

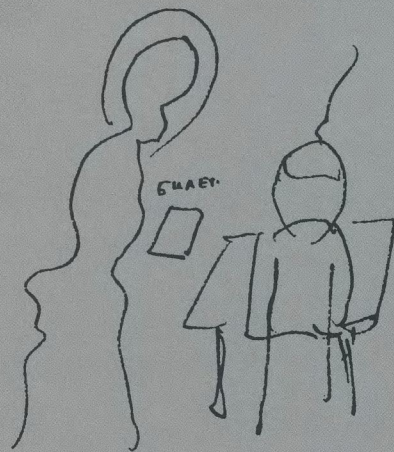
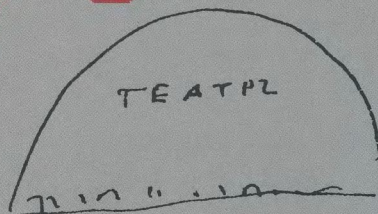
РУСАЛИЯ

А. М. РЕМИЗОВ

А. М. РЕМИЗОВ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

РУСАЛИЯ





*А. М. Ремизов. Санкт-Петербург. 1909 г.
Фотография Д. С. Здобнова*

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

А. М. РЕМИЗОВ

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ



РУСАЛИЯ

Росток

Санкт-Петербург
2016

*Издано при финансовой поддержке Федерального агентства по печати
и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы
«Культура России»*

Редакционная коллегия:

*А. М. Грачева (главный редактор), А. Д'Амелия, А. В. Лавров,
Е. Р. Обатнина, О. П. Раевская-Хьюз, Н. Н. Скатов, Т. С. Царькова*

Издание подготовлено при содействии
Е. Д. Резникова, А. Д. Резникова

Подготовка текста «Царь Максимилиан», комментарии; раздела «Драматические переводы» (подготовка текста) *В. Н. Быстрова*

Подготовка текстов «Крашенные рыла», разделов «Отзывы на пьесы», «Приложения», комментарии; раздела «Драматические переводы» (комментарии), статья *А. М. Грачевой*

Подготовка текста «Бесовское действо», комментарии *И. Ф. Даниловой*

Подготовка текста «Действо о Георгии Храбром», комментарии *О. А. Линдеберг*

Подготовка текстов «Трагедия о Иуде принце Искаротском», «Русалия», комментарии *Е. Р. Обатниной*

Научный редактор тома *А. М. Грачева*

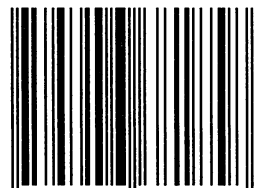
Ремизов А. М.

Р38 Русалия. Собрание сочинений. Т. 12. — СПб.: ООО «Издательство «Росток», 2016. — 991 с.

Книга «Русалия» (Двенадцатый том Собрания сочинений А. М. Ремизова) включает в себя драматические произведения: «Бесовское действо», «Трагедия о Иуде принце Искаротском», «Действо о Георгии Храбром», «Царь Максимилиан», «Русалия»; книгу о театре «Крашенные рыла»; переводы пьес М. Метерлинка, Г. фон Гофмансталя, А. Жида и др. Наследие Ремизова ярко представляет эпатажные эксперименты русского театра начала XX в. Все тексты научно переиздаются впервые. Часть запрещенных пьес обнаружена в архиве «Драматической цензуры».

ISBN 978-5-94668-159-9

ISBN 978-5-94668-185-8 (т. 12)



9 785946 681858

- © Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Собрание сочинений А. М. Ремизова, 2016
- © ООО «Издательство «Росток», 2016
- © Быстров В. Н., подготовка текста, комментарии, 2016
- © Грачева А. М., подготовка текста, комментарии, статья, 2016
- © Данилова И. Ф., подготовка текста, комментарии, 2016
- © Линдеберг О. А., подготовка текста, комментарии, 2016
- © Обатнина Е. Р., подготовка текста, комментарии, 2016

«ОХВАЧЕННЫЙ ЖАЖДОЙ НОВЫХ ФОРМ ДЛЯ ВЫРАЖЕНИЯ ВЕЧНЫХ ТАИН...»

(Алексей Ремизов и метаморфозы
русского театра первой четверти XX века)

Театр всегда был одной из главных составляющих необычайной по насыщенности жизни и синтетического по природе творчества Алексея Ремизова. Увлечение стихией театральности началось у литератора с детских лет. В книге о годах детства и юности «Подстриженными глазами» он писал:

Страсть к чтению не исключала моей рисовальной охоты. Но не меньше рисования мной всегда владело безотчетное влечение к зрелищу и театру. Зрелища: крестные ходы, пожары, уличная драка и случайный утопленник на Яузе. А театр — единственное, что я видел в раннем детстве: «Конек-Горбунок» и «Волшебные пилюли» — в Большом театре, и «Макбет» — в Малом. Но и этого было довольно, чтобы заиграть самому. <...> Домашний театр <...> Я играл женские роли. И это как-то повелось. <...> Исполняя женские роли в нашем театре, я имел еще одну обязанность: я всех гримировал. Средства были незамысловатые: жженая пробка, печная сажа и малярная краска. Вот уж где моя любовь к краскам показала себя во всей своей буре! А так как никакого другого «смывательного» средства, кроме воды, не было, все мы и после театра надолго сохраняли на себе свои живописные личины. <...> В гриме мы отправлялись к поздней обедне в Андрониев монастырь. <...> Богомолки-странницы <...> принимали нас за «демонское мечтание». <...> Я не пропускал у Корша ни одного воскресного спектакля. Зайцем исхитрялся я проскочить контроль и хоть не к началу, а непременно попадал в театр: я пересмотрел всего Островского. В Малом театре дороже, но зайцева наука — теперь я даже не могу и вообразить себе, но тогда — и все, что давалось классического: Мольер, Шиллер, Шекспир, я все видел и не раз и в каком исполнении — Федотова, Ермолова, Ленский, Правдин, Садовские (Иверень-РК VIII. С. 76–79).

Как известно, 18 ноября 1896 г. жизнь вольнослушателя естественного отделения математического факультета Московского университета, молодого человека, увлеченного не только театром, но и марксизмом, совершила резкий поворот. Ремизов был арестован за активное участие в студенческой демонстрации в память о событиях на Ходынском поле и в 1897 г. после следствия сослан на два года в Пензу.

Там он принимал участие в деятельности местного Народного театра. Впоследствии писатель вспоминал:

Единственный раз я выступал с настоящими актерами, и случилась эта история в пензенском Народном театре. Саратовский трагик Сергей Семенович Расадов, он же режиссер, по своему опытному глазу определил меня на «характерные» и дал мне для начала небольшую роль «падшего», а по-современному «бывшего». <...> На репетициях все шло гладко <...> Но когда начался спектакль и, сняв очки, я в своем гриме очутился на сцене, я всех смешал и у меня все смешалось и я перепутал все слова — остервенев, суфлер выскочил из будки, и я вместо двери полез в бутафорское зеркало и опрокинул кулису (*Иверень-РК VIII. С. 80*).

В конце 1940-х гг. в позднем рассказе Ремизова эта история выглядит следующим образом: «Хотел быть актером, меня турнули со сцены: свалил декорацию, прищемил какую-то пигалицу. Без очков на сцене темновато, меня долбануло, режиссер кричал» (*Кодрянская 1959. С. 97*). Как видим, даже в мемуарных повествованиях Ремизов мгновенно улавливает и развивает драматургическую основу происшествия, и история о незадаче, обусловленной сильнейшей близорукостью актера-любителя, мгновенно театрализуется, оборачиваясь миниатюрной интермедией или сценкой из водевиля.

Однако основным пензенским занятием Ремизова была организация марксистского кружка. К участию в нем он привлек и соученика своего брата Сергея по Музыкально-драматическому училищу Московского филармонического общества Вс. Э. Мейерхольда, сына пензенского предпринимателя. В летние сезоны 1896—1897 гг. молодой артист играл в том же пензенском Народном театре. Его знакомство с Ремизовым состоялось весной 1897 г., когда будущий режиссер передал ссыльному студенту письмо от брата. Много лет спустя Ремизов вспоми-

нал в письме от 2 октября 1952 г. к биографу Мейерхольда Ю. Б. Елагину: «Наша встреча ему новое крещение: в его Гаршинское мой революционный “максимализм” в “политике”, в литературе и театре»¹. В том же 1897 г., после раскрытия полицией «преступного сообщества», Ремизов был вновь арестован и после следствия, в 1900 г., выслан в Вологодскую губернию сроком на три года. Сначала он находился в Усть-Сысольске, потом «по состоянию здоровья» был переведен в Вологду. На следствии Ремизов сумел сохранить в тайне участие Мейерхольда². Позднее они встречались в Вологде, куда Всеволод приезжал вместе с Сергеем.

В 1900—1901 гг. в Усть-Сысольске, а затем в Вологде Ремизов, уже избравший к тому времени судьбу писателя, начал поиски нового художественного языка литературы, отыскивая его на стыке трех родов, в привнесении в эпос приемов лирики и драмы. Под влиянием сначала своего вологодского друга, ссыльного филолога П. Е. Щеголева, а затем поэта В. Я. Брюсова он внимательно изучал литературу европейского модернизма и, в частности, «новую драму». По мнению Ремизова, именно в лирике и драме новое мировосприятие было уже отчетливо заявлено, тогда как проза и, конкретно, большая эпическая форма, роман, находились еще всецело под властью устаревших художественных систем. Одной из первых попыток Ремизова создать новую форму эпоса была начатая в 1901 г. работа над романом «Пруд», художественная структура которого была в значительной степени размыта элементами лирики и драмы.

В те годы западноевропейская модернистская проза была еще мало известна русскому читателю и практически отсутствовала на страницах популярной периодики. Несколько лучше дело обстояло с модернистской драматургией, переводы ко-

¹ Письма Ремизова к Ю. Б. Елагину // Елагин Ю. Темный гений: (Всеволод Мейерхольд). 2-е, доп. изд. London, 1982. С. 417.

² Подробнее о совместном участии Ремизова и Мейерхольда в революционном движении см.: Волков Н. Д. Мейерхольд: В 2 т. М.; Л., 1929. Т. 1: 1874—1908. С. 73—74; Грачева А. М. Революционер Алексей Ремизов: миф и реальность // Лица: Биограф. альм. М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 430—431; Фельдман О. М., Панфилова Н. Н. Комментарий к тексту: Мейерхольд В. Биографические данные. 1921 // Мейерхольд В. Э. Наследие. М., 1998. Т. 1. С. 55—58.

торой с конца 900-х гг. появлялись в театральных журналах и профессиональных изданиях. Однако сценическая практика постановки «новой драмы» в России почти отсутствовала.

В 1903 г. Мейерхольд предложил Ремизову занять место заведующего репертуарной частью в своей театральной антрепризе, организованной в Херсоне. В сезон 1903/1904 г. театр приобрел знаковое название — «Товарищество новой драмы». Со стороны Мейерхольда приглашение Ремизова было не только «благотворительным жестом» по отношению к старому товарищу, оказавшемуся после ссылки без средств к существованию, под надзором полиции и с пятилетним запрещением проживания в столицах. Режиссер увидел в начинающем литераторе единомышленника в деле создания нового театра, делавшего в своей художественной практике следующий шаг после открытий К. С. Станиславского.

Сохранилось несколько ремизовских самоопределений своей должности и функции в антрепризе¹. В начале 1920-х гг. он вспоминал, что служил «у Вс. Эм. Мейерхольда в роде настройщика, только не струнные инструменты настраивать, а чело-веков. / Много я читал тогда пьес и мне читали»². Позднее, в 1950-е гг., он уточнил это определение, обозначив свою роль как роль «настройщика с вывертом и наперекор»³.

Анализ репертуара и откликов современников (это уже отмечалось исследователями театральной деятельности Мейерхольда⁴) показал: Ремизов, при том, что его имя было упомяну-

¹ Этой теме посвящена публикация монтажа отрывков из опубликованных и неопубликованных писем к Ремизову и самого Ремизова. См.: А. М. Ремизов и «Товарищество новой драмы»: Из переписки А. М. Ремизова с В. Я. Брюсовым, О. Маделунгом, Вяч. И. Ивановым, Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, Г. И. Чулковым, А. П. Зоновым, М. А. Михайловым. 1903—1906 / Подг. фрагментов писем Н. Панфиловой и Е. Обатниной; Сост. и коммент. Н. Панфиловой и О. Фельдмана // Театр. 1994. № 2. С. 104—117.

² Ремизов А. Крашенные рыла. Берлин, 1922. С. 22—23. Далее в тексте *Крашенные рыла* с указанием страницы.

