



2003K
408

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ
ИСКУССТВ

ТЕАТР И ЛИТЕРАТУРА

Сборник статей к 95-летию
А. А. ГОЗЕНПУДА



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
«НАУКА»
2003

УДК 792.0; 821.0

ББК 85.33; 83

Т 29

Театр и литература. Сборник статей к 95-летию А. А. Гозенпуда. — СПб.: Наука, 2003. — 719 с.

ISBN 5-02-027103-9

Сборник, посвященный 95-летию А. А. Гозенпуда, крупнейшего отечественного историка театра, переводчика, искусствоведа и филолога, объединил на своих страницах его коллег, учеников, учеников его учеников, читателей и поклонников. Статьи об отечественных и зарубежных деятелях театра и композиторах, их оперных и балетных произведениях перемежаются со статьями о писателях — от Державина и Пушкина до Булгакова и Солженицына. Ряд работ открывает неожиданные результаты поисков и находок. В сборнике печатаются воспоминания В. Д. Набокова о театральном Петербурге, письма М. Добужинского, лекции о драматургии Гете Н. Я. Берковского, работы В. Э. Вацура, А. А. Нинова и др. Впервые издается небольшая пьеса А. Ремизова «Стенька Разин». Представлены два французских писателя российского происхождения: Анри Труайя — переводом фрагмента из его знаменитой книги «Пушкин» и Жан Бло — главой книги «Иван Гончаров или недостижимый реализм».

Сборник представляет интерес для специалистов и самого широкого круга любителей литературы и искусства.

Редакционная коллегия:

Л. Е. ГАККЕЛЬ, Т. А. ЗАЙЦЕВА, Т. А. КЛЯВИНА,
В. А. КОТЕЛЬНИКОВ, В. П. СТАРК

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. Б. Ф. ЕГОРОВ,
д-р искусствоведения, проф. В. В. СМIRНОВ

Ответственный редактор-составитель

В. П. СТАРК

384104



© ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, 2003
© Российский институт истории искусств, 2003
© Издательство «Наука», 2003

ISBN 5-02-027103-9

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

К портрету А.А. Гозенпуда

Сборник статей «Театр и литература», посвященный 95-летию крупнейшего отечественного историка театра, филолога и искусствоведа, переводчика и либреттиста Абрама Акимовича Гозенпуда, самым названием своим отвечает той широте интересов, которая отличает научные устремления юбиляра. Открывает сборник отзыв о научных работах А.А. Гозенпуда, написанный его учителем академиком Александром Ивановичем Белецким, еще в 1939 г. назвавшим своего ученика «высокоталантливым историком и критиком искусства в широком смысле слова». Предсказание о будущем ученика, в этом отзыве заключенное, сбылось в превосходной степени, что отмечает и Сергей Слонимский, в своем ответственном слове, назвав юбиляра «энциклопедистом XX века».

Самого А.И. Белецкого отличали разнообразие и широта охвата явлений литературы разных стран и народов. Притом что в литературоведении он вошел как автор трудов по истории и теории русской, античной и западноевропейской литератур, его первая книга — «Старинный театр в России». Значительную часть трудов Белецкого составило обращение к литературе Украины, с которой была связана большая часть его жизни.

Украинской литературе посвящены и многие работы его ученика, написанные по преимуществу в период, когда он также был связан и жизнью, и деятельностью с Киевом, где родился. Однако, как и учитель, ученик никак не мог ограничиться обращением к Украине, включая в поле исследования явления общерусского и европейского порядка — как в литературе, так и в театре. По своему складу А.А. Гозенпуд не принадлежит к числу ученых, посвятивших себя изучению какого-то одного творца, направления или даже отдельной эпохи. Вместе с тем «всемирная отзывчивость» трудов А.А. Гозенпуда, литературоведа и искусствоведа, представляется при всей своей масштабности целенаправленной. Синтез русской литературы и театра в их взаимодействии, учитывающий как национальные истоки, так и европейские влияния и воздействие их на общеевропейские, мировые процессы — вот что определяет направление научной мысли А.А. Гозенпуда. Особое внимание ученый уделял музыкальному театру, так как в нем проявляется слияние слова, музыки и танца. Осознание этого гармонического по своей природе единства обращает к мифологическим, античным истокам и представлениям, когда все виды искусства воспринимались в единстве, олицетворенные музми. Изначально в древности — тремя музами, дочерьми Урана и Геи — Мелетой, Мнэмой и Аздой: размышлением, памятью и песней. Позднее

дореволюционным периодом Эдуард Александрович писал крайне мало. Начиная с 1930 г. его постепенно перестают печатать, и он пытается переключиться на «более спокойные» занятия. И все же совершенно прекратить свою деятельность критика он был не в состоянии. Время от времени он давал в печать свои отклики на те или иные явления в искусстве. Он понимал, что ужесточающийся сталинский режим не дает ему возможности продолжать привычную деятельность. К тому же в новом репертуаре господствовала авангардизация (и весьма часто «пролетарского» свойства). Старку-Зигфриду, как приверженцу мировой классики, не о чем было писать.

И все же Старк остался верен себе. Два его последних выдающихся труда о музыкальном театре – «Петербургская опера и ее мастера» и «Исполнители в б[ывшем] Мариинском театре» – явились по сути итоговым обобщением его взглядов на искусство, которые не претерпели изменений под влиянием нового времени. Эдуард Александрович Старк в феврале 1942 г. был принят в члены Союза советских писателей. Шла война. Это был суровый трагический год ленинградской блокады. Старк разделил участь тысяч ленинградцев, уйдя в мае того года из жизни.

А. М. ГРАЧЕВА

Театральные эксперименты Алексея Ремизова и античная трагедия

Имя Алексея Ремизова по праву называют одним из первых при перечислении имен реформаторов русской прозы начала XX в. В настоящее время появилось значительное количество исследований, посвященных анализу новаторской поэтики его прозаических произведений.¹ Значительно менее изучена его роль в реформе русского театра, в создании новой драмы.² Примечательно, что литературове-

¹ См. достаточно полную библиографию работ о Ремизове: Тырышкина Е.В. «Крестовые сестры» А. М. Ремизова: Концепция и поэтика. Новосибирск, 1997. С. 145–231.

² Наиболее полный анализ данной проблемы см.: Розанов Ю. В. Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Вологда, 1994. 24 с.

ды, анализируя отдельные драматические произведения Ремизова, как правило, не связывают их с практикой тогдашнего театра, и в частности с непосредственным участием в ней самого писателя. В то время как анализ этой связи и изучение влияния театральных идей Ремизова не только на его драматические опыты, но и на его прозу, являются принципиальными для адекватного научного понимания эстетической природы писательского творчества. На данном этапе изучения этой научной проблемы можно только пунктирно наметить некоторые важные вехи участия Ремизова, как теоретика и как практика, в живом театральном процессе начала века.¹ Однако это необходимо, чтобы понять истоки синтетической природы его поздней прозы.

Как известно, в 1903 г., после окончания срока ссылки, Ремизов принял приглашение В. Э. Мейерхольда поступить заведующим репертуаром в его труппу «Товарищество Новой драмы», гастролировавшую в Херсоне в сезон 1903/04 г. В начале 20-х гг. писатель так вспоминал о своей деятельности той поры: «В странствиях моих по белу свету служил я в херсонской “Новой драме” у Вс. Эм. Мейерхольда вроде настройщика, только не струнные инструменты настраивать, а человек. Много я читал тогда пьес, и мне читали».² Роль Ремизова в антрепризе Мейерхольда рассматривается поныне только в театроведческих исследованиях, но и в них анализ до сих пор остается во многом еще на уровне эмпирических утверждений и не связывается с художественной практикой Ремизова – переводчика, драматурга и прозаика. Так, К. Рудницкий, говоря о переломном значении херсонского сезона как о брошенном Мейерхольдом первом вызове эстетической системе театра психологического реализма и о первом применении на театре эстетики символизма, отметил, что здесь Мейерхольд «наглядно реализовал в своих спектаклях театральную программу и теорию символизма. <...> Его союзником, сподвижником, а отчасти и его теоретиком стал А. М. Ремизов <...> – еще начинающий литератор, увлеченно переводивший Пшибышевского и страстно исповедовавший символистские идеи».³ Как показывают сохранившиеся архивные материалы (письма Ремизова к В. Брюсову, О. Маделунгу, П. Щеголеву), именно Ремизов в основном сформировал символистский раздел режиссерского портфеля

¹ Подробнее см.: Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Часть 2: Херсон. Одесса. Киев. (1903–1905) / Вступ. ст., коммент. и публ. А. М. Грачевой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 156–206.

² Ремизов А. Крашныя рыля. Берлин, 1922. С. 22–23.

³ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 35.

Мейерхольда. При этом он обращался за советом к такому мэтру символизма, как В. Брюсов, спрашивая у того, какие пьесы надо перевести для нового *реально существующего* символистского театра. «Трудно что-либо посоветовать Вам, — отвечал Брюсов. — Драм “новых” поэтов я знаю много, но все они либо “несценичны”, либо очень трудны к постановке. Таковы драмы Эм. Верхарна, Самэна, С. Пеладана. Более подойдут драмы Стриндберга, хотя они растянуты. Легко поставить “Смерть Тициана” Гофманстала, но, на мой вкус, она неинтересна. Лучше его “Мировая трагедия”, но Ваша публика заскучает. Почему не хотите Вы поставить “Драму жизни” Гамсуна <...> и драмы Аннунцио <...> или из старых вещей Метерлинка, хотя бы “Тентажиля”».¹ Сообразуясь с советами Брюсова и со своим представлением о сценичности конкретных символистских пьес, Ремизов сам перевел основную часть «новых драм», игравшихся в «Товариществе» Мейерхольда. Это были переводы почти всех пьес М. Метерлинка и Ст. Пшибышевского, пьес Г. фон Гофманстала, А. Стриндберга, А. Жида, И. Шляфа, А. Штеенбуха, Х. Д. Граббе.² Кроме практической переводческой работы, Ремизов выступил как теоретик эстетики и глашатай художественной сверхзадачи «Товарищества Новой драмы». Мне удалось текстологически доказать, что именно Ремизов был автором опубликованной в херсонской газете «Юг» анонимной программной статьи «Городской театр» (1903).³ В ней была изложена эстетическая платформа «Товарищества Новой драмы» как символистского театра. «Символическая драма, — писал Ремизов, — как один из главных побегов искусства, стремится к синтезу, к символу (соединению) от отдельного к целому. В этом и вся идейность такой драмы, но, чтобы ее уловить и заметить, необходима аккомодация (приспособление) духовного зрения: мы так привыкли искать в искусстве воспроизведения жизни, новой ли, старой ли, ее смысла или бессмыслицы, цели и т. д., что попытку разбить стены повседневности и представить бьющуюся душу человеческую легко и проглядеть. А раз это просмотрено, такая драма теряет всякую ценность и смысл, и даже интерес». В дальнейшем Ремизов посвятил пропаганде принципов символистского театра статьи «Товарищество Новой драмы. Письмо из Херсона» (1904)⁴ и «Театр Студия» (1905).⁵ В статье 1904 г. он

¹ Брюсов В. Я. Переписка с А. М. Ремизовым // Литературное наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1994. Кн. 2. С. 166.

² См.: Грачева А. Н. Невзвестные театральные переводы А. Ремизова // Europa orientalis. 1994. № 1. С. 207–283; Europa Orientalis (Roma). 1995. № 1. С. 289–354.

³ Юг. (Херсон). 1903. 19 дек.

⁴ Всы. 1904. № 4.

⁵ Наша жизнь (СПб.). 1905. 22 сент.

определил задачу создания символистского театра как «такого театра, который в рядах движений, взбурливших области философии и искусства, шел бы с ними, охваченный проступающей жаждой, в поисках новых форм для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли».¹ Новый театр должен был играть теургическую роль, когда в момент сценического действия свершалась «священная мистерия», объединяющая актеров и зрителей. Ремизовские идеи о создании нового театра как театра мистерий были близки теориям Вяч. Иванова. В литературоведении неоднократно говорилось о влиянии Иванова на Ремизова, но анализ «доивановской» театральной теоретической и практической деятельности последнего убеждает, что оба писателя во многом шли параллельно в своих раздумьях о путях современного театра и, шире, о судьбах искусства. Об этом свидетельствует, в частности, письмо Ремизова жене от 26 июня 1904 г. о своих разговорах с Вяч. Ивановым: «Очень понравилась Вяч. Иванову моя мысль — “театр-обедня”. Человеческие души разные и разными проходят жизнь. Какое же может быть общее “служение”? Надо победить свою отдельность и не замечать, но и другие должны забыть тебя и соединиться с тобой в игре “не в твою и не мою”. А это над тобой — миф. Миф — сверхвозможное, сверхмогучее — на что смотришь снизу вверх. Мой Глеб — старец в “Пруды” — это миф».² Данная цитата примечательна тем, что в ней сам Ремизов говорит о взаимосвязи и применении эстетических идей, открытых в области драматургии, для формирования художественных принципов своей прозы. Мне уже приходилось ранее рассматривать использование в романе «Пруд» системы построения действия и символики драмы Ст. Пшибышевского «Снег» — наиболее программной пьесы херсонского сезона «Товарищества Новой драмы», шедшей, напомним, в переводе А. и С. Ремизовых.³ После херсонского сезона пути Ремизова и Мейерхольда формально разошлись, но в сфере идей они во многом оставались единомышленниками. Так, именно Ремизов в статье «Театр Студия», вновь выступив чем-то вроде рупора идей единомышленников Мейерхольда, подробно проанализировал пути развития современного русского театра, раскрыл причины краха «реалистического» театра Станиславского и наметил пути грядущего театра, частично уже осуществленные в экспериментах «Товарищества Новой драмы».

¹ Всы. 1904. № 4. С. 36.

² На вечерней заре: Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло / Подгот. текста, коммент. А. Д’Амслия // Europa Orientalis. 1987. № 6. С. 272.

³ Грачева А. Н. Невзвестные театральные переводы А. Ремизова. С. 213.

Основные черты нового театра, отмечал Ремизов, это то, что «тон пьесы <...> проникает всю постановку: характер движения и расположения на сцене актеров и предметов, *mis-en-scène* пьесы, краски декораций и, наконец, чтение ролей. Особенно чтение. В каждой фразе, кроме логического ударения, есть свое психическое. Логическое дает контур, обрисовывает черты, но сердце остается мистическим. Секрет так называемого «нутра», быть может, и кроется в этом последнем ударении, потому что нередко стихи, прочитанные по всем правилам декламационного искусства, бездушны, не трогают».¹

Став профессиональным литератором, Ремизов не прерывал своих драматургических опытов. Его «Бесовское действие» (1907), «Трагедия о Иуде принце Искаротском» (1908), «Действо о Егории Храбром» (1910) не были символистскими «пьесами для чтения», о которых в свое время писал ему Брюсов, а произведениями, рассчитанными на живую реакцию зрительного зала. Каждый раз Ремизов боролся за их сценическую судьбу, и история этой борьбы также во многом остается еще вне внимания исследователей. При этом в поисках форм нового театра, воплощения теургического искусства Ремизов, как и ряд других символистов, и прежде всего таких, как Вяч. Иванов и Вс. Мейерхольд, обращался к его истокам – к античному театру. Так, Мейерхольд в значительной статье «К истории и технике театра» (1907) в разделе «Литературные предвестия о новом театре» рассматривал чаемый новый «неподвижный театр» как по-новому увиденное старое, а именно – преобразованный античный театр. «Такой театр уже был, – писал Мейерхольд. – Самые лучшие из древних трагедий: Эвмениды, Антигона, Электра, Эдип в Колоне, Прометей, Хоэфоры – трагедии неподвижные. В них нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется «сюжетом» <...> В них Рок и положение Человека во вселенной – ось трагедии».² Рассматривая истоки возникновения условного театра, Мейерхольд останавливался на истории возникновения драмы из дифирамба, выделившегося как самостоятельный род лирики. «Всепоглощающее внимание привлекает герой-протогонист, трагическая участь которого начинает быть центром драмы. Зритель из прежнего сообщника священного действия становится зрителем праздничного «зрелища». Хор, отделившись и от общины, той, которая была на

¹ Ремизов А. Театр Студия [вырезка из газ.] // Альбом газетных отзывов за 1905–1907 гг. Арх. В. Э. Мейерхольда (РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, № 3318, л. 6).

² Мейерхольд В. К истории и технике театра // Мейерхольд В. О театре. СПб., [Б. д.]. С. 31–32.

оркестре, и от героя становится элементом, иллюстрирующим перипетии героической участи. Так создается *театр*, как *зрелище*».¹ Развивая подобную теорию возникновения театра, Мейерхольд дал прямые отсылки на статьи Вяч. Иванова из книги «По звездам» (СПб., 1909). Заключая свое рассмотрение перспектив воплощения новой драматургии, Мейерхольд сделал парадоксальный вывод, что именно античный театр по своей архитектуре, но конечно с коррекцией на современность, способен воплотить современную драматургию и среди прочих «мистерий Ал. Ремизова».² Надо напомнить, что именно Мейерхольд стоял у истоков постановки «Бесовского действия», о чем Ремизов вспоминал в статье «По цензурным мукам»: «Пьеса была принята Вс. Эм. Мейерхольдом. Прошло одно собрание, намечен план, и вот Мейерхольд ушел. Мейерхольда заменил Р. Унгерн, но скоро и Унгерн ушел. Пьесу взял Ф. Ф. Комиссаржевский и А. П. Зонов. Под их глазом она и была разыграна на театре».³ Реальные попытки постановок пьес Ремизова, даже такими мастерами, как Ф. Ф. Комиссаржевский, были неудачными. Его мистерии не были поняты зрителями, привыкшими к традиционному театру. Не случайно о постановке «Бесовского действия» 1907 г. говорили, что это – «бесовское действие над публикой, с доверием принесшей свои рублики». Но для Ремизова изучение истории возникновения театра было тесно связано и с аккумулярованием в художественную ткань своей прозы опыта и техники воплощения мифа античным театром и конкретно трагедией. Среди его теоретических источников по истории античного театра были, в частности, исследования Вяч. Иванова о происхождении и сути «реалистического символизма». Так, в статье «Две стихии в современном символизме» (1908) Иванов особо остановился на осмыслении роли античного хора. «Проблема хора, – отмечал он, – неразрывно сочетается с проблемой мифа и с утверждением начал реалистического символизма. <...> хор поет миф, а творят миф – боги. <...> Мы не однажды выдвигали проблему хора, размышляя о судьбах драмы. <...> В хоровой драме <...> зритель был участником действия тем, что отождествлялся не с героем-протогонистом, а с хором, из которого выступил протагонист. Он был, быть может, участником его трагической вины, но он и удерживал его от нее; он противопоставлял его дерзновению свой голос в соборном суде хора; он не приносил жертвы <...> но он

¹ Там же. С. 49.

² Там же. С. 55.

³ Ремизов А. [Эрнест Туриг]. Хожднис по цензурным мукам // Ремизов А. Бесовское действие. Пб., 1919. С. 47.

причащался жертве, в хороводе празднующих жертву, и поистине очищенным возвращался он <...>, пережив литургическое событие внутреннего опыта».¹ Анализ постепенной аккумуляции идей и архитектоники античного театра дореволюционной прозой Ремизова – дело последующих исследований. В данной работе мы не имеем возможности подробно рассмотреть этот процесс. Отметим только, что особый расцвет эти идеи получили в творчестве Ремизова периода революции. Его знаменитые «Слова», созданные в то время, и самое известное из них – «Слово о гибели русской земли», становятся понятны в контексте не только политических, историософских, но и эстетических взглядов Ремизова. «Ремизовское “Слово” – полифонический текст, который можно уподобить музыкальной партитуре хорового произведения. О судьбе России горько безнадежно, иногда яростно, иногда пророчески воодушевленно говорят безымянные люди, древние книжники, современные писатели, их герои, пророки. Это – слившийся воедино хор, в котором голос Ремизова – лишь один из многих».²

Идея о роли хора как основополагающей и структурообразующей основы для формирования художественной структуры произведения, причем не только драматического, но и прозаического, была воспринята Ремизовым в процессе его многолетних мифологических штудий в области истории античного театра и прежде всего античной трагедии. Ремизов не был в этой области ученым-исследователем, но он был добросовестным учеником и интерпретатором Вяч. Иванова, Ф. Ф. Зелинского и, конечно, такого театрального практика, как Мейерхольд.

С начала 1918 г. А. Ремизов работал в Бюро репертуарной секции Театрального объединения (ТЕО) Наркомпроса. Среди прочего в ее задачи входил и поиск пьес, соответствующих современной эпохе. При этом рассматривались и по тем или иным причинам забытые драматические произведения классиков, а также забытых драматургов прошлых эпох, и новые пьесы. Одной из характерных особенностей эпохи военного коммунизма было возникновение театров революционного эксперимента. Как отмечал Д. Золотницкий, «при несхождении режиссура “левого фронта искусств” имела общее: хотела служить революционному народу и на началах общедоступности вос-

¹ Иванов Вяч. Две стихии в современном символизме // Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 160–161.

² О драматической «хоровой» структуре «Слова» см.: Грачева А. М. «Слово о гибели русской земли» А. М. Ремизова и его критик – Иванов-Разумник // Иванов-Разумник: Личность. Творчество. Роль в культуре. СПб., 1998. Вып. 2. С. 195–208.

питывать его идейно и эстетически. Питомцы изошренной школы подчас опускались до примитива, чтоб овладеть залом и повести за собой. Зритель был величиной решающей, пути воздействия на него служили показателями художественной веры».¹ Среди направлений эстетических поисков режиссеров-экспериментаторов было обращение к пьесам из народной жизни или драматическим произведениям, написанным на основе популярных в народе фольклорных жанров (особенно песни) или лубочной литературы. В это время Ремизов активно работал в ТЕО и как рецензент многочисленных «революционных» пьес, и как драматург. Теоретические воззрения писателя на природу театра, и в частности на современные виды народного театра, были собраны в сборнике статей и рецензий Ремизова, созданных в годы революции, но опубликованных позднее – в книге «Крашенные рыла». Лейтмотивом в ней является пропаганда роли хора как эстетического «ключа» к пониманию и воспроизведению современности. Так, в статье «Рабкресреп – рабоче-крестьянский репертуар-1919» писатель рассматривал античную трагедию как один из главных истоков современного народного театра («Вечное к вечному. // Хор старцев. // Античная трагедия, Шекспир. // И третье, действие моего я на Рок // <...> / На три же части делится Театр борьбы и мечты. // Сначала музыка: боевой медный оркестр. // Затем представление – социальная драма с хором устроителей жизни. // А заканчивается процессией с пением и пляской».² Работая в ТЕО Наркомпроса и рецензируя многочисленные новые пьесы, Ремизов каждый раз подчеркивал актуальные, требуемые и отвечающие действительности, черты этих пьес – то, что сближало их с мистериальным действием. Базисным элементом в этом движении современной драмы к чаемой мистерии оказывался, по его мысли, вводимый в пьесу «хор». Так, в статье-рецензии «Первое произведение. Гулевань», анализируя пьесу Вяч. Шишкова, Ремизов отмечал основную черту современной драмы: «Только хор развертывает сцену, выдвигая ее в зрительный зал и дальше – на площадь. // И только через хор зритель свободен и голос его внятен. // Хор, это поистине сокрушающий всякие стены и открывающий круг для большого действия. <...> Хоровое начало представлено у Шишкова в 1-м акте <...> пьяный дьякон выражает хор <...> // Голос дьякона – голос хора. // Голос хора – голос зрителя. // Голос зрителя – глас народа. // <...> Пьяный дьякон, представляя хоровое начало, выража-

¹ Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 221.

² Ремизов А. Крашенные рыла. С. 84.

ет голос человека, ну, простого человека, по временам года располагающего днями и желаниями, голос немудреного грешного мира, меня и всех нас».¹ Для адекватного понимания творчества Ремизова как *единого художественного целого* надо учитывать, что параллельно с текущей работой в ТЕО он продолжал писать пьесы-мистерии и прозу. Так, в послесловии к «Царю Максимилиану»² – театральному действу, созданному им на основе свода фольклорных вариантов народной драмы, Ремизов почти дословно повторил свою концепцию пьесы-мистерии: «Основа Царя Максимилиана – страсти непокорного царевича <...> Непокорный и непослушный Адольф – да это ведь царевич Алексей, весь русский народ. <...> Русский народ создал театр – Царя Максимилиана <...> Чтобы разыграть Царя Максимилиана, ничего не надо, надо самый обыкновенный стул – это будет трон, на который сядет царь, актеры же станут в круг перед троном – и это будет хор. <...> Мера места – этот круг. // Круг – вся земля. // Хор – весь народ».³ Публикуемое в настоящем издании драматическое действие «Стенька Разин» является логичным развитием теоретических взглядов Ремизова на природу народного театра. Возможно, Ремизов предполагал как-то использовать созданное произведение в работе над своим романом-коллажем о революции «Взвихренная Русь».

Это произведение – итог прозаических экспериментов революционных лет – было опубликовано на десятилетие позже времени своего создания и соединило в себе многоголосый хор революционной России. Не случайно одна из конечных глав книги начиналась с звучащего программным утверждения, которое как бы символически обобщало основной художественный принцип построения ремизовского текста – многоголосье, сливающееся в хор – голос народа: «Россия! – разговор на долгие годы, а спор бесконечный. Всякий тут свое – и по-своему прав».⁴

Ремизовское творчество было постоянным поиском нового и отличалось отсутствием стагнации. В то же время оно характеризовалось последовательным развитием ряда базисных идей, вошедших в художественное мировоззрение Ремизова еще со времен его интенсивных занятий по теории литературы в вологодской ссылке. Среди таких идей надо назвать идею первоначального синкретизма искусства, синкретизма, который сменился постепенным распадом на лите-

¹ Ремизов А. Крашние рыля. С. 88, 90.

² Царь Максимилиан: Театр Алексея Ремизова. Пг., 1920. 126 с.

³ Там же. С. 112–113.

⁴ Ремизов А. Взвихренная Русь. Париж, 1927. С. 516.

ратурные роды и далее жанры. Магистральной линией ремизовского творчества, проявляющейся с редкой последовательностью, хотя и в разнообразных формах, были поиски путей к былому синкретизму, ибо только так, по мысли Ремизова, можно было вернуться к высшему, теургическому искусству.

Остановимся на последнем десятилетии его жизни – времени создания цикла «Легенды в веках» (1947–1955). В него вошли «Повесть о двух зверях. Ихнелат» (1948–1949), «Савва Грудцын (1949), «Брунцвиг» (1949), «Мелюзина» (1949–1950), «Бова Королевич» (1950–1951), «Тристан и Исольда» (1951–1953), «О Петре и Февронии Муромских» (1951), «Григорий и Ксения» (1955). Непосредственной целью создания цикла было увековечивание памяти об умершей жене – С. П. Ремизовой-Довгелло. Однако это было и продолжением решения все той же постоянной художественной задачи – создания произведений, адекватных XX в. и в то же время созданных в русле теургического искусства. Вскоре после смерти Ремизова в 1957 г. историк и библиограф С. П. Постников хотел написать обобщающий очерк о его творчестве. В письме к нему от 30 января 1958 г. Н. В. Резникова – долгие годы друг и секретарь Ремизова – так свидетельствовала об эстетической сверхзадаче Ремизова при работе над циклом «Легенды в веках»: «Творчество А. М. нелегко охарактеризовать: оно всегда расположено на нескольких планах. Рассказ из повседневной маленькой жизни раскрывает другой, особенный, ремизовский мир. <...> Реальность часто сплетается со сном – с памятью прошлого, в веках или с литературными воспоминаниями. <...> Как древние (А. М. хорошо знал Эсхила и Софокла) – он прислушивался к голосу судьбы – к хору – к вопросам бытия и старался определить место и значение человека на земле [и в пространстве среди звезд]» (Собр. Резниковых, Париж).

Как правило, источниками ремизовского цикла «Легенды в веках» были древнерусские повести, как переводные, так и оригинальные. В Парижском архиве писателя сохранились многочисленные редакции ремизовских текстов, позволяющие проследить все перипетии эволюции авторского замысла.¹ Их анализ позволил сделать вывод, что одним из обязательных этапов работы над текстом была его драматизация, иногда вплоть до полной трансформации прозы в драматическое произведение. Так, первая редакция «Повести о двух зверях» была написана в форме трагедии. На следующих этапах работы

¹ См.: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. (В печати).

жанр трансформировался следующим образом: «[Мистерия] Трагедия» (Собр. Резниковых), пока в окончательном виде текст не превратился в «Повесть». Колебания в определении жанра подразумевают окончательное формирование семантики произведения как действия, в итоге которого происходило жертвенное сакральное преобразование героя. Смерть Ихнелата завершалась финальными кликами демонов: «I-й: Его помыслы я отдам облакам // II-й: Его сердце – камню // III-й: Его дыхание – ветру // IV-й: Его глаза – солнцу // V-й: Его тело – возьмет сама земля» (Собр. Резниковых). В дальнейших повестях («Савве Грудцыне», «Брунцвиге») общая направленность авторской работы заключалась в выявлении трагического сюжетного ядра повествования и трансформации источника в мистерию. При создании текстов Ремизов как бы «возвратился» к своему давнему изучению истории античного театра. При этом на первом месте стоял его интерес к наследию Софокла, усилиями Ф. Ф. Зелинского органично ассимилированного в культуру русского Серебряного века. Так, в письме к Н. Кодрянской от 10 августа 1950 г. Ремизов отмечал: «Для души читаю Историю права земельной собственности в России, а для науки Софокла. Пытаюсь сделать из Мелюзина “хоровой сказ”». ¹ Примечательно, что если 1-я редакция «Мелюзина» была написана в форме сказки, то со 2-й начиналась ее трансформация в трагедию, а затем в мистерию.

В процессе работы над мировыми мифологическими сюжетами Ремизов воспринимал себя как продолжателя традиции Софокла, чья задача как трагического поэта состояла, по определению Ф. Ф. Зелинского, «в драматизации эпического сюжета. Поэтом – измыслителем своего сюжета он – оставляя исключения в стороне – не был, как не был таковым и Шекспир». ² Именно с традицией античной драмы Софокла связана в цикле ремизовских «легенд в веках» концепция Рока и трагической вины героя, а также архитектоника повествования – введение в эпическое повествование элементов драмы – не только диалогов героев, но и, главное, введение Хора. Ремизовская трактовка Рока, свободы воли и трагической вины героев во многом восходила к осмыслению этих категорий в трагедиях Софокла.

В ряд произведений цикла «легенд в веках» («История о двух зверях», «Савва Грудцын», «Мелюзина», «Бова Королевич») Ремизов ввел мотив бессознательного убийства любимого человека, под-

¹ Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 166.

² Зелинский Ф. Ф. Софокл и героическая трагедия // Софокл. Драм. М., 1915. Т. 2. С. XII.

час напрямую сближая сюжет с мифом о царе Эдипе. Зелинский, подробно анализируя проблему Рока в «Царе Эдипе», противопоставлял эллинское представление о Роке его трактовкам как в детерминистском, так и в фаталистическом духе. «Для Софокла, – писал ученый, – рок – трансцендентный момент, зная о нем, Эдип всеми своими силами с ним борется, сохраняя в этой борьбе всю свободу своей воли. Повторяю: независимость свободной человеческой воли от рока – основной догмат античного ведовства <...> распространенный предрассудок, будто античный мир “преклонялся перед роком”». ¹ В итоге жанровых трансформаций своих легенд Ремизов раскрывал забытую мифологическую основу сюжета. Рассказывая рецензенту А. Мазуровой о процессе и цели своей работы, писатель отмечал: «“Мелюзина”, как и другие мои легенды, не реставрация (воспроизведение оригинала), не пересказ (пересказ предполагает оригинал), а творчество, что я видел, чувствовал и о чем подумал однажды <...> Мелюзина – хоровое повествование, никаких отступлений в повести. Отступления устранены, а хоры – голос; из голоса повествователь неустраним <...> Я давно пытаюсь ввести хор в мои рассказы, а в “Мелюзине” все строится на хоре. Обозначать античным именем “хор” – невозможно, спутает, и я, без имени, выделяя графически, передвигаю строчки. Я учился у Эсхила и Еврипида и пробудил в себе голос судь. Мне это было нетрудно: ведь все мое – “сужу свою душу”». ² В итоге текстологического анализа «Легенд в веках» можно сделать следующий вывод о процессе литературной работы писателя. Изучив историю текста по научным исследованиям, Ремизов затем как бы восстанавливал ее этапы, «олицетворяя» их в разных редакциях своего произведения, постепенно приближая сюжет к его первоначальной мифологической основе. Одновременно он вел поиски жанровой формы, возникающей на основе синтеза художественных форм различных литературных родов.

Анализ творчества Ремизова, рассмотренного под углом зрения изучения им истории античного театра, и в частности теории и практики античной трагедии, показал, что аккумуляция этого наследия не только в драматургию, но и в современную прозу писателя была постоянным фактором его творческого развития. Классические трагедии античных авторов представлялись начинающему писателю одним из исторических источников чаемого им будущего мистериального театра. Воспринятые из античной трагедии концепции трансцендентно-

¹ Там же. С. 60.

² Новое русское слово. (Нью-Йорк). 1953. 5 июля.

го Рока и позиции трагического героя, сохраняющего свободу воли, органично вошли в историософскую основу писательской прозы. Осознание семантики роли античного Хора во многом лежало у истоков ремизовского многоголосья, того, что позднее легло в основание «монтажного» принципа построения его авангардной прозы.

Н. К. ТЕЛЕТОВА

Александр Моисси в русском репертуаре

Театральная деятельность Александра Моисси (1879–1935), крупнейшего немецкого актера, относится к трем первым десятилетиям XX в. В 1910-е гг. он считался первым актером Германии. Среди его созданий, получивших мировое признание, – роли в русском репертуаре, особенно Федора Протасова в драме Л. Толстого «Живой труп», а в 20-е гг. – Параклета в пьесе Н. Евреинова «Самое главное». В конце жизни Моисси обращается к литературному творчеству. Пьеса А. Моисси, посвященная порабощению высокого духа, Наполеону на о-ве Св. Елены, «Пленник» («Der Gefangene») была поставлена М. Рейнхардтом в Берлине в 1932 г. Она не переведена и отсутствует в государственных библиотеках России.

Литература об этом актере и драматурге обширна, но отрывочна. Как правило, это рецензии на удачные или менее удачные спектакли. Его жизни и творчеству посвящена в России одна монография С. К. Бушуевой «Моисси», опубликованная в 1966 г. в издательстве «Искусство». Однако интересующий нас аспект – Моисси и русский репертуар, – не будучи целью труда С. К. Бушуевой, не выявлен. Многие спектакли этого репертуара Моисси даже не названы.

До первой роли в русской пьесе Моисси имел уже значительный театральный опыт. Начав в качестве статиста венского Бургтеатра в 1900 г., он при поддержке Йозефа Кайнца получает первую самостоятельную роль в пражском театре. Это 1902 год. Затем Моисси в Берлине, в театре Макса Рейнхардта, где он окончательно закрепляется в конце 1904 г. Не встречая поддержки ни критики, ни публики в течение первых двух лет, он «завоевывает» тех и других к 1906 г. ролью Освальда в «Привидениях» Ибсена.

Но в течение нескольких лет немецкая критика не видит в нем того, что уже открылось Рейнхардту. Однако и он не может или не спешит высвободить это подлинное от случайного и преходящего. Вполне возможно, что этому препятствовали традиционные представления о несоответствии формальных данных актера закрепленному кругу ролей: писали о южном, итальянском происхождении, о подвижности и пылком темпераменте. Исходя из этого подбирались роли, которые часто оказывались совсем чуждыми актеру. Несомненно, что юный Моисси и сам еще внутренне не сложился, что в значительной мере затрудняло работу режиссера. Богатство возможностей, очевидно, часто дезориентировало даже Рейнхардта, увлекало его, уводило от определения магистральной линии натуры актера.

Спустя годы после смерти обоих великих деятелей немецкого театра в одном из театральных журналов Германии не случайно появляются строки: «Вероятно, Рейнхардт, влюбленный в “своего” актера, как это с ним случалось, слишком много экспериментировал».¹

Ранний Рейнхардт из современных пьес предпочтение отдает неоромантическим, что вполне соответствует и актерскому амплу Моисси тех лет. Здесь Орест («Электра» Софокла–Гуго фон Гофмансталия), Мориц («Пробуждение весны» Франца Ведекинда). Но все большее место занимает классический репертуар. Критик Феликс Зальтен замечает, что и Рейнхардт, и Моисси именуют себя «хранителями традиции».²

Несколько позже уже прославленный актер пишет: «Наиболее благодарными для актера ролями являются роли, написанные Шиллером и Шекспиром. Чем сильнее поэт, тем сильнее впечатление, производимое им на публику, и тем сильнее, следовательно, каждая отдельная роль. Горе актеру, соблазняющемуся “пистолетными” ролями в слабых пьесах!».³

Самым существенным для дальнейшей судьбы Моисси был именно постепенный поворот от чрезмерностей неоромантизма к классическому репертуару и, таким образом, к более глубокому и спокойно осмыслению жизни.

Склонность актера к великим творениям Шекспира и Шиллера обретет новый смысл, а его актерские возможности найдут свое полнейшее выражение в пьесах русского репертуара Рейнхардта, поста-

¹ В. К 75-летию со дня рождения Александра Моисси // Theaterdienst. № 14. 1955.

² Apr.

² Böhm H. A. Moissi: Der Mensch und der Künstler. Berlin. 1927. S. 7.

³ Моисси о себе // Театральная газета. М., 1914. № 13. С. 11.