Измайлов). Лишь Н. Репнин увидел, что «Бесовское действие» проникнуто миросозерцанием древнерусских сказаний и передает особенности их настроения и формы. Критик упрекнул публику в том, что она не узнала «отголосков родной старины». Но и он разделил мнение о пьесе как о стильной подделке под старину, не содержащей ничего нового.<sup>21</sup> Редкие критики касались общего смысла драмы, да и то сводили его к прописи о «бессилии зла». Думается, в том было не только их упущение, но и автора, который бесов живописал, а духовную проблематику выразил обобщенно и сухо.<sup>22</sup>

Запоздало и одиноко прозвучала похвала А. Блока (в статье «Противоречия», 1910). Он отнес «Бесовское действие» к «законченным» произведениям Ремизова. Эта оценка относилась к языковому мастерству писателя. Фраза же Блока про «кристаллы форм», совершенно не подходящая к «Бесовскому действию», заставляет сомневаться в том, что драма Ремизова была им осмыслена.

Тут уместен вопрос: а осмыслил ли ее до конца сам автор? В 1912 г. «Бесовское действие», наряду с «Трагедией о Иуде...» и «Действом о Георгии Храбром», было отнесено им к «русальным действиям», но вскоре в этом «жанре» он стал выделять плясовую стихию, танец и назвал русалиями свои балетные либретто. В автобиографии 1924 г. Ремизов заявил, что три его действия, «в основу которых положена песенная легенда», «надо рассматривать неразрывно, как одно большое действие: *Бесовское действие* — начало хаотическое, *Трагедия о Иуде* — начало человеческое и *Егорий Храбрый* — начало хоровое».<sup>23</sup> Поскольку последнее действие, считал Ремизов, «разрешает два первые действия»,<sup>24</sup> то «трилогия», стало быть, связана принципом диалектического развития: хаос (теза) — личность (антитеза) — хоровое единство (синтез). Такое логизирующее объяснение, не свойственное Ремизову, не очень убеждает в существовании «трилогии». Относиться к своему творчеству как к единому контексту было вообще присуще писателям-модернистам. «Троичность», «триады» и «трилогии» были в большом ходу у символистов. И Ремизов тоже попытался выстроить драматическую трилогию. Близость двух «Действ» между собой очевидна,

в «Трагедии о Иуде...» тоже есть родовые черты ремизовского «театра», можно признать, наконец, что в определении философско-психологической доминанты изображаемого типа сознания (хаотическое — индивидуалистически-трагическое — хоровое; общенародное) Ремизов точно передает системность своих творческих установок в каждой драме, но и это не делает их трилогией. Вопрос этот, впрочем, не имеет большого принципиального значения и не является помехой при установлении общих и характерных черт драматургии Ремизова.

Провал постановки «Бесовского действия» не обескуражил Ремизова, и для того же театра В. Ф. Комиссаржевской он вскоре написал «Трагедию о Иуде, принце Искаротском» (1908). Избирая сценически эффектный жанр трагедии рока, писатель одновременно избегал необходимости психологических мотиваций поступков героя. Ремизов выстраивал трагедию рока на эпическом фундаменте, без которого она может обходиться, но который был незаменим для создания «народного зрелища», к чему всегда стремился драматург. В примечаниях к трагедии Ремизов сообщал, что для ее сочинения он пользовался «народными песнями, заговорами, колядками, старинами и причитаниями». <sup>25</sup> Не отказываясь от опыта «Бесовского действия», Ремизов вновь вводит в пьесу «ведущих», служебных персонажей народной драмы и сцены. Их участие в действии убавилось, поскольку динамичная сюжетная мифологема почти не нуждалась в подталкиваниях и поясняющих связках. Но в пьесе Зиф и Ориф — «приближенные Иуды», они же — вестники и резонеры, были на виду, так что М. Волошин даже неодобрительно заметил, что они, а не Иуда — «срединные в произведении». <sup>26</sup> Эпический колорит трагедии придавали и такие продуманные автором частности как хоровод, дудошники, балалаешники, постоянные фольклоризмы в речи персонажей, сказочные образы среди «реальных» (золотые яблоки, Обезьяний царь Асыка I и др.). О постановке трагедии в 1920 г. в «Театральной Мастерской», в которой сказочно-эпический тон доминировал, М. Кузмин с похвалой писал: «Это, конечно, прекрасное народное зрелище, а никак не эстетическая затея или лабораторный опыт». <sup>27</sup>

Как и в «Бесовском действе», Ремизов прибегал в трагедии к стилизациям, вызывающим представления о средневековом зрелище и иные театральные ассоциации («макбетовские» прорицательницы, например), но стилизации не были для трагедии чужеродными, так как их жанровые приметы были приглушены и они вливались в общую поэтику условного мира легенды. Впрочем, смелыми, даже рискованными контрастными чередованиями разных языковых стилей Ремизов охотно играл. Так, после «гамлетовского» монолога о «волчьем веке» принц Искаротский бормочет про себя что-то, всплывшее из подсознания:

Пойдет Бука на сарай —  
Коням сена надавай.  
Баю, люлю зыбаю —  
Идет батя с рыбою. (д. I, сцена IV)

Не материнская ли то, не бабкина ли колыбельная, хранящая следы древней памяти о морском божестве-эпониме (ср.: Чудо-Юдо — Иуда)? Последний мотив прорывается и в финальных словах Ункрады: «Твое — Море. Твой — Океан (<...>)».

Тяготение Ремизова к синкретическим художественным сочетаниям проявилось в том, что судьбой трагических героев наделены персонажи лирической драмы. Иуда и Ункрада по способу чувствований, переживаний и их изъяснения (особенно, в монологах) — лирические герои «новой драмы». «И когда я стал писать для театра, — вспоминал Ремизов, — Ункрада в моей „Трагедии о Иуде“ зазвучала для меня — под голос В. Ф. Комиссаржевской».<sup>28</sup> По его же свидетельству, актрисе роль Ункрады, которую ей не суждено было сыграть, понравилась.

Внедрение лирики в драму и в трагедию было распространённой тенденцией у современников Ремизова, особенно у символистов. А. Блок, конспектируя в 1906 г. «Происхождение трагедии» Ф. Ницше, записывал: «Лирические стихотворения на высшей ступени своего развития называются трагедиями и драматическими дифирамбами».<sup>29</sup> Лирическими трагедиями можно назвать «Тантал» Вяч. Иванова, «Фамиру-кифарэда» И. Анненского, «Розу и Крест» А. Блока.

Отличительной особенностью «Трагедии о Иуде», как второй части драматической «трилогии» («антитезы»), если судить по отрывочным и незавершённым высказываниям Ремизова, выше упоминавшимся, было изображение в ней «начала человеческого», индивидуального сознания, болезненно-конфликтно и трагически выделяющегося из безлично-общего пассивного сознания. Главным же предметом конкретного интереса писателя была личность Иуды. Ремизов сообщал, что «в основу Трагедии положено „Сказание о Иуде Предателе“», другие апокрифические сказания и легенды.<sup>30</sup> В данном случае его занимала не поэтика апокрифа, которая не нашла видимого отражения в трагедии, а контаминированная его трагедийная фабула, восходящая к Библии (детство Моисея) и к мифу об Эдипе (Эдип и его родители). По канве апокрифа он создал свою версию, апологетически объясняющую предательство Иуды.

Образ Иуды давно привлекал Ремизова. В 1903 г. он написал поэму «Иуда предатель», в которой евангельская история пересмыслена коренным образом. Иуда предстает «из верных верным», берущим на себя грех предательства из любви к Иисусу. В том же направлении Ремизов обрабатывал и «Сказание о Иуде Предателе», в котором нет и тени симпатии к Искарियोу. Важнейшие изменения, которые писатель внес в апокрифическое повествование, сводятся к следующему. В «Сказании...» молодой

Иуда постоянно бьет, а потом тайно убивает своего младшего «брата»-царевича и убегает в Иерусалим. В «Трагедии о Иуде» Иуда не только не убивает Стратима, но и отказывается от претензий на царский престол в его пользу. По апокрифу Иуда убивает Рувима (отца) в драке, ударяя камнем по шее; у Ремизова Иуда только толкнул его, не имея намеренья убить. В апокрифе Иуда, поняв, что сотворил все предсказанное, идет по совету Цыбории (матери и жены), к Иисусу, кается и получает от него прощение грехов. Далее история Иуды излагается в соответствии с Евангелием. По Ремизову же, Иуда отправляется к Христу не вымаливать прощение, а решив совершить величайшее предательство, необходимое для общего спасения, «принять за весь мир последнюю и самую тяжкую вину».<sup>31</sup>

Рассмотрение ремизовской версии иудиного предательства, находящейся в контексте версий его современников (Л. Андреев, М. Волошин, А. Блок, А. Рославлев, К. Ростворовский и др.), — задача особого исследования. Возвращаясь же к главным персонажам «Трагедии о Иуде», нужно отметить разницу в проявлении их героического начала. Воля Ункрады направлена на людей, воля Иуды проявляется в его борьбе с судьбой. Визионер, прозревающий то, что его ожидает, даже свою смерть, Иуда все же пытается избежать предсказанных преступлений (убийства отца и женитьбы на матери). Он отказывается от любви и от царского трона, но каждый раз ошибается в выборе решения. Настигнутый роком, он бросает свою окаянную жизнь под ноги Спасителя для Его последнего восхождения и, если не побеждает, то изменяет свою судьбу.

Постановка «Трагедии о Иуде», в театре, для которой она создавалась, не состоялась из-за смерти В. Ф. Коммиссаржевской. Три студийных постановки (Студия Ф. Ф. Коммиссаржевского, Москва, 1916 г.; «Художественный цех», Харьков, 1917 г.; «Театральная Мастерская», Петроград, 1920 г.) только приоткрыли ее сценические возможности. Как писал М. Кузмин о постановке 1920 г., она «блестящим образом опровергла пространное мнение, будто театр А. Ремизова недостаточно театрален (...)». Опытный театрал и драматург, М. Кузмин утверждал: «доказательством сценичности пьесы А. Ремизова (...) служит и то обстоятельство, что только перенесенная на сцену, она позволила воочию увидеть всю стройность своего построения и закономерность своей пестроты».<sup>32</sup> О сценических достоинствах драм Ремизова писал в 1920 г. Л. Лунц.<sup>33</sup>

В «Действе о Георгии Храбром» (1910) очевиден отход Ремизова от следования интересам интеллигентского театра с его религиозными исканиями, нравственным релятивизмом, утонченной лирикой и эстетизмом и возврат к опытам создания драмы для народного представления. У автора была мечта поставить «Георгия Храброго» как литургическое действо в Новоспасском монастыре в Москве. Жанровым определением нового произведения («действие») Ремизов напоминал не столько о пер-

вой своей драме, сколько о церковно-школьном и площадном театре, который продолжал его вдохновлять. Писатель, как и прежде, называл использованную литературу (исследования и тексты). В его претворении легенда о святом Георгии не претерпела каких-то принципиальных изменений. Ремизов бережно сохранил народное отношение к одному из самых почитаемых на Руси святых героев-мучеников. Как и в «Бесовском действе» (в отличие от «Трагедии о Иуде»), главным предметом изображения стал не герой драмы, а народное национальное мирозерцание, его мифологическое сознание, художественно воссоздаваемое автором. Он освоил, обработал и ввел в произведение такое количество фольклорного, литературного и языкового материала и так сблизил с ним свой язык, что голос автора стал неразличим. Он даже пожертвовал ремарками (в них авторы говорят от себя), сведя их до минимума и включив прочие необходимые ремарочные сведения в речи действующих лиц. Не пользовался Ремизов ни «лирикой», ни иронией, которые обнаруживают присутствие автора в произведении, и не допустил даже малых «кощун», в его творчестве нередких. Такими способами достигалось впечатление анонимности и как бы каноничности «Действа о Георгии Храбром», что было проявлением высокого стилистического искусства, так и редкостной эстетической позиции драматурга. Опрощение формы и сюжета в новом «Действе» не были путем к примитиву. Дело не только в том, что представление о «простоте» фольклора и древнерусской литературе поверхностно, и не в том, что «простота» «Действа о Георгии» есть результат изощренного искусства. Архаизированные формы позволили Ремизову построить произведение на образах, отражавших языческо-христианские основы народной культуры. За изгнанием Самаила святым Георгием Ремизов разворачивает в драме картину мирного превращения языческого весеннего праздника, посвященного демону, в праздник христианского святого. Суть празднества не меняется: радость от прихода весны, от воскресения природы. Язычник Месий, говоря Граду о первом выгоне скота в поле, напоминает об обрядах, символика которых приближена автором к православной: «Зажги на рогах свечу и гони скот священной вербой» (Д. 1, сцена 1). Способ существования драматического действия Ремизов приблизил к литургическому, что повлияло на всю структуру драмы. В нем почти все действия, все события не изображаются — о них рассказывают. Большинство персонажей, по сути, образует хор, состоящий из двух полухорей: православного и языческого. Первый образуют «Лик праведных мужей» и «Лик праведных жен» — условные, обобщенные, как на иконах, группы лиц, которые сострадают герою, молятся за него. В аналогичный языческий полухор входят Старцы и Град (Вавилон). Они требуют казни пленного русского царевича Георгия. Отдельную группу хора образуют четыре Ответчика, которые бесстрастно называют и описывают очередную казнь,

претерпеваемую мучеником. «Ведущие» же (или «чудицы», как они зовутся в Интермедии «Царя Максимилиана» в обработке Ремизова) не понадобились, так как собственно действия в прямом театральном-драматургическом смысле почти нет.

Если вообразить «Действо о Георгии Храбром» поставленным по тексту, то зритель увидел бы немного, в основном — статичные группа хора и других персонажей. Он заметил бы изменения в составе персонажей, происходящие от сцены к сцене: одни уходят, а другие, например, «пленные цари», докладывающие о себе, приходят. В этих перемещениях есть элементы внешнего действия. Но кроме отдельных эпизодов (самоубийство царя Дадиана, низвержение в преисподнюю демона Самаила святым Георгием) основного сценического действия зритель бы не увидел, а только услышал бы о празднике по случаю возвращения в Вавилон царя Дадиана с победой, о казнях Георгия, о его победе над Змеем, о весеннем празднестве. Такой «театр» не мог иметь сценического существования, а пребывал бы только как литературное явление. И все же «Действо о Георгии Храбром» — не Lesedrama. Автор считал его необходимой и закономерной ступенью своего драматургического творчества. В его последнем «Действе», вероятно, можно обнаружить какие-то признаки будущей склонности писателя, определившего главную свою тему как «человек и слово», к «словесному театру», к «театру слова». Но важнее то, что «Действо» соизмеримо с народной сценой и является таким «сценарием», который предполагает именно представление действия путем ли передачи от хора и резонеров части соответствующего текста сюжетно значимым лицам, при помощи ли их импровизаций, или за счет развертывания параллельной тексту пантомимы. Последний вариант, кстати, занимал Ф. Сологуба и обосновывался им в статьях о «Театре одной воли». Представление народной драмы, размышлял Ремизов по поводу «Царя Максимилиана», может быть разных масштабов и уровней. «А где и когда играть — все равно: на площади, в театрах (...), в комнате или на кухне (...).»<sup>34</sup>

Словно возмещая аскетизм сценичности своего последнего действия, Ремизов обратился в 1910-е годы к созданию «русалий». Они виделись ему как словесно-музыкально-плясовые народные представления. Его мысли о русалиях интересны как своеобразный вариант «театральных утопий». Попытка же восстановить давно угасший ритуальный жанр смешанного языческо-христианского происхождения, свелась к сочинению балетных либретто, которые в «Театре Ремизова» занимают скромное место.

Для уяснения пути драматурга имеет важное значение его постепенное приближение к «Царю Максимилиану» и некое символическое соединение с ним своего имени при издании обработки этой народной драмы. Он видел в ней самую суть русского народного театра и, без сомнения, учитывал ее, когда

писал пьесы. Все главные герои в них — мученики за веру, как и Адольф. Другая истина, которую Ремизов обнаружил в «Царе Максимилиане» и которой следовал, состояла в том, что народ создал «неправдошный» театр, где условны время и пространство, как во сне. В «Царе Максимилиане» запечатлелся именно тот тип театра, который утверждался драматургом: не злободневный, не бытовой, не музейный, а театр — хранитель и толкователь «снов» народа, его мифотворческого сознания. Поскольку последнее не является искусством и не подлежит критике, то Ремизов склонялся к внеэстетическому подходу к театру. Внеэстетический статус присущ религиозно-мистериальному театру по его назначению. Народный же театр, размышлял Ремизов, внеэстетичен по происхождению.

В конце жизни писатель с горечью писал о судьбе своей драматургии: «Что говорить, „Бесовское действо“ — весь мой театр и с русалиями пролетел».<sup>35</sup> Его «Театр», действительно, не встретил у современников большого внимания и понимания. Ремизов расходился и с традиционным, и с модернистским направлением развития драмы и театра. «Висеть в воздухе, — сетовал он, — моя судьба». Но писатель остается создателем оригинальных драматических произведений, которые образуют «Театр Ремизова», укорененный в русской художественной культуре прошлых веков и достойный изучения и сценической жизни.

### Примечания

- <sup>1</sup> Ремизов А. *Пляшущий демон. Танец и слово*. Париж, 1949. С. 54.
- <sup>2</sup> Там же. С. 56.
- <sup>3</sup> Алексей Михайлович Ремизов (Автобиография). // Литературная Россия. Современная русская проза. М., 1924. С. 30.
- <sup>4</sup> Ремизов А. *Пляшущий демон*. С. 52.
- <sup>5</sup> Цит. по кн.: Ремизов Алексей. *Крашенные рыла*. Берлин, 1922. С. 22.
- <sup>6</sup> Мейерхольд В. *Театр*. (К истории и технике). // Театр. Книга о новом театре. М. 1908. С. 135.
- <sup>7</sup> Цит. по кн.: Ремизов Алексей. *Крашенные рыла*. С. 82.
- <sup>8</sup> См. книгу Э. А. Старка «Старинный театр» (СПб., 1911).
- <sup>9</sup> Ремизов А. *Театр-студия*. // Наша жизнь, 1905, № 278, 22 сент.
- <sup>10</sup> Ремизов Алексей. *Крашенные рыла*. С. 24.
- <sup>11</sup> Пролог является переработкой «Прения Живота со Смертью» и «Аники-воина». Источники и материалы, использованные в драмах, Ремизов указывал в примечаниях.
- <sup>12</sup> Мейерхольд В. *Русские драматурги (1911)*. // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 188.
- <sup>13</sup> Мейерхольд В. *Балаган*. // Там же. С. 208.
- <sup>14</sup> Михайловский Б. М. *Символизм*. // Русская литература конца XIX — начала XX в. 1901—1907. М., 1971. С. 271.
- <sup>15</sup> Существует возможность сопоставления отдельных мотивов и ситуаций «Бесовского действа» с комедией Х. Д. Граббе «Шутка, сатира, ирония и кое-что посерьезнее», которую Ремизов переводил (сообщено А. М. Грачевой).
- <sup>16</sup> Цит. по: История русской драматургии. М., 1977. Т. 1. С. 43.
- <sup>17</sup> Там же, т. 7. С. 346.
- <sup>18</sup> Обозначения времени трех действий взяты из авторских ремарок.



<sup>19</sup> Цит. по: *Клягина М.* «На театре черт у места...» // *Театральная жизнь*, 1988, № 18. С. 29.

<sup>20</sup> *Ремизов Алексей.* Сочинения. Русальские действия. СПб., 1910 -1912. Т. 8. С. 89.

<sup>21</sup> *Реплин Н.* Театральные впечатления. // *Слово*, 1907, № 327, 11 дек.

<sup>22</sup> Н. Lampl в интересной статье «Aleksej Remisov's Beitrag zum Russischen Theater» (*Wiener Slawisches Jahrbuch*. Bd. 17. 1972. S. 136--183), возможно, под впечатлением от театральных рецензий преувеличивает комедийное звучание «Бесовского действия», не учитывая скрытого трагизма в жизни едва ли не всех персонажей из рода людского.

<sup>23</sup> *Алексей Михайлович Ремизов* (Автобиография). С. 30.

<sup>24</sup> Там же. С. 32.

<sup>25</sup> *Ремизов Алексей.* Сочинения. Т. 8. С. 270.

<sup>26</sup> Об отзыве М. Волошина на трагедию и о его трактовке Иуды см.: *Гречишкин С. С., Лавров А. В.* М. Волошин и А. Ремизов. // *Волошинские чтения*. М., 1981. С. 92—105.

<sup>27</sup> *Кузмин М.* Условности. Статьи об искусстве. Пг., 1923. С. 112.

<sup>28</sup> Цит. по: *Ремизов А. М.* Избранное. М., 1978. С. 459—460.

<sup>29</sup> *Блок А.* Записные книжки. М., 1965. С. 80.

<sup>30</sup> См. список источников в кн.: *Ремизов Алексей.* Сочинения. Т. 8. С. 270.

<sup>31</sup> *Ремизов Алексей.* Сочинения. Т. 8. С. 183.

<sup>32</sup> *Кузмин М.* Условности. С. 111.

<sup>33</sup> *Луиц Л.* Театр Ремизова. // *Жизнь искусства*, 1920, № 343, 15 янв.

<sup>34</sup> *Ремизов Алексей.* Крашенные рыла. С. 32.

<sup>35</sup> *Ремизов А.* Пляшущий демон. С. 56.