³ Письма Ремизова к Ю. Б. Елагину // Елагин Ю. Темный гений: (Всеволод Мейерхольд). С. 417.

⁴ См.: Волков Н. Д. Мейерхольд. Т. 1. С. 169; Елагин Ю. Темный гений: (Всеволод Мейерхольд). С. 86; Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 35. При анализе этих исследований следует помнить,

то в списке состава труппы последним, после парикмахера¹, являлся, по сути, ее «идеологом», сподвижником режиссера-новатора, формирующим ту часть репертуара, которая и оправдывала название, данное Мейерхольдом своей антрепризе, — «Товарищество новой драмы» <курсив мой. — А. Г.>. В программном «Письме в редакцию» херсонской газеты «Юг» Мейерхольд так определил свою основную творческую задачу:

Не из барышей веду предприятие, не из выгоды <...> публике <...> которая чутко прислушивается к слезам и смеху представляемых лиц, к порывам и тоске души. Ей, только этой публике, я покажу театр Шекспира, Метерлинка, Пшибышевского и Стриндберга, и она не пойдет «искать»... искать «развлечений»².

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 Мейерхольда. 1 октября 1903 г. он писал Щеголеву:

Теперь можно и о репертуаре подумать. На днях идет «Строитель Сольнес», потом «Кредиторы», а скоро и «Смерть Тантажиля» <так!>. Репертуар, слишком ограниченный в «Дополнениях М<инистерства>

что два исследователя находились в живом контакте с обоими участниками образовавшегося союза (Волков — с Мейерхольдом, а Елагин — с Ремизовым), а третий во многом компилятивно повторил своих предшественников.

¹ Юг (Херсон). 1903. 5 сент. № 1576. С. 1.

² Там же. 1903. 31 окт. № 1619. С. 3.

³ Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. С. 35.

В<нутренних> Д<ел>», надо создавать свой. Но это осуществимо не сразу. Те пьесы, которые одиноки, не разрешены, потому что никто никогда о них не спрашивал¹.

Тогда же Ремизов спрашивал у мэтра символизма В. Брюсова, 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»².

В репертуар «Товарищества новой драмы» наряду с произведениями драматургов (У. Шекспира, А. Островского, И. Потапенко, О. Мирбо), привычно и легко воспринимаемых провинциальным зрителем, были включены пьесы остромодных современных русских писателей (А. Чехова, М. Горького, С. Найденова), а также драмы предтеч и представителей европейского модернизма (Г. Ибсена, Г. Гауптмана, А. Шницлера, М. Метерлинка, Ст. Пшибышевского и др.). В формировании второй части репертуара значительная роль принадлежала заведующему литературной частью, который сам перевел основную часть пьес авторов «новой драмы», игравшейся в «Товариществе» Мейерхольда.

В это время Ремизов занялся интенсивной переводческой деятельностью, к которой он привлек и свою супругу — С. П. Ремизову-Довгелло. Она знала польский язык и была тем человеком, который открыл литератору польских модернистов, прежде всего авторов круга журнала «Химера». Примечатель-

¹ Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Ч. 2 / Вступ. ст., подг. текстов и комм. А. М. Грачевой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 172.

² Брюсов В. Я. Переписка с А. М. Ремизовым // ЛН. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1994. Кн. 2. С. 166.

но, что для Ремизова, будущего знатока древнерусской литературы, как и для книжников XVII в., именно польская литература явилась во многом той «литературой-посредницей», через которую происходила аккумуляция нового эстетического языка. Наиболее значимое для Ремизова той поры имя — это имя польского модерниста Ст. Пшибышевского, оказавшего значительное влияние на художественную систему творчества начинающего писателя.

Как известно, наиболее значимым спектаклем сезона 1903/1904 г., манифестирующим de facto новаторские принципы мейерхольдовской режиссуры, стал «Снег» Ст. Пшибышевского, шедший в переводе С. и А. Ремизовых. При постановке этого спектакля в «Товариществе новой драмы» Ремизов выступал не только как автор перевода, но и как «настройщик» актеров, т. е. отчасти как помощник режиссера. «На днях начнутся репетиции “Снега”, — писал он Щеголеву 31 октября 1903 г. — Придется очень много с артистами разговаривать. “Пол” положительно. Затем игру. Везде одни прижимания. Если идет мужчина за женщиной (так в пьесе), так непременно за актом и т. д.»¹. Перед премьерой «Снега» в газете «Юг» появилась анонимная статья «Городской театр» (1903), раскрывающая смысл новой постановки для провинциального зрителя, слабо подготовленного к восприятию «новой драмы». В ней также была изложена эстетическая платформа «Товарищества новой драмы» как символистского театра. На основе текстологического анализа удалось доказать, что автором статьи был А. Ремизов:

Сегодня на сцене городского театра будет поставлена драма С. Пшибышевского «Снег» в пер. С. и А. Ремизовых. Пшибышевский написал пять драм. Первые четыре: «Для счастья», «Золотое руно», «Мать» и драматический эпилог «Гости» — составляют один цикл под названием «Пляска любви и смерти». Это *lá-bas* человечества, юдоль плача.

Новая драма «Снег» открывает второй цикл, противоположный первому, *lá-haut*.

«Снег» — лучшая драма Пшибышевского, это какая-то симфоническая поэма; недаром отлилась она во время исполнения VI (Патетической) симфонии Чайковского.

¹ Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Ч. 2. С. 177.

По своему характеру она принадлежит к разряду символических. В современной литературе можно было бы указать, как параллель, на «Строителя Сольнеса» Ибсена.

Символическая драма, 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.

Представляем вкратце реальный сюжет «Снега».

Тадеуш, художник, «созидающий», знал когда-то Еву, которая имела над ним огромную власть. То время для него было самым тяжелым, так как с любовью к Еве была неразлучна боль тоски о чем-то новом, о «новых мирах», и только ценою мучительнейшего перелома он освободился из-под этих чар. И тогда в Бронке, лучшей подруге Евы, нашел тихое счастье, и покой, и мир. Во время отлучки Тадеуша Бронка пригласила приехать Еву к ним погостить. Возвращается Тадеуш, видит Еву, и покой в его сердце умирает. Ева зовет его, он борется с ней, борется с собой, но тщетно.

В доме гостит также брат Тадеуша, Казимир, печальный, будто исполненный скорбного знания. Он точно все знает и только заранее старается смягчить последствия надвигающегося несчастья.

И оно грянуло. Бронка идет с Казимиром в прорубь. Несколько перед этим Ева с Тадеушем уходят из дома, и в доме остается одна старая нянька, Макрина, — смерть...

Под такой внешностью раскинулась буйная, чисто экзотическая символика Пшибышевского.

Творчество, искусство — это великое томление духа, тоска о неведомом, неизведанном, тоска, разряжающаяся в мучительных вспышках созидания.

Ева — это творческая тоска Тадеуша.

Но наряду с таким горним течением в человеке есть и плоскостное, к миру, покою, к счастью. Тадеуш подавил свою тоску, так как захотел «снять боевой шлем и отереть пот с чела», захотел тихой пристани и убежища.

Это он нашел в Бронке.

Но не надолго, конечно. Поднялась «тоска по тоске», сила неудержимая, необоримая.

После страшной, но безуспешной борьбы он отдался ей, и она умчала его из тихой пристани «горы штурмовать, моря покорять, чтобы светом новых миров глаза напоить».

Тоска...

Тоска — это искусство.

Только она подымает к флюгеру башни «Строителя Сольнеса», разверзает глубины «Братьев Карамазовых» и рождает древних пророков.

Тоска — это «страшная красота, что превыше всякой красоты»¹.

Тоска — все творчество и вся сила Станислава Пшибышевского.

В этой пьесе сегодня выступает в первый раз после болезни В. Э. Мейерхольд².

Херсонская публика не поняла и не приняла модернистских новаций ни драматурга, ни режиссера. Как писал рецензент «Юга» де Линь, «на представлении “Снега” публика шикала и свистала»³.

Постепенно Ремизов утратил надежды на плодотворность сеяния семян нового искусства на провинциальной сцене, определенным образом он также «разочаровался» в Мейерхольде, когда их бывшие товарищеские отношения не прошли испытания иерархическими отношениями начальника и подчиненного, «владельца предприятия» и наемного работника.

¹ В это время Ремизов перерабатывал осуществленный его вологодским другом И. Каляевым перевод стихотворения в прозе Ст. Пшибышевского «Тоска». О своей работе над исправлением перевода он писал О. Маделунгу 9 сентября 1903 г.: «(Изменил: вместо “великая, высочайшая” — “что превыше всякой красоты”, затем “Сильнее ближе страшнее”.) После такого отзыва <Пшибышевского. — А. Г.> <...> я не решаюсь и <з>менять по переводу Ивана Платоновича» (Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу / Сост., подг. текста, предисл. и прим. П. Альберга Енсена и П. У. Мёллера. Copenhagen, 1976. С. 15). В архиве Маделунга сохранился первоначальный, до последних исправлений Ремизова, текст стихотворения «Тоска», заканчивающийся фразой: «Ты — страшная красота, великая, высочайшая — Тоска Ты» (Там же. Прил. 2. С. 80). Таким образом, в текст статьи была введена цитата из каляевского перевода «Тоски» в окончательной редакции Ремизова, что позволяет точно установить автора анонимной публикации в «Юге».

² [Без подписи]. Городской театр // Юг (Херсон). 1903. 19 окт. № 1657. С. 2–3.

³ Де Линь. Силуэты // Там же. 1904. 18 янв. № 1678. С. 3.

Херсонский сезон 1903/1904 г. остался единственным, который Ремизов прослужил у Мейерхольда. В Тифлис, на сезон 1904/1905 г., он с театром уже не поехал, сохранив некоторые обязательства по переводу пьес для будущих постановок «Товарищества». Настроения Ремизова подогревались письмами его приятеля — актера А. П. Зонова, который сообщал ему о состоянии дел мейерхольдовской антрепризы в разгар тифлисского сезона (середина ноября 1904 г.):

Если бы была хоть малейшая возможность, бросил бы с удовольствием пресловутую «Новую Драму». Дело истухло, огня священного не видно, одна земля только чадит и душно становится! Быть у Мейерхольда неприятно из личных целей. Надо, при моем характере, что-то случайное, что пробило бы брешь в этом «общем взгляде». Если будет хоть малейшая возможность, уйду, жертвуя чем хочешь. <...> «Новая драма» совсем не прививается¹.

Итогом концептуального обоснования попытки создать театр нового типа стала статья Ремизова «Товарищество новой драмы. Письмо из Херсона» (1904). В ней писатель выступил как теоретик эстетики и глашатай художественной сверхзадачи «Товарищества». Он дал аналитический обзор истории «Товарищества новой драмы», обозначил теоретические принципы его организаторов и подвел итоги попытки их реализации:

«Новая драма» ставит своей задачей создание такого театра, который в рядах движений, взбурливших области философии и искусства, шел бы с ними, охваченный прорывающей жаждой, в поисках новых форм для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли, вынырнувшей человека на крестные страдания, беды и небесный восторг².

Далее Ремизов определил роль нового театра, как теургическую, когда во время сценического действия совершается «священная мистерия», в которой равное участие принимают и артисты, и зрители. Для реализации подобных задач требовались актеры нового типа, способные к иной манере игры и осознанию своей сопричастности к совершению некоего культового

¹ РНБ. Ф. 634. Ед. хр. 249. Л. 86.

² Весы. 1904. № 4. С. 36. Далее сноски в тексте с указанием страницы.

действия. «Театр — не забава и развлечение, театр не копия человеческого убожества, а театр — культ, обедня, в таинствах которой сокрыто, быть может, Искупление... О таком театре мечтает “Новая Драма”» (с. 36). Перейдя от изложения общих принципов построения театра к анализу его репертуара, Ремизов особо остановился на представлении пьесы Пшибышевского «Снег», отметив, что «Товариществу новой драмы принадлежит инициатива постановки “Снега” на русской сцене» (с. 38). Таким образом, хотя и не назвав себя прямо как переводчика и литературного консультанта этой постановки, Ремизов отметил свою роль в выработке нового художественного языка театра. Но, оценив пьесу «Снег» очень высоко как образец новаторской драматургии, Ремизов указал на неудачу ее постановки, не привычной и потому отвергнутой провинциальным зрителем: «Публика недоумевала, делала вид, что все понимает, или тупо-гадливо морщила узкий лоб; после много смеялась...» (с. 39). Примечательно, что в опубликованной вслед за статьей Ремизова в том же журнале «Весы» рецензии на ряд переводов пьесы «Снег» ее автор — С. Ещбоев <С. А. Поляков> отметил недостаточную точность перевода Ремизовых, но, одновременно, подчеркнул, что «вместе с тем это единственный стильный перевод»¹ этой пьесы.

Перестав работать в антрепризе Мейерхольда, Ремизов уехал в Киев, а в 1905 г., после снятия административных ограничений для ссыльных, переехал в Петербург.

Для Ремизова «херсонский эксперимент» завершился, с одной стороны, вполне объяснимым разочарованием. С другой стороны, он дал ему значительный опыт, который в дальнейшем был использован литератором в собственной драматургической практике — в написании мистерий; в создании новой, синтетической по жанровой природе, прозы; а также в театрализации своего бытия — в столь характерном для него жизнетворчестве, основанном на игре и смене разнообразных масок².

«Товарищество новой драмы» прекратило свое существование в 1905 г. Мейерхольд вернулся в Москву, чтобы стать режис-

¹ Весы. 1904. № 5. С. 56.

² См., например: *Синявский А.* Литературная маска Алексея Ремизова // *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer* / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. P. 25–40; *Обатнина 2001*.

сером в экспериментальной театральной Студии (Театр-студия на Поварской). Инициатором ее создания был К. С. Станиславский, но вскоре практическое руководство перешло к Мейерхольду.

Хотя после Херсонского сезона пути Ремизова и Мейерхольда формально разошлись, но в сфере идей они остались единомышленниками. Так именно Ремизов в программной статье «Театр Студия» (1905) вновь выступил как идейный соратник Мейерхольда. Он подробно проанализировал пути развития современного русского театра, раскрыл причины краха «реалистического» театра Станиславского и наметил планы движения к грядущему театру, частично уже осуществленные в экспериментах «Товарищества новой драмы».

На современном этапе, отмечал писатель, «реализм — то новое, что дал театру Станиславский, — провалился. Реалистическая постановка пьес распалась в житейские нетипические мелочи, которые заслонили собой, завалили своей тяжестью суть, душу пьесы, ее художественную правду <...> Я, зритель, больше уже не терзаюсь с страдающим героем, не надрываюсь от хохота, не плачу плачем действующего двойника, а любопытствую: из чего тот или другой предмет сделан, как это хитро кто-то свистит по-соловьиному, и где это ветер с дождем уселись, по какую от меня руку — по правую или по левую»¹. Существующий академический театр, утверждал Ремизов, является ступенью, пройденной еще Станиславским. Последний остановился в своем движении, не сумев поставить по-новому даже последнюю пьесу Чехова «Вишневый сад», в которой звучала не только прежняя чеховская тоска, но и ноты, непривычные для предшествующих пьес этого драматурга. Переход к новому театру был начат Мейерхольдом в «Товариществе новой драмы». Ремизов особо подчеркнул, что в период «Товарищества» наряду с неизбежным в провинции коммерческим репертуаром были поставлены и пьесы иного типа, такие как драмы Пшибышевского, Гофманстала, Метерлинка. Т. е. в качестве нового драматургического материала он перечислил в основном пьесы, рекомендованные им к постановке и шедшие в его переводе. Главное в новом театре, писал Ремизов, то, что «вся-

¹ Наша жизнь. 1905. 22 сент. № 278. С. 3.

кую пьесу надо передавать ее словом. По мере того, как открывается душа пьесы, начинает сказываться ее слово, — отыскивается тон пьесы. Тон проникает всю постановку: характер движения и расположения на сцене актеров и предметов, *mise-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 ударе, потому что нередко стихи, прочитанные по всем правилам декламационного искусства, бездушны, не трогают».

Основная черта театра грядущего, еще одним шагом к которому должен был стать очередной театральный эксперимент Мейерхольда, четко обозначена в письме Ремизова к другу, актеру и режиссеру, участнику «Товарищества новой драмы» А. П. Зонову от 1 июля 1905 г.:

Исторически «Студия» займет свое место, от нее родится новая «студия».

Я думаю теперь о новом театре, который придет через «Студию» — Театр Мистерий.

Он вылупится из Пшибышевского, Гофмансталя, Верхарна¹.

Недолго просуществовавшая в течение 1905 г. московская «Студия» под руководством Вс. Мейерхольда стала преемницей «Товарищества новой драмы». Заведующим ее литературным Бюро стал рекомендованный Мейерхольду Ремизовым А. П. Зонов². А ее планировавшийся репертуар во многом совпадал с той частью «театрального портфеля», который в «Товариществе» формировал Ремизов. Так, в частности, в Москве должны были идти в переводе Ремизова пьесы «Смерть Тентажиля» Метерлинка, «Снег» и «Гости» Пшибышевского, «Продавец солнца» Рашильд. Статья Ремизова была вклеена Мей-

¹ Ремизов А. М. Письмо А. П. Зонову 1 июля 1905 г. — цит. по ст.: Дворникова Л. Я. Алексей Ремизов и Аркадий Зонов: К истории художественной жизни начала XX века // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб.; Салерно, 2003. [Вып. 2]. С. 338.

² Об истории взаимоотношений А. Ремизова и А. Зонova см.: Дворникова Л. Я. Алексей Ремизов и Аркадий Зонов: К истории художественной жизни начала XX века // Там же. С. 327—366.

ерхольдом в его альбом наиболее значимых газетных отзывов за 1905—1907 гг.¹

Как уже отмечалось, основная часть драматических переводов Ремизова была выполнена для театральных экспериментов Мейерхольда — постановок в «Товариществе новой драмы» и Студии на Поварской. Сохранившаяся переписка Ремизова с издателями и с московскими символистами, имевшими отношение к печатным изданиям, свидетельствует о его неоднократных попытках публикации своих переводов. Однако большинство их так и остались неопубликованными, и только некоторые из них имели сценическую историю.

Значительная часть как разрешенных, так и запрещенных переводов Ремизова сохранилась в фонде цензуры Государственной театральной библиотеки Санкт-Петербурга (СПб ГБУК ТБ). Это пьесы М. Метерлинка: «Втируша», «Внутри», «Слепые», «Смерть Тентажиля» (дозволены к представлению 28 декабря 1904 г.), «В стенах» («Сестра Беатриса») (запрещено 10 февраля 1905 г.), «Аглавена и Селизета» (дозволено 15 марта 1905 г.); С. Пшибышевского: «Снег» (дозволено 16 апреля 1903 г.), «Гости» (дозволено в 1903 г.), «Золотое Руно» (дозволено 13 мая 1904 г.), «Для счастья» (дозволено 14 мая 1904 г.), «Мать» (сначала запрещено 28 мая 1904 г., затем дозволено при повторной подаче 22 декабря 1905 г.); Г. фон Гофманстала «Искатель приключений и певица» (дозволено 22 декабря 1904 г.); Рашильд «Продавец солнца» (дозволено 18 мая 1904 г.); А. Штенбуха «Любовь» (дозволено 24 августа 1904 г.); Х.-Д. Граббе «Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже» (запрещено 7 сентября 1904 г.); Ф. Ведекинда «Лулу» (совместно с В. Мейерхольдом, дозволено 21 марта 1906 г.); А. Стриндберга «Барышня Юлия» (дозволено 23 февраля 1906 г.); И. Шляфа «Вейганд» (первое представление 1 декабря 1903 г.); А. Жида «Филоктет» (опубликовано в 1905 г.).

Переводы с немецкого и французского языков Ремизов выполнял самостоятельно. Переводы пьес Пшибышевского создавались, очевидно, на основе подстрочников, выполненных знавшей польский язык С. П. Ремизовой-Довгелло. На первых рукописных экземплярах пьес Пшибышевского указаны два

¹ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 3318. Л. 6.

имени: «перевод С. и А. Ремизовых», но впоследствии имя Се-
рафимы Павловны исчезает с титульных листов пьес, что сви-
детельствует о ее чисто технической помощи мужу в работе
с оригиналом. О подобном характере сотрудничества свиде-
тельствует, например, письмо Ремизова от 4 февраля 1904 г.,
адресованное знакомой по вологодской ссылке В. Г. Тучапской,
которую он привлек к переводческой деятельности:

Многоуважаемая Вера Григорьевна! Хочу предложить Вам, не по-
желаете ли участвовать со мной в переводах — «со переводчицей».
К следующему сезону я мечтаю внести в репертуар несколько самых
красивых и странных пьес. Вам предложил бы сделать черновики, моя
будет отделка и украшения. Если согласитесь, пришлю, как только
получу из Парижа кого-нибудь из французов: Samain'a или Verhaeren'a
и самого Пеладана <о присылке пьес из Парижа Ремизов просил
в письмах Л. Зиновьеву-Аннибал. — А. Г.>. Подробности, если получу
Ваше согласие. <...> С<ерафима> П<авловна> научила меня поль-
скому. Упиваюсь Chimer'ой... Из моих произведений до сих пор ниче-
го не напечатано. <...> «Снег» до сих пор мне не присылают¹ <...>
Много переводим, нигде не принимают. Единственная надежда — те-
атр, куда можно пристроить².

Значительная часть переведенных Ремизовым пьес в те го-
ды уже имелась на русском языке, но осуществление новых пе-
реводов было обусловлено не одним желанием дополнительного
заработка или отсутствием под рукой уже имеющихся
текстов на русском языке. Писатель стремился дать перевод, не
столько буквально передающий оригинал, но, главным обра-
зом, воспроизводящий стилистику и поэтику нового драмати-
ческого «языка», еще непривычного зрителю. Его переводы
имеют значение не только в истории развития русского театра
XX в., но и в формировании эстетических принципов Ремизо-
ва-драматурга и Ремизова-прозаика. Работа над переводами
символистской драматургии обусловила восприятие писателем
таких ее черт, как скрытый драматизм действия при отсутствии

¹ Имеется в виду изд.: *Пишбышевский С. Снег: Драма в 4-х актах /*
Пер. А. Ремизова и С. Ремизовой. М.: Театральная библиотека
М. А. Соколовой, 1903. 66 с.

² РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 79. Л. 8.

внешнего движения сюжета; полифония лирических голосов героев; присутствие Рока, судьбы как еще одного незримого участника событий; символизация бытовой детали.

Специального изучения заслуживают прямые воздействия переводимых пьес на сюжеты ранней прозы Ремизова. Так, например, в драме Ст. Пшибышевского «Снег» «пруд», около которого разворачивались события пьесы, из обозначения места действия превращался в символ Рока, неотвратно ведущего главных героев, Бронку и Казимира, к смерти. Перед трагической развязкой драматического сюжета Бронка повторяла слова своего возлюбленного:

Казя говорил мне сегодня, будто есть какая-то точка, где сливаются все противоречия... не помню хорошо, как он это сказал, но что-то в роде того, будто бесконечно-великая сфера становится пластичной, а я думала о том, что эта черная впадина пруда может так погрузиться в бесконечность, что то, что было внизу, сольется с небом... (задумчиво) Куда? Или в черный омут пруда, или ввысь, ввысь, к величию неба...¹

В ремизовском романе «Пруд» «прототипом» главной символической метафоры произведения, обозначенной в его названии, стал не только реальный пруд при московской усадьбе Найденовых, около которого прошло детство и юность писателя, но и образ = символ из пьесы польского модерниста.

Другим примером воздействия сюжетов переводов на прозу Ремизова является художественное отражение в его творчестве работы над переводом пьесы Пшибышевского «Мать». Она заканчивается пожаром фабрики главного героя, Конрада. Пожар предстает как символ, одновременно, и кары, и очищения. Этот финал повлиял на формирование структуры и символики рассказа Ремизова «Пожар» (1906).

Происходившее при работе над переводом «вхождение» в творческую лабораторию другого писателя способствовало усвоению Ремизовым его художественных приемов. Так, например, Гофмансталь стал для переводчика одним из «учите-

¹ «Снег»: Драма Ст. Пшибышевского / Пер. С. Ремизовой и А. Ремизова. Режиссерский экземпляр Вс. Мейерхольда. Май 1905 г. // РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 112.

лей» создания лирического монолога героя, что в дальнейшем ярко проявилось в его пьесе «Трагедия о Иуде принце Искаротском». Ремизовский перевод ироничной, балансирующей на грани кощунства пьесы Х.-Д. Граббе «Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже» был запрещен цензурой и не сохранился у самого переводчика. В годы революции Ремизов рекомендовал этого автора для издания в серии библиотеки драматургии ТЕО Наркомпроса и тщетно искал свой ранний перевод, уцелевший лишь в фонде цензуры. Эта потерянная Ремизовым пьеса осталась в «эстетической памяти» писателя и оказала значительное влияние на стилистику его обработок легендарных и сказочных текстов. Черт из пьесы Граббе является одним из непосредственных предтеч многочисленных трагикомических чертей и бесов Ремизова. Традиции народного балагана, нарочитого снижения сакрализованных тем и героев органично вошли в творчество Ремизова-драматурга. Влияние Граббе наиболее ощутимо в пьесе «Бесовское действо». Диалоги ее комических персонажей-бесов, строящих козни благочестивому подвижнику, структурно и стилистически близки многим сценкам из «Шутки» Граббе (перепалки между чертом и кузнецом, чертом и бароном Мордаксом и т. д.). Многочисленные, старательно отмеченные цензурой «кощуны» немецкого писателя также семантически родственны прозе Ремизова 1900-х гг., колеблющейся «между Святой Русью и обезьяной». «Эхо» этой пьесы прозвучало и в драматургических экспериментах писателя лет революции («Соломон и Китоврас»).

В своих ранних теоретических статьях Ремизов подчеркивал, что новый театр должен играть теургическую роль, когда в момент сценического действия свершается «священная мистерия», объединяющая актеров и зрителей. Ремизовские идеи о создании нового театра как театра мистерий были близки теориям Вяч. Иванова.

Личное знакомство двух коренных москвичей, Иванова и Ремизова, состоялось в их родном городе летом 1904 г., куда заведующий литературной частью «Товарищества новой драмы» приезжал, в том числе, и для поиска драматургического материала. Природа драмы и та роль, которую должен вернуть себе театр, стали одним из главных предметов беседы Ремизова и Вяч. Иванова, разговора, сразу же духовно объединившего

собеседников. 26 июня 1904 г. Ремизов написал жене — С. П. Ремизовой-Довгелло о новом знакомстве и особо отметил: «Очень понравилась Вяч. Иванову моя мысль: театр — обедня»¹.

Исследователь античности, Вяч. Иванов в это время много размышлял о театре будущего, который должен вернуться к своим мистериальным истокам. «И с тем большею страстностью призываем этот грядущий и вожделенный театр мы, искатели, — писал он в статье “Новые маски” (1904), — чем многозначительнее и неотвратимее представляется нам его историческая задача — сковать звено, посредствующее между “Поэтом” и “Чернью”, и соединить толпу отлученного от нее внутреннею необходимостью художника в одном совместном праздновании и служении»². Эта статья была помещена как предисловие к изданию драмы Л. Зиновьевой-Аннибал «Кольца», о которой Ремизов и Ивановы говорили на московской встрече и которую заведующий репертуаром «Товарищества новой драмы» рекомендовал Мейерхольду для постановки.

В Петербурге, став профессиональным литератором, Ремизов не прекратил театральную деятельность, но сменил свое амплуа в кругу действующих лиц театрального процесса. Побыв заведующим литературной частью в антрепризе режиссера-экспериментатора и переводчиком иностранных пьес, соответствующих эстетическим принципам театральных новаторов, Ремизов стал творцом драматических произведений, представляющих собой основу репертуара нового театра³. Его «Бесовское действо» (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, предназначенными для поста-

¹ На вечерней заре: Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло / Публ. Антонеллы д'Амелия // *Europa Orientalis*. 1987. Vol. 6. P. 272.

² *Иванов Вяч.* Собр. соч. / Под ред. Д. Иванова и О. Дешарт; с введением и прим. О. Дешарт. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 76.

³ О драматургии Ремизова 1900—1910-х гг. см.: *Розанов Ю. В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века: Дисс. ... канд. филол. наук: [Рукопись]. Вологда, 1994. 206 с.; *Романцова О. А.* Драматургия Алексея Ремизова: Дисс. ... канд. искусствоведения: [Рукопись]. М., 1998. 161 с.

новки на театральных подмостках¹. В статье «Русские драматурги» (1911) Вс. Мейерхольд дал такую оценку его драматическим опытам: «Зачинатели Нового Театра пытаются прежде всего возродить ту или иную особенность одного из театров подлинно-театральных эпох. <...> Алексей Ремизов дает начало современной мистерии по образцу мистерий раннего средневековья»².

В поисках форм современного театра как явления особой театргической практики Ремизов, подобно другим творцам и теоретикам нового искусства, среди которых писателю были наиболее идейно близки Вяч. Иванов и Вс. Мейерхольд, обращался к его истокам — к античному театру. Мейерхольд в статье «К истории и технике театра» (1907) в разделе «Литературные предвестия о новом театре» рассматривал чаемый «неподвижный театр» как по-новому увиденное старое, а именно, — преобразованный античный театр. «Такой театр уже был, — писал режиссер. — 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»³. Рассматривая истоки возникновения условного театра, Мейерхольд останавливался на истории возникновения драмы из дифирамба, выделившегося как самостоятельный род лирики. «Всепоглощающее внимание привлекает герой-протагонист, 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 оркестре, и от героя, становится элементом, иллюстрирующим перипетии героической участи. Так создается *театр* как *зрелище*»⁴. Развивая свою теорию возникновения театра, Мейерхольд давал прямые от-

¹ Подробнее о пьесах «Бесовское действие» (1907), «Трагедия о Иуде принце Искаротском» (1908), «Действо о Егории Храбром» (1910) см. комм. к текстам данных произведений в наст. изд.

² Мейерхольд Вс. Русские драматурги // Мейерхольд Вс. О театре. СПб., 1913. С. 115.

³ Мейерхольд Вс. К истории и технике театра // Там же. С. 31–32.

⁴ Там же. С. 49.

сылки на статьи Вяч. Иванова из кн. «По звездам» (СПб., 1909). Заклучая свое рассмотрение сценических перспектив новой драматургии, Мейерхольд сделал парадоксальный вывод, что именно античный театр, но, конечно же, с коррекцией на современность, по своей архитектуре способен воплотить современную драматургию и среди прочих, «мистерии Ал. Ремизова»¹. Надо помнить, что именно Мейерхольд стоял у истоков постановки «Бесовского действия» в театре В. Ф. Коммиссаржевской, 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. Коммиссаржевский и А. П. Зонов. Под их глазом она и была разыграна на театре»². Реальные попытки постановок пьес Ремизова, даже такими мастерами, как Ф. Ф. Коммиссаржевский, были неудачными. Его мистерии не были поняты зрителями, привыкшими к традиционному театру. Неслучайно о постановке «Бесовского действия» 1907 г. ехидные критики говорили, что это — «бесовское действие над публикой, с доверием принесшей свои рублики».

Для Ремизова теоретическое изучение истории возникновения театра было тесно связано с аккумулярованием в художественную ткань своей драматургии, а также и прозы, опыта и техники воплощения мифа античным театром, и конкретно — трагедией. Среди его теоретических источников по античности 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-протагонистом, а с хором, из которого выступил протаго-

¹ Там же. С. 55.

² *Тург Эрнест [Ремизов А. М.]*. Хожение по цензурным мукам // *Ремизов А.* Бесовское действие. Пб., 1919. С. 47.

нист. 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 причащался жертве, в хороводе празднующих жертву, и поистине очищенным возвращался он <...>, пережив литургическое событие внутреннего опыта¹.

Во второй половине 1900-х и в 1910-е гг. 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 изучения им научных статей и разысканий по истории античного театра, и, конкретно, античной трагедии. Конечно же, Ремизов не был ученым, но как прозаик и драматург он творчески аккумулировал идеи, почерпнутые из работ Вяч. Иванова, Ф. Ф. Зелинского, а также из статей бывшего товарища по экспериментам «Товарищества новой драмы» — Вс. Мейерхольда.

Новый этап драматургических и театральных экспериментов Ремизова пришелся на годы Второй русской революции. С 1 мая 1918 г. Ремизов служил в Театральном Отделе Наркомата просвещения (ТЕО Наркомпроса), где он был членом Историко-теоретической и Репертуарной секций, постоянным членом Бюро ТЕО, заведующим русским театром Репертуарной секции. После реформирования ТЕО с 15 ноября 1919 г. и до своего отъезда из Петрограда за рубеж писатель служил в Петроградском Театральном Отделении (ПТО) Наркомпроса, где выполнял обязанности члена репертуарной секции. Впоследствии в книге «Петербургский буерак» Ремизов, мысленно обращаясь к своему умершему другу и бывшему начальнику по ТЕО Наркомпроса А. Блоку, писал:

Наша служба в ТЕО — О. Д. Каменева — бесчисленные заседания и затеи, из которых ничего-то не вышло. И наша служба в ПТО — М. Ф. Андреева — ваш театр на Фонтанке, помните, вы прислали билеты на «б<ывшего> короля Лира» (*Петербургский буерак*-РКХ. С. 329).

Архивные и печатные источники подтверждают, что в это время Ремизов продолжал последовательно развивать свои бо-

¹ *Иванов Вяч.* Собр. соч. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 558—559.

лее ранние теоретические взгляды на значение для современного театра мистериального действия, в котором главным являлся голос « хора » — глас народа.

Как уже отмечалось, относившиеся еще к 900-м гг. ремизовские постулаты о значении «хорового действия» = «мистерии» имели сходные черты со взглядами Вяч. Иванова. В годы Второй русской революции Ремизов познакомился еще с одной театральной концепцией, родственной его взглядам на природу театра и драматургии. В 1919 г. ТЕО Наркомпроса переиздал уже известную в России книгу Р. Роллана «Народный театр» в редакции Вяч. Иванова и с его предисловием¹. В преамбуле мэтр символизма не столько представлял читателю систему автора, сколько развивал свою теорию о «современном искусстве для народа» и «грядущем всенародном искусстве». Последнее он видел в том, что театр разовьет «изначально ему присущую и настоятельно ищущую свободного проявления, собирательную, единящую и плавящую множество, хоровую энергию»². В современности одними из истоков грядущего театра станут, по его мнению, «новые побегии» «стародавнего народного представления»³. Критикуя теоретическую концепцию автора «Народного театра», Вяч. Иванов акцентировал пункты своего расхождения с французским писателем, в то время как по сути в книге Р. Роллана декларировались идеи развития форм народного театра, во многом сходные с воззрениями Вяч. Иванова, а также и Ремизова. «Мы хотим, — отмечал Роллан, — чтобы народ снова испытал опьянение чувством братства, пробуждающимся чувством свободы. И вера в наступление этого часа внушила мне идею народных драматических представлений, которые заканчивались бы народным праздником с участием не только актеров, но и всей публики»⁴. Параллельно с развитием этих, пользуясь термином Вяч. Иванова, «соборных действий»

¹ Роллан Р. Народный театр / Пер. И. Гольденберга; Предисл. Вяч. Иванова. Пг.; М.: Изд. Театрального Отдела Народного комиссариата по просвещению, 1919. XIV, 134 с. Первое (полное) издание книги: Роллан Р. Народный театр / Пер. с фр. И. Гольденберга. СПб., 1910. 149 с.

² Там же. С. X.

³ Там же. С. XI.

⁴ Там же. С. 10.

Роллан утверждал актуальность современных театральных форм, опирающихся на старые жанры «народного театра», в том числе на жанры мистерии и кукольного представления.

В годы революции книга Роллана «Народный театр» вместе со вступлением Вяч. Иванова, во многом развивавшего в нем свои старые идеи о сути мистериального «соборного действия», стала одним из главных источников Ремизова в области его теоретических размышлений о направленности развития современного театра и драматургии. Еще с середины 1910-х гг.¹ писатель ввел в свои рассуждения о театре воспринятый из трудов А. Н. Веселовского² термин «русалия», трактуемый им как древнерусский аналог западноевропейского термина «мистерия». «Что такое русалия и откуда пошла она? Русалиями в нашу седую старину, языческую, назывались религиозные обряды, приуроченные к срокам посолонным. Эти самые обряды справлялись народом, ну, как у нас теперь Рождество либо Пасха» (*Крашенные рыла*. С. 114). О стремлении Ремизова пропагандировать в среде драматургов «русалию» как форму современного театра свидетельствуют зафиксированные в протоколе № 30 Бюро репертуарной секции (БРС) ТОО писательские размышления о направлении работы будущих вольных мастерских при курсах драматургии — фактически школы молодых драматургов:

Ремизов рассказывает, как он мыслил подобную мастерскую. Можно объяснить из того, что уже сделано. Привести тексты, материал, например, «Бесовского действия». Но это может быть скучно. Можно сделать новое. Например, взять апокриф. Усвоить материал. Расчленив, задавая задачи. Отметить, где должна быть сцена. Задать ее приготовить. Или взять Купальскую русалию. Завывание воинов. Отметить борьбу за солнце и за ночь. Наметить процессии, действующих лиц, что должны говорить. Или взять построение города — большая русалия с разговорами, танцами, музыкой и центральным действием³.

¹ См.: А. М. Ремизов о своей «Русалии»: [Интервью] // Биржевые ведомости. 1915. 25 марта. № 14744. С. 4.

² См.: *Веселовский VI—X*. Прил. II: Святочные маски и скоморохи. С. 204—208.

³ См. текст Протокола Бюро Репертуарной секции № 30 от 20 февраля 1919 г. // ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 3. Ед. хр. 3. Л. 145—151 об.

Итогом, теоретически обобщившим многолетнюю деятельность Ремизова как пропагандиста, переводчика и создателя репертуара нового театра стала книга «Крашенные рыла» (1922). В ней теоретически осмыслялся вопрос, каким должен быть современный театр и каким должен стать его репертуар, чтобы он был адекватным выражением голоса «взвихренных» революцией народных масс. Книга сформировалась на основе ремизовских рецензий на пьесы, поступавшие в ТЕО Наркомпроса, а также на базе его теоретических статей о театре, разноплановых публикаций в прессе и эссе о бытийном смысле современности: о «человеке — звездах — и о свинье».

Центральное место в книге «Крашенные рыла» занимает та же проблема, которая выделена как главная в книге Р. Роллана и в предисловии к ней Вяч. Иванова — вопрос о современном народном театре и грядущем всенародном искусстве. В значительном количестве рецензий на пьесы текущего репертуара Ремизов отмечает так или иначе проявляющееся в них хоровое начало, знаменующее чаемое торжество формы театра будущего — хорового («соборного») действия — «русалии».

Лейтмотивной темой книги является тема движения современного театра к мистерии, опирающейся на воплощение мифа еще античным театром, и конкретно — трагедией, и утверждение роли « хора » = гласа народа как эстетического «ключа» к пониманию и воспроизведению происходящего в России. Так, в теоретической статье «Рабкресреп — рабоче-крестьянский репертуар — 1919» писатель рассматривает античную трагедию как один из главных истоков «театра площадей и дубрав» — забытого прошлого и чаемого будущего, т. е. народного театра. Его Ремизов разделил на «театр борьбы и мечты», т. е. социальную драму и «большое всенародное действие с душой, устремленной к вечному, религиозное, безумное», т. е. мистерию. Именно ее Ремизов назвал «русалией» и так определил ее жанровую структуру, характер драматического конфликта и тип главного героя:

Начинается музыкой — симфония:

устремленность в себя, действие моего я на мое я, издействие —

я — я

Затем трагедия, страсти:

действие Рока на мое я —

А — я

Действующие лица — цари, т. е. достигшие внешних удобств жизни, не связанные внешним. Гармония их жизни — условие для выявления глубочайшей роковой беды жизни самой по себе; все блага, из-за которых идет борьба среди людей, достигнуты, и вот открывается недостижимое, безборное, только борющееся, роковое.

Вечное к вечному.

Хор старцев.

Античная трагедия, Шекспир.

И третье, действие моего я на Рок:

я — А

начало сказочное — балет.

Балетом и заканчивается Русалия (*Крашенные рыльа*. С. 83—84).

Введение в русалию кольцевой музыкальной композиции обозначает ее мистериальную основу, поскольку переход дисгармонии в гармонию происходит в мистериях посредством музыки. По Ремизову, начало русалии — это разрушение гармонии, распадение единого «я» на антитетичные ипостаси. В этом заключена основа драматического конфликта, когда силы дисгармонии, символически обозначаемые понятием «Рока», деструктивно воздействуют на «я» героя. Ремизов обозначил героев русалии определением «цари», подразумевая персонажей, максимально абстрагированных от внешней причинности дисгармонии их бытия. Разрешение же конфликта заключено в моменте преображения личности — победе над силами внутренней деструкции («действие моего я на Рок») и восстановлении гармонии.

Работая в ТЕО Наркомпроса и рецензируя многочисленные новые пьесы, Ремизов каждый раз подчеркивал наличие в них тех параметров, которые сближали их с мистериальным действием. Базисным элементом в движении современной драмы к «русалии» («мистерии») оказывался вводимый в пьесу «хор». Так в статье-рецензии «Первое произведение. Гулевань», анализируя пьесу Вяч. Шишкова, Ремизов отмечал присутствие в ней этой основной, по его мнению, черты современной драмы:

Есть пьесы одинокие и таких много множество, они как бы отгорожены от зрителя рвом и крепостью, и зритель никак не может подать голоса, зритель — заключенник темничный, а есть пьесы совсем открытые, и зритель свободен и голос его отличный внятен.

И это делает хор.

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-ом акте <...> пьяный дьякон выражает хор <...>

Голос дьякона — голос хора.

Голос хора — голос зрителя.

Голос зрителя — глас народа.

<...> Пьяный дьякон, представляя хоровое начало, выражает голос человека, ну, простого человека, по временам года располагающего днями и желаниями, голос немудреного грешного мира, меня и всех нас (*Крашенные рыла*. С. 88).

«Крашенные рыла» — это не только теоретическая книга о направлении движения театра и драматургии. Она также представляет собой развитие историософских взглядов писателя на судьбу России и на происходящие в ней революционные перемены. Начиная с середины 1910-х гг. в произведениях Ремизова (и не только драматических) голос «хора» — это голос «народа».

Особое развитие и всестороннее использование эти идеи получили в художественной практике писателя периода 1914—1921 гг. Созданные в то время знаменитые «Слова» Ремизова, и самое известное из них — «Слово о гибели русской земли» (1917), становятся понятны в контексте не только политических, историософских, но и эстетических взглядов литератора. «Слово о гибели русской земли» — полифонический текст. О судьбе России горько безнадежно, иногда яростно, иногда пророчески воодушевленно говорили безымянные люди, древние книжники, современные писатели, их герои, пророки. Это был многоголосый хор, в котором голос автора — Ремизова был лишь одним из многих.

По Ремизову, в условиях революционной действительности задача театра — уловить и адекватно отобразить «хоровой» голос народа, прислушавшись к которому только и можно понять судьбу России.

В «Крашенных рылах» одна из основных проблем современного русского театра для главного зрителя — народа — это

избавление от всевозможных форм «а-ля русс». В программной статье «Театр», основу которой составила дополненная одной из рецензий статья, так и не опубликованная в теоретическом сборнике ТЕО Наркомпроса, Ремизов манифестно объявляет свое сredo — неприятие различных политических, идеологических, эстетических форм псевдонародности:

Мне всегда было неловко, когда барыня представляла кухарку, ударяя по словам забитым: — знаешь — знамо <...> — тапереча <...>

мне было всегда неловко, когда образованные люди, воспитанные на своей ложке, воротничках и ботинках, обряжались в черные косоворотки и высокие сапоги, чтобы представляться рабочими, при этом обязательно коверкали — магазин в мага́зин <...> офицеры в офицерá <...> извините в извиняюсь;

мне было всегда неловко, когда я читал произведения русских писателей, прославленных за свои русские обороты, где все было насыщено подбылинной и подпесенной слащавостью;

мне было всегда неловко, когда я смотрел пьесы для народа под народное: всякий знает, что это за калина-малина балалаешная <...>

мне было всегда неловко оттого, что все это неправда и неправда, поддельвающаяся под горькую правду, и унижающая.

Та огромная часть русского народа, которая называется народом, люди простые, с детства не подвергшиеся никакой культурной ломке, и потому сохранившие крепкую связь с матерью-землей, говорят сплошь-да-рядом дурно <...> и кухарка — деревенская, греша грехом бессловесным <...> знала она слова и другие, прямо с куста взятые, и говорила их, да барыня-то слышала только оборвыши и неправильности (*Крашенные рыла*. С. 20—21).

По Ремизову, при создании пьесы, в том числе и так называемой пьесы «для народа», основной задачей драматурга является написание ее «русским подлинным стилем», без «кабацкого камаря под звон серебряных каблучных подковок» (Там же. С. 22).

Книга «Крашенные рыла» создана на основе монтажного принципа и имеет внутренне продуманную художественную структуру. Это — целостное произведение, относящееся, пользуясь термином Д. С. Лихачева, к типу «жанра-ансамбля». «Крашенные рыла» открывают три философско-теоретические статьи («О человеке — звездах — и о свинье»; «Театр»; «Портянка Шекспира»). Далее следует цикл «Репертуар», в котором на

конкретных примерах показывается реальное состояние современной драматургии, в которой только спорадически возникают отблески драматургии, соответствующей театру грядущего. Вслед за этим идет раздел «Мечты», состоящий из переработанной статьи 1903 г. «Новая драма» и статьи «Рабкресреп», отражающей чаяния Ремизова о «новом театре» революционной эпохи. В этом театре «разыгрывается русалия — большое всенародной действо с душой, устремленной к вечному, религиозное, безумное» (*Крашенные рыла*. С. 84). Затем следуют рецензии о современных драматургических произведениях. Далее — теоретический раздел «Стиль». Он посвящен проблеме необходимости обретения театром адекватного языка, на котором должно говорить главное действующее лицо мистерии, совершающейся в России, — народ. Потом следуют рецензии на современные драматические опусы. И, наконец, финал книги «Крашенные рыла» — странно не вписывающиеся в собственно-театральную тематику произведения Ремизова — *три* рецензии на книги, в том числе на «Апофеоз беспочвенности» Льва Шестова, и одна статья-некролог под названием «Три могилы» <курсив мой. — А. Г.>, поминающая доктора Поггенполя, и двух друзей писателя — революционера Ф. Щеколдина и философа Вас. Розанова. По какой причине эти статьи оказались включенными в «Крашенные рыла» и какова их функция в структуре книги? Прежде всего, они являются важным звеном в структурном построении произведения — замыкают композицию книги в кольцо. В начале книги в философском эссе «О человеке — звездах — и о свинье» постулировалось, что акт творчества влечет за собой бессмертие. Финалом книги стала статья-некролог, о людях, своим духовным деланием преодолевших смерть.

Книга Ремизова имеет несколько уровней обобщения. Сформированная на основе теоретических статей и конкретных рецензий, она является итогом многолетней и многогранной театральной деятельности Ремизова — необычным по форме «трактатом» о теории и практике современных театра и драматургии. Однако по своему внутреннему метасюжету книга посвящена главной теме творчества писателя этого времени — историософскому осмыслению пути России, находящейся в стадии «страд» революционного времени. По Ремизову, итогом «мистерии» мирового масштаба, в которой главным действующим

щим лицом — «страдающим богом» — является Россия, будет ее воскресение и преображение. В этом суть авторской концепции книги «Крашенные рыла» как целостного произведения, чей метасюжет имеет мистериальный характер. По форме (произведение ансамблевого типа) и по авторской концепции «Крашенные рыла» находятся в одном типологическом ряду с романом-коллажем «Взвихренная Русь».

В 1918—1921 гг. Ремизов участвовал в процессе «театрального Октября» не только как теоретик, театральный критик, рецензент, но и как драматург, ставя задачу применения на практике утверждаемых им принципов создания драматических произведений для народного театра. Его творческая работа шла по двум направлениям: создание пьес «театра будущего» — мистерий и пьес «театра настоящего», использующих формы классического народного театра — «народной драмы». Пьесы Ремизова основывались на «чужих текстах»-источниках, как литературных: апокрифе, лубочной сказке, так и фольклорных: народных песне и драме. К этим произведениям относится драма «Царь Максимилиан»¹ и ряд неизданных произведений. В архиве автора сохранились автографы экспериментальных драматических текстов: «Стенька Разин», «Храбрый витезь Бова Королевич», «Соломон и Китоврас»².

Одной из характерных особенностей эпохи военного коммунизма было возникновение театров революционного эксперимента. Как отмечал Д. Золотницкий, «при несходстве режиссура “левого фронта искусств” имела общее: хотела служить революционному народу и на началах общедоступности воспитывать 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»³. Среди направлений эстетических поисков режиссеров-эспе-

¹ Подробнее о ремизовском варианте «народной драмы» «Царь Максимилиан» см. комм. к тексту данного произведения в наст. изд.

² Возможно дополнительное обнаружение неизвестных драматических произведений Ремизова в архивах, где хранятся материалы многочисленных театральных конкурсов, проводимых Наркомпросом в 1918—1921 гг., а также в архивах театров того времени.

³ Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976. С. 221.

риментаторов было обращение к пьесам «из народной жизни», а также к пьесам, написанным на основе популярных в народе жанров фольклора или массовой литературы. В задачи Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса, в Бюро которой работал Ремизов, среди прочего входили поиск и рекомендация к постановке пьес, соответствующих современной эпохе. Под этим углом зрения рассматривались драматические произведения классиков, забытых драматургов прошлых эпох и новых дарований.

Среди прочих в Бюро Репертуарной секции ТЕО Наркомпроса поступила пьеса С. И. Антимонова «Бова Королевич», созданная на сюжет популярной лубочной сказки. Бюро назначило ее рецензентом А. М. Ремизова. Сохранилось сопроводительное письмо на бланке Бюро ТЕО от 22 июня 1918 г.:

Алексею Михайловичу Ремизову

Бюро препровождая вам при сем пьесу С. Антимонова «Бова Королевич», просит вас дать о ней свой письменный отзыв¹.

К сожалению, сохранились далеко не все рецензии Ремизова. В настоящее время не разыскан и его отзыв на пьесу Антимонова. Известно лишь то, что в итоге пьеса была одобрена Бюро и рекомендована для постановки в народных театрах. На печатном экземпляре пьесы имеется следующая резолюция:

Пьеса С. И. Антимонова «Бова Королевич» признана Бюро Репертуарной Секции Театрального Отдела желательной для постановки на сцене народных театров.

Председатель Бюро П. Морозов. 6 сентября 1918².

Драматический опус Антимонова имел свою сценическую историю, а также отразился в творчестве рецензента — Ремизова. Но сначала кратко охарактеризуем саму пьесу.

Пьеса С. И. Антимонова «Бова Королевич» имела жанровый подзаголовок — «комедия о беде и доблести в 4-х действи-

¹ ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 29. Л. 7.

² Антимонов С. Бова Королевич: Комедия о беде и доблести в 4 д. Пг., [1918]. 50 с. (Экз. СПб ГБУК ТБ). Далее текст пьесы цитируется по этому изданию с указанием страницы. См. также изд.: Антимонов С. Бова Королевич. Муром: Изд. внешкол. подотдела Муромского Отдела Нар. Образования, 1919. 52 с. (Театр. б-чка; № 3).

ях». Литературной основой сюжета была популярная лубочная сказка о Бове, неоднократно издававшаяся вплоть до начала XX в. При создании пьесы автор учитывал узнаваемость персонажей и сюжетных перипетий и довольно точно следовал источнику, не пытаясь его как-то переосмыслить. Первое действие было посвящено изображению любви Додона и Милитрисы, представленных как откровенные злодеи. Додон меркантильно желал завладеть царством отца возлюбленной — Кирбита, но ему мешал царь Гвидон, в дальнейшем ставший мужем красавицы. Второе действие начиналось с его убийства, совершенного Додоном. Милитриса обвиняла в этом преступлении своего сына Бову, его сажали в крепость, откуда невиновного юношу освобождала девушка Зорюшка. В третьем действии главный герой знакомился с Дружневной и побеждал богатыря Салтана. Последнее действие рассказывало о возмездии Бовы убийце своего отца и воссоединении с любимой.

«Оправдывая» определение жанра пьесы как «комедии», автор пытался использовать в комических целях так называемый «народный стиль». Его персонажи говорили псевдонародным языком, представлявшим собой какофонию из якобы комических простонародных словечек и слащавых стилизаций под народно-поэтическую речь:

Додон (держит за руку Милитрису). Да провалиться мне, люблю до ужаси! *(Тяжело дыша, вытирает пот с красного лица.)* Не веришь, — у людей спроси...

Милитриса. Ой ли! *(Вывертывается.)*

Додон. Милитриса Кирбитьевна, взгляни на меня; весь от любви горю, огнем пылаю! Хоть сейчас под венец — до того мне жениться приспичило! <...> Ой, Милитриса Кирбитьевна, не растравляй души!.. Обхватывай меня скорей за шею лебединую, целуй в уста сахарные: моченьки моей нету! (с. 1—2).

Сюжет «комедии» Антимонова был основан на воспроизведении драматических перипетий источника — рыцарского романа о Бове, в дальнейшем трансформировавшегося в занимательную лубочную повесть. Сюжет о матери-преступнице, вдвоем с любовником погубившей мужа, и сыне-мстителе, убившем обоих злодеев, был по своей природе трагическим и являлся отдаленным вариантом мифа, легшего в основу трилогии Эсхила «Орестея».

В пьесе Антимонова бессознательное ощущение автором мифологической первоосновы истории Бовы проявилось в драматизации «комедии» за счет введения мотивов и языковых средств из арсенала допотопного театрального романтизма. В частности, это характерно для патетических любовных сцен Бовы и Дружневны, в которых романтические штампы переставали функционировать как художественный прием для создания комического эффекта и приобретали тяжеловесную самодостаточность. А в последнем действии на сцене появлялись призраки убитых Гвидона и Зорюшки, говорившие характерным для трагедий «александрийским стихом»:

Г в и д о н. Так хочет Бог... Дитя мое, вся жизнь собой церковный колокол являет: его язык, качаясь Божьей волей, звонит, о мир вещественный размерно ударяясь. Быть может, говорит, кричит, вопит об истине смертей, о правде тленной жизни, но Богу не дано вещать общедоступно... Не так ли нем возвышенный поэт для жадных животов глухой и темной черни? И мудрецы, свое бессилье зная, покорны вещему качанью языка! Но глупый человек упрям, самонадеян... (с. 26).

Псевдоромантическая окраска любовных перипетий пьесы сочеталась с площадным «лакейским» стилем народных сцен, хотя в списке действующих лиц их участники были перечислены так: «Иванушка. Дьяк. Гусляр. Скоморох. Девушки. Воины. Слуги. Народ (в одном лице)» (с. 3). Языковая беспомощность Антимонова особенно ярко выявлялась в сцене прихода во дворец Кирбита Скомороха и Гусляра, услаждающего царя «народными» песнями такого рода:

Мамзель-стреказель
Пляшет через ножку.
Нам работать — не модель,
Крадем понемножку!» (с. 7).

Эстетическая глухота автора пьесы к драматическому ядру сюжета о Бове Королевиче проявилась и в характере развязки его комедии. Согласно источнику — лубочной сказке, Бова убивал Додона и Милитрису и как истинный сказочный герой, не отягченный излишними психологическими комплексами, оставался жить-поживать в своем родном царстве. Антимонов же, сделав Милитрису подлинной злодейкой, исключил матерубийство из концовки своего произведения. В пьесе Бова, ра-

дуясь встрече с Дружневной, прощал свою мать. В финале вновь являлась тень его отца и призывала сына к покорности Божьей воле:

Г в и д о н. Во имя отца и сына, и святого духа покорен будь, Бова,
Отцу Отцов... и не умрешь во веки! Я правдой жив, а суета в могиле...
Христос Воскрес!

Б о в а. Аминь! (с. 32).

Таким образом, пьеса «Бова Королевич» представляла собой одну из подделок под народный стиль с некоторой «шекспиризацией» драматургического материала в духе устаревшего провинциального театра. Однако ее явление на суд Репертуарной Секции ТЕО Наркомпроса пришлось на время максимального благоприятствования драматургии такого рода.

В конце 1918 г. в Петрограде был организован Театр-студия под руководством режиссерской коллегии из С. Э. Радлова, К. К. Тверского и К. Ю. Ляндау, при участии художников Ю. М. Бонди, Л. В. Яковлева, композитора Ю. М. Шапорина и поэта М. А. Кузмина. «Ближайшей задачей Студии намечалось создание: 1) народного передвижного театра, который мог бы обслуживать город и деревню, 2) театра для детей и 3) кукольного театра, как прежде всего — возрождения старого русского петрушки и его прототипов»¹. 6 февраля 1919 г. театр открылся пьесой для детей Н. Гумилева «Дерево превращений», а 26 февраля на его сцене состоялась премьера комедии С. Антимонова «Бова Королевич», комедии, относившейся к разделу «народных спектаклей для взрослых». Вскоре после того в газете «Жизнь искусства» появилась рецензия М. Кузмина, которая распадалась на две части: характеристику драматургического материала — пьесы Антимонова и ее постановки Театром-студией. Достоинства произведения были расценены следующим образом:

«Бова Королевич» — пьеса, написанная актером и уже потому сценическая. При первом знакомстве с нею, пленяет какая-то грубоватая свежесть, ядерный язык и густо замешанный «русский дух». Присмотревшись, видишь, что забавность и русский стиль ее близки к «Сатирикону», приедаются очень скоро, что грубость и ядерность часто дур-

¹ Театр-Студия. Краткая справка о театре. Б. д. // СПб ГБУК ТБ. Р 5/29. Л. 1.

ного тона, а главное, что это вовсе не пьеса, а инсценированная (хотя и ловко в смысле сценичности) сказка, механически распадающаяся на ряд сценических картин, (правда) несколько растянутых. Во всяком случае пьеса из тех, которые не валяются на полу, над которой интересно и стоит работать и смотреть которую приятно и занятно¹.

С подобной крайне сдержанной оценкой контрастировала развернутая похвала постановке, охарактеризованной как «очень свежая, свежо и интересно задуманная»².

Возвращаясь к пьесе Антимонова, можно отметить, что она как раз и представляла собой вариант того «кабацкого камаря под звон серебряных каблучных подковок», который был отрицанием Ремизовым. Трудно говорить о сути его утраченной рецензии, но, как бы то ни было, ТЕО рекомендовал пьесу к постановке, и она ставилась в нескольких театрах и в Петрограде, и в провинции.

Не исключено, что ознакомление с творением С. Антимонова, испортившего великолепный исходный материал, дало Ремизову толчок для создания произведения на тот же сюжет. Его пьеса «Храбрый витезь Бова Королевич» определена по жанру как «представление в 2-х действиях с интродукцией». Она ориентирована на формы народного площадного театра, которому свойственен балаганный юмор. Ремизовскую пьесу можно назвать «сценарием», рассчитанным на актерскую импровизацию и, возможно, на кукольный театр. Ее язык ориентирован на язык «лубочной сказки» о Бове Королевиче и, одновременно, на игру в народное переосмысление иностранных слов в духе Н. С. Лескова («Солянка здорн. — Филе стор. — Разврат. <...> — Каша запики. — Жиле аписи»). В своей пьесе Ремизов не только лексически, но и фонетически воспроизвел просторечие, запечатленное в текстах лубочных изданий сказки о Бове Королевиче.

По сюжету пьеса представляет собой краткий пересказ основных перипетий источника. В отличие от Антимонова, Ремизов сохранил жестокий финал сказки — убийство обоих злодеев. Однако в его пьесе постоянно присутствует дистанция между условными сказочными героями и зрителями, дистанция, «острающая» изображенное и позволяющая с легкостью

¹ ЖИ. 1919. 12 марта. № 96. С. 2.

² Там же.

и юмором воспринимать происходящие в пьесе многочисленные злодеяния и кровавые подвиги героев.

По типу произведение Ремизова является реализацией того вида народного представления, анализу которого посвящена его программная статья «Портянка Шекспира», в которой писатель разбирает принципы своей переработки-реконструкции народной драмы «Царь Максимилиан», а также рассматривал теоретическую проблему русского народного театра как явления культуры. Анализируя свой вариант фольклорной пьесы, Ремизов остановился не только на ее драматическом конфликте — «страстях» (линия царя Максимилиана и его непокорного сына Адольфа), но и на присутствующей в пьесе комической линии:

Между страстями Адольфа и смертью царя выступают чудилы — мастера смешить; так чудилами зовут по-русски комиков, шутов, всех, кто смешит. С выступлением чудил начинается интермедия. <...> По мере распространения и разыгрывания Царя Максимилиана чудилы пролезают в действие. И как будто рушат строй пьесы. Но это не так, совсем наоборот: своим разладьем строят новый особенный лад — лад доуки и балагурья (*Крашенные рыля*. С. 30—31).

В «Храбром витезе Бове Королевиче» в роли таких «чудил» выступают старые короли — Зензевей и Гвидон, разряжающие драматическое действие своими трагикомическими высказываниями и выходками. Многочисленные «богатырские» поединки героев также предстают фарсовыми интермедиями, рассчитанными на импровизацию и цирковую клоунаду:

Б о в а. Вот тебе холопья голова! (*ударяет дворецкого глухим концом в затылок, и тот опрокидывается на землю мертв*) Государыня Дружневна, рода я не холопского и не пономарев я сын, а роду я королевского — славного Гвидона короля Антонского сын! (д. 1, сц. 2).

П о л к а н (*с дубиной*). Две недели сторожу Маркобруна. Говорят, красавицу везет. Вот я тебе дубиной плешивому черту красавцу!

М а р к о б р у н (*увидя Полкана, падает на спину и вытягивает ноги, как будто бы умер — пятки вперед*). Я король Маркобрун Бергамотский, я помер, Полкаша!

П о л к а н. Туда и дорога! (*Дружневне*) Ну, королевна моя прекрасная, будешь ты Полкановой женой, станешь жить в сырых песках за Яузой-рекой.

Б о в а (*рукояткой меча ударяет в лоб Полкана, и тот опрокидывается*). Подождешь, голубчик!» (д. 1, сц. 4).

Драматическое действие о Бове Королевиче Ремизова можно было бы целиком отнести к площадному фарсу, если бы не введенные в него инородные элементы.

Во-первых, это Интродукция — явление *Пролога* в виде ангела с крыльями и трубой, сообщающего о содержании дальнейшего представления: «Сейчас, господа, все увидите, только глядите в оба — и не очень пугайтесь: будут палить из самых настоящих пушек!» В первом варианте речи Пролога акцентировка на осовременивание происходящего была еще более подчеркнута: «и не очень пугайтесь: будут палить из пушек с самых настоящих крейсеров и душить самым настоящим газом с воздушных кораблей». (Явная аллюзия на памятный зрителю выстрел «Авроры».) Интродукция давала толчок осмыслению дальнейшего как некоего мистериального действия, выходящего за рамки чистого фарса.

Во-вторых, в состав действующих лиц веселого представления о сказочных героях были включены *Автор* и его *Приятель*. Вспомним, что в комедии Граббе «Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже» комическая линия сюжета — фарсовые приключения героев — сочеталась с драматической, которую вел введенный в пьесу автор — *Граббе*. За счет соположения разных сюжетных линий возникал эффект романтической иронии, выводящий пьесу за грань «шутки» к «чему-то поглубже» — к размышлениям о сути человеческой природы. В «Бове Королевиче» подобную же роль играло введение таких персонажей, как *Автор* и его *Приятель*. По ходу пьесы придворного Кобеляна ложно обвиняли в отравлении короля Гвидона, и он убежал за границу в Рахленское царство, куда ранее эмигрировал Бова. Далее в текст пьесы была включена следующая сцена:

А в т о р. Не беспокойтесь, господа! Бывает и невиновные, а бегают: Кобелян-то убежал к Бове!

К р и к и. Да здравствует Бова, король Антонский!

П р и я т е л ь. А я не согласен.

А в т о р. Кричите громче! Ну, пойдем, от греха, чай пить, еще в чем обвинят! (д. 2, сц. 3).

В процессе работы над пьесой Ремизов перечеркнул эту полностью написанную сцену и начал, но не закончил ее новый вариант:

Автор. Не беспокойтесь, господа! Все бы т<ак> быв<ало> — и невинные, а бегают: Кобелян убежал к Бове! Хорошо, как если есть к кому да куда бежать.

К р и к и. Да здравствует Бова, король!

П р и я т е л ь. А я несогласен!

Автор. Этот шум <?> и крик Слава Богу! Да что это <текст оборван. — А. Г.> (д. 2, сц. 3).

Введение подобной вставной сцены в веселый фарс не понятно, если внимательно не присмотреться к составляющим ее парадигмам. Вопрос о питье чая воскрешал в уме сообразительного зрителя известный афоризм героя Ф. М. Достоевского: «Революция или чай пить», афоризм, неоднократно использовавшийся Ремизовым в прозе революционных лет в качестве доказательства права личности на собственную позицию. Далее: темы обвинения невинных и бегства за пределы страны включали в семантическое поле пьесы реалии революционной России периода «красного террора». Таким образом, интермедия с участием *Автора* и его *Приятеля* вводила в фарс темы, актуальные для «посвященного» зрителя — «приятеля» и сомысленника Ремизова. Можно также высказать предположение о временном периоде создания пьесы. Одну из временных границ маркирует дата представления пьесы Антимонова на рецензию Ремизову — 22 июня 1918 г. Другую, как нам представляется, намечает отражение представленных в ней событий далеких царств в документе царя такого же фантастического царства, а именно — в составленном Ремизовым «Манифесте» царя обезьяньего Асыки. В этом документе говорится: «никакие ухищрения пузатых *отравителей* в своем рабьем присяде, как будто откликающихся на вольный клич, но не допускающих борьбу за этот клич, не могут быть допустимы в ясно-откровенном и смелом обезьяньем царстве» (*Взвихренная Русь-РК V. С. 208*; курсив мой. — А. Г.). Первая публикации «Манифеста» была в журнале «Записки мечтателей» (1919. № 1). Может быть, упомянутые в «Манифесте» загадочные «отравители» восходят к преступным отравителям из пьесы-фарса Ремизова — злодеям, погубившим царя Гвидона и ложно обвинившим

невинного человека. Вспомним слова *Автора*: «И невинные, а бегают <...> Хорошо, как если есть к кому да куда бежать». В атмосфере «красного террора» начала 1919 г., когда сам Ремизов пережил арест ЧК в связи с «разоблачением» не существовавшего «заговора левых эсеров», легкая фарсовая комедия таила в себе скрытую сатиру. За неприятязательным сюжетом, ставшим народной сказкой, вставала история о непрерывной войне, политических интригах и преступлениях, ложных обвинениях и вынужденном отъезде с родной земли. В финале пьесы ее главный герой, по сути, становился эмигрантом: «Не хочу я царствовать в городе Антоне <...> А пойду я в царство Рахленское, там рахлы живут, там и буду я царствовать».

«Храбрый витезь Бова Королевич» Ремизова был экспериментом писателя по созданию новой «народной драмы» на основе текста-источника. Как и в «Царе Максимилиане», за лубочными рыцарскими поединками и веселыми фарсовыми интермедиями скрывались серьезные авторские размышления над современным состоянием России и раздумья о дальнейшей судьбе ее духовной элиты.

Пьеса Ремизова была написана для одного из театров, призванных Наркомпросом создавать спектакли для народа. Как отмечал Д. Золотницкий, «мотивы балаганной игры, повышенный интерес к эстрадным и цирковым средствам выразительности, сотрудничество одних и тех же актеров и режиссеров, выучеников мейерхольдовской школы 1910-х годов, — все это сближало “конкурирующие” театры ТЕО и ПТО, Эрмитажный и “Студию”»¹. Неизвестно, что помешало произведению Ремизова дойти до сцены, но в его творчестве оно осталось значимым примером дальнейшего развития театральных идей писателя. Одновременно эта пьеса вошла в круг ремизовских «заповедных текстов», в которых под флером сказочности и литературной игры в иноказательной форме давалось жесткое критическое осмысление жизни Советской России.

Еще с 1910-х гг. одно из главных мест в авторской мифологии А. М. Ремизова принадлежало библейскому мудрецу — царю Соломону. Ремизовский вариант этого образа был основан на переосмыслении его трактовок как в древних и новых эзотерических учениях, так и в русском фольклоре. Начало творче-

¹ Золотницкий Д. Зори театрального Октября. С. 231.

ского интереса писателя к образу царя Соломона было связано с его работой над книгой «Лимонарь», содержащей пересказы апокрифов. В ее вторую часть — «Паралипоменон» (СПб., 1912) — включена сказка-легенда «Царь Соломон» (впервые: Русское слово. 1911. 25 дек. № 297. С. 6), повествовавшая о детстве героя. Одними из основных источников апокрифических сказаний о Соломоне для Ремизова были книги: «Памятники старинной русской литературы», изданные гр. Гр. Кушелевым-Безбородко (вып. 3)¹ и «Памятники отреченной русской литературы», собранные Н. С. Тихонравовым (т. 1)², где были опубликованы тексты о царе Соломоне. Среди них наиболее примечательными для писателя были упомянутые Н. С. Тихонравовым в индексе запрещенных книг «О Соломоне царе и о Китоврасе басни и кощуны»³. Также писатель пользовался исследованием А. Н. Веселовского «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине»⁴.

Абстрагируясь от конкретных вариантов текста, можно выделить сюжетное ядро древнерусской «Повести о Китоврасе». Ее основа — один из легендарных эпизодов создания Соломонова храма: загадочное существо Китоврас помогает царю отыскать «краесекомый» камень, без шума обтесывающий материалы для строящегося священного здания.

Первые сведения о ремизовском внимании к этой легенде относятся к 1912 г. В то время близкий знакомый писателя, промышленник, меценат и масон М. И. Терещенко, исполнявший обязанности чиновника особых поручений при директоре Императорских театров В. А. Теляковском, заказал А. А. Блоку либретто балета на средневековом материале. После изменения первоначального замысла Блок создал драму «Роза и Крест» (1913). Переписка, дневниковые записи поэта свидетельствуют

¹ ПСРЛ III: Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пыпиным. СПб., 1862. 180 с.

² Памятники отреченной русской литературы / Собр. и изд. Н. Тихонравовым. СПб., 1863. Т. 1. 313 с. (Прил. к соч. «Отреченные книги древней России»).

³ Там же. С. 111.

⁴ Веселовский А. Н. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872. 373 с. Далее в тексте: *Веселовский* с указанием страницы.

об интенсивном обсуждении будущего сочинения с Терещенко и с Ремизовым. Возможно, что изучение общих эзотерических источников было причиной возникновения у Ремизова замысла сочинить вместе с Блоком «русалию» о Соломоне и Китоврасе. Об этом он сообщал поэту 22 июля 1912 г.: «А все мечтаю Боброва кончить <речь идет о повести “Пятая язва”. — А. Г.> и написать с Вами Китовраса. Много хочется написать: и хождение по мукам, и Китовраса с прологом: “Ванька Каин на Москворецком мосту” (Действо все на мосту в Москве происходит.) Вы знаете этот мост?»¹ Как позднее указывал сам Ремизов в примечаниях к своей последней книге «Круг счастья: Легенды о царе Соломоне»², сведения о существовании в XVIII в. театральных постановок на этот сюжет он нашел в примечаниях П. А. Бессонова к «Песням, собранным П. В. Киреевским». Бессонов рассказывал о народной драме — «игре о царе Соломоне», сыгранной скоморохами под руководством Ваньки Каина. Характеризуя постановку, он писал:

Скоморохи, главные актеры, придерживались эпического содержания и драматического, известного с древности сюжета; сам Каин любовался зрелищем, созерцая в нем некоторым образом собственную роль и судьбу: но, как говорится у нас, «для удовольствия публики», согласно тогдашним обычаям и нравам, драму нужно было порезче перевести на современные тогдашние обычаи, на сцены, столь часто повторяющиеся в действительности перед глазами и, в представлении шуточном, наиболее способные возбудить в толпе интерес³.

В архиве писателя сохранилось несколько относящихся к 1910-м гг. неоконченных набросков и планов задуманного драматического действия о Соломоне и Китоврасе, имеющих общий жанровый подзаголовок: «русалия».

Новый этап работы Ремизова над этим сюжетом связан с годами Второй русской революции — времени, когда история о союзе человека и демона в деле великого созидания нового об-

¹ Блок А. А. Переписка с А. М. Ремизовым (1905—1920) / Вступ. ст. З. Г. Минц; Публ. и комм. А. П. Юловой // ЛН. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1981. Кн. 2. С. 108.

² Ремизов А. Круг счастья: Легенды о царе Соломоне. [Париж], 1957. С. 61.

³ Песни, собранные П. В. Киреевским. М., 1872. Вып. 9. С. 52.

рела для писателя особый смысл и стала основой для «большого всенародного действия» — т. е. мистерии.

26 мая 1918 г. Ремизов сообщал В. Э. Мейерхольду: «Хочу осуществить давно задуманное: написать для большого циркового театра о *Соломоне и Китоврасе*. Тут Иван Александрович Рязановский будет незаменимым»¹. Упоминание о «давно задуманном» соединяет новое произведение с замыслом 1910-х гг., а имя археографа и медиевиста И. А. Рязановского говорит о том, что Ремизов собирался глубоко проанализировать древнерусские источники. В 1919 г. на анкетный вопрос о творческой работе Ремизов отвечал: «Больше всего занят театром <...> и потому, что люблю театр и потому еще, что служу в учреждении театральном. Три пьесы ношу в сердце — пишутся они медленно, не хватает часов — да и сон тоже каждому полагается — три образа неодоленные: Китоврас и царь Соломон — скиф и мудрец, демон и повелевающий демонами, потом Ванька-Каин-вор-скоморох, а последнее конец Разина, как в легенде сложил народ»². Неурядицы быта революционной поры мешали созданию пьесы. Об этом свидетельствует дневниковая запись писателя от 30 сентября 1920 г.: «Когда шел, мысленно писал до ожесточения. Писал первую сцену из Китовраса <...> А вернулся — разбитый. Куда уж писать?» (*Взвихренная Русь-РК* V. С. 512). Однако, несмотря на трудности, драматическое произведение в трех актах «Соломон и Китоврас» было написано.

Для понимания специфики нового произведения Ремизова важно учитывать, что еще с середины 1910-х гг. усилился интерес писателя к эзотерическим философским и религиозным учениям. В мистических доктринах древности и современности, в книгах по масонству, каббалистике и оккультизму он искал ответа на вопрос о первопричинах мирового зла, онтологических основах и путях дальнейшего существования бытия. Изучение тайных учений было необходимо Ремизову для символического осмысления главных событий русской жизни той эпохи — мировой войны и революции — как событий мистериальных, во многом понимаемых и «принимаемых» писателем лишь в контексте их герметического смысла. Характерно, что

² РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2303. Л. 33.

³ Вестник литературы. 1919. № 8. С. 4.

в 1919 г., одновременно с работой над «Соломоном и Китоврасом», Ремизов продолжал отшлифовывать текст своего последнего романа «Ров лвиный» («Плачужная канава») ¹, в котором эзотерические учения были основой концепции произведения. Наиболее программно необходимость владения герметическим «ключом» для понимания смысла изображенного была выражена в финале романа:

Когда объявили войну и начались всякие победы и поражение, Антон Петрович только руки потирал от удовольствия: ведь все-то оправдывалось, как по-писанному <...> И когда в феврале в Петербурге вышли на Невский с революцией, Антон Петрович даже перекрестился: — Грядет! И стал зорко присматриваться: его занимал тот кавардак, какой начинался на земле. <...> Но под жалостью, вдруг нахлыывающей на него с невероятной болью, в мучительной памяти своей о каком-то мальчике Васе, забитом гимназисте, сверстнике своем, спохватываясь, он гавкал, выговаривая на злых духов и свои черные мысли последнее и единственное всесокрушающее заклинание: «Абракзас!» (*Плачужная канава-РК IV. С. 452*).

Последнее магическое слово является своеобразным «ключом» к «шифру», при помощи которого скрыт тайный смысл свершающихся катастроф. Семантика его проясняется из исследования Юрия Николаева [Ю. Н. Данзас] «В поисках за божеством» (1913). Как подтверждают прямые и скрытые цитаты, эта книга была для Ремизова одним из основных источников романа. В ней сообщалось, что

у Василидиан <...> мистическое значение слова *Αβρααξ* заключалось в обозначении проявления Творческих сил Божества в мире, полноты Зиждательной Силы, творящей реальный мир и одухотворяющей эволюцию сознания из низшей материи в высшую область Духа. Это — мировая воля, направляющая эволюцию мирового сознания и соприкасающаяся с непознаваемой Сущностью Божества ².

По Ремизову, сокровенный смысл сотрясавших Россию катаклизмов скрыт и от их делателей, и от их жертв, равно явля-

¹ См. авторское указание на время завершения романа: Вестник литературы. 1919. № 8. С. 4.

² *Николаев Юрий [Данзас Ю. Н.]*. В поисках за божеством: Очерки из истории гностицизма. СПб., 1913. С. 266.

ющихся лишь песчинками в игре космических сил. Истинный художник, писатель, артист — это один из «великих посвященных», посредник между тайным знанием и профанами, приоткрывающий в художественных образах край покрывала Изида. В годы революции Ремизов продолжал оставаться последователем символистских представлений о миссии творца.

Драматическое действие «Соломон и Китоврас» принадлежит к наиболее эзотерическим текстам Ремизова. В нем писатель стремился вернуться к первоисточникам мистерий. Так, в числе действующих лиц указаны «дубравные жрецы», царь Соломон одет в подир халдейского мага, герои призывают не только Адонаи, но и ассирийских и халдейских божеств. К источникам пьесы кроме текстов, собранных в книгах Кушелева-Безбородко, Тихонравова и Веселовского, принадлежат подчас малоизвестные труды по гностицизму, каббалистике и масонству. Несомненным является обращение Ремизова к исследованию Юрия Николаева. Писатель также использовал статьи Р. В. Иванова-Разумника.

В ремизовском драматическом произведении сюжетная канва древнерусской «Повести о Китоврасе» — основа лишь одного эпизода драмы. К комплексу сюжетных мотивов «Повести» Ремизов присоединил, как второй основной сюжетный источник, талмудическую легенду о Адонираме (Хираме) — строителе Соломонова Храма. Приведем ее краткое изложение в современном исследовании, в целом совпадающее с ее содержанием в прямом ремизовском источнике — главе «Легенда о храме» книги XIII «Франкмасоны» исследования Чарльза Уильяма Гекерторна «Тайные общества всех веков и всех стран» (СПб., 1876. Ч. 1):

Существует странная каббалистическая легенда о Хираме, согласно которой он был потомком Самаэля, Духа Огня, а среди его предков был и бессмертный Тубалкан, изобретатель закалки металлов. Легенда говорит, что вершиной творчества Хирама была Купель — восхитительный сосуд для омовений, который перевозился двенадцатью быками. Огромный сосуд в тридцать локтей в окружности должен был быть отлит как единое целое, и на это событие собрались рабочие, жители Иерусалима и даже царь Соломон с царицей Савской решили почтить вниманием это великое событие. Но четыре ремесленника, недовольные Хирамом из-за его отказа повысить их в должности, тайно налили в отливочную форму воду. Когда пробки домны были про-

биты и пылающий металл потек в форму, раздался страшный взрыв. В воздух поднялись пары воды и жидкого металла, сея смерть и панику. Хотя неудача с величайшим проектом потрясла Хирама, он храбро стоял посреди бушующего пара. Внезапно из кипящей массы раздался голос: «Ты несгораем. Отлей себя в пламени». И Хирам прыгнул в Купель и через нее провалился в центр земли, где обитал его огненный предок, первый металлург¹.

Таким образом, «Соломон и Китоврас» — произведение, основанное на легендах о начале и завершении строительства Соломонова Храма, а в кругу двух титульных главных действующих лиц (царя Соломона и волшебного существа Китовраса)

¹ Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии: Интерпретация секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен. СПб., 1994. С. 564. Другим источником пьесы Ремизова, вероятно, была драма последователя учения Рудольфа Штайнера — писателя Альберта Стеффена «Хирам и Соломон» (1918). О знакомстве Ремизовых с творчеством Стеффена свидетельствует, в частности, письмо М. В. Сабашниковой конца 1920-х гг.: «Посылаю Вам книгу Альберта Стеффена. Может быть, Вы почувствуете, как и я, что говорит через нее. Мне кажется, что каждое слово в ней важно. И что и как. Я уже о Стеффене Вам говорила. На этом Рождестве я видела его и с ним говорила. Он — чистый и сильный. Говорит только то, что знает, когда не знает, молчит. Буду с нетерпением ждать Вашего отзыва. Не спешите, я знаю, эту книгу скоро не прочтешь» (Amherst Center for Russian culture, USA. Alexei Remizov and Serafima Remizova-Dovgello Papers. Box. 3, F. 15). В 1920-е гг. Ремизов собирался перевести пьесу Стеффена. См. письмо М. Колпакчи Ремизову от 6 февраля 1931 г.: «Глубокоуважаемый Алексей Михайлович, мой приятель В. М. Лесков (бывший муж Зинаиды Кирилловны) пишет мне, что он перевел “Хирам и Соломон” Альберта Стеффена на русский язык и просит узнать у Вас: 1) перевели ли Вы эту драму, как Вы собирались пять лет тому назад? 2) Если нет, то имеете ли Вы <под текстом письма помета Ремизова: я ничего не имею> что-либо против появления в печати перевода, В. М. Лескова? Имеете ли Вы что-либо против печатания этого перевода, даже если Вы перевели уже драму Стеффена? Крайне извиняюсь за беспокойство и буду Вам очень обязан за ответ на эти три вопроса. С совершенным почтением Гр. Колпакчи» (Там же). Сравнительный анализ текстов двух пьес показал, что «Китоврас» Ремизова является самостоятельным произведением, а не переводом «Хирама и Соломона» Стеффена.

появляется еще один значимый персонаж — великий мастер-строитель Храма Адонирам.

Царь Соломон олицетворяет мудрость, порядок и власть, образующие «законное» человеческое мироустройство. Он же воплощает ненасытное стремление людей стать абсолютными хозяевами рационально устроенного мира. Через разум человек может уподобиться Богу — таково символическое значение предполагаемого брака царя Соломона с царицей Савской. Он говорит ей: «В тебе сильно желание мудрости. А я сжигаем твоей красотой. Если ты любишь мудрость, соединим свои дни и будут дети наши прекрасны и мудры, как боги земли». Однако для Ремизова доктрина о примате человеческого разума («мудрости») всегда представлялась ложной. В особенности в годы революции «антропоцентризм» ремизовского героя всегда был свидетельством ограниченности и неистинности исповедуемых им теорий. Самодостаточный, убежденный в безграничности своей власти и мудрости царь Соломон — воплощение того «человечества», которому противостоят утопические «обезьяны» Ремизова. В известном Манифесте Обезвельволпала объявлялось, что свободные обезьяны презирают «гнусное человечество, омрачившее свет мечты и слова», состоящее из людей, «как будто откликающихся на вольный клич, но не допускающих борьбу за этот клич» (*Взвихренная Русь-РК V. С. 208*).

Антагонист библейского царя Китоврас — «вольный житель привольных степей, мудрый, ласковый, смелый. Он познал глубокую мудрость веков, когда вся природа говорила одним языком». Писатель использовал разъяснение семантики имени этого персонажа у Веселовского: «Китоврас не что иное как немелая переделка греческого кентавра» (*Веселовский. С. 137*). В пьесе Адонирам называет его «свободным кентавром». Для Ремизова не столь значима волшебная (демоническая) сущность Китовраса, сколько персонификация в его лице стихии абсолютной свободы и воли. Модернизированный переосмысленный образ Китовраса стал одним из центральных ремизовских символов сущности революции. Философскую и эстетическую аналогию символическому истолкованию «вольного кентавра» Китовраса Ремизов частично обрел в «скифской» теории Р. В. Иванова-Разумника¹.

¹ О «скифской» теории Р. В. Иванова-Разумника см.: Блок А. А. Переписка с Р. В. Ивановым-Разумником / Вступ. ст., публ. и комм.

Как известно, Ремизов, хотя и со значительными оговорками, примыкал к «скифам» — литераторам, группировавшимся вокруг Иванова-Разумника. Писатель был участником всех номеров сборника «Скифы» (в первом номере было напечатано его либретто «Ясня», во втором — «Gloria in excelsis» и программное «Слово о гибели русской земли»¹). Ремизовская трактовка образа Китовраса во многом сходна с символом разумниковского «скифа», ведущего вечное сражение с мировым мешанином. Их схватка — это «борьба реакционности в разных масках — в маске “прогресса”, в маске “социализма”, в маске “христианства” — с революционной сущностью, с “волей до конца” во всех областях, во всех кругах жизни и творчества — в политике, в науке, в искусстве, в религии»². Как и «скиф» Иванова-Разумника, Китоврас — олицетворение вечной свободы и революционности, и в этом он сближается с другим героем ремизовской мифологии революционных лет — с фантастическим «обезьяном», членом Обезьяньей Великой и Вольной Палаты (Обезвелволпала).

Наиболее полно раскрытие генезиса и семантики образа Китовраса было дано Ремизовым в рецензии (1918—1919 гг.) на пьесу «Дантон» Р. Роллана:

Дантон — скиф раздольных степей, китоврас, чарующий дикой песней прирученное, расчетливое, приспособившееся в борьбе к расчетливости — другого исхода нет! — человеческое стадо. Дантон пробуждает в душе и самой человеческой, т. е. расчетливой, видение обезьяньего вольного скифа, песенного китовраса — народ готов уж освободить его за крылатую его волю и уносящую, опьяняющую песню, но <...> Жизнь человеческая — стада человеческого не может идти по-обезьянью под песню китовраса — человеку это не под силу и притом же неразумно! — но и без песни китовраса жить невозможно, просто скучно, просто постыло (*Крашенные рылá*. С. 76—77).

В пьесе Ремизова противопоставлены две «мудрости» — человеческая «разумность» царя Соломона и стихийное «неразу-

А. В. Лаврова // ЛН. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. М., 1981. Кн. 2. С. 376—379.

¹ См.: Мануэлян Э. «Слово о гибели русской земли» А. М. Ремизова и идеология скифства Р. Иванова-Разумника // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 81—88.

² *Скифы* <Мстиславский С. Д., Иванов-Разумник Р. В.>. Скифы: Вместо предисловия // Скифы. Пг., 1917. Сб. 1. С. XI.

мие» Китовраса. На просьбу Соломона открыть ему свою мудрость Китоврас отвечает: «Мудростью ли похвастает сын лесов и степей! Еще не пришли те пастыри, которые научат весь мир. Шепот травы полевой, свежесть росы и сияние — вот моя мудрость <...> Благость радостной жизни дышать на вольной земле — вот моя мудрость». Это антитеза профанного и тайного знания, причем только через последнее, по Ремизову, можно постичь природу стихийного акта творения. А одним из его проявлений является революция.

Каббалистическими заклинаниями царь Соломон делает Китовраса своим союзником, находит камень Шамир и смиряет шум. «Наступает тишина, проникнутая музыкой». Неслышная музыка — символ мировой гармонии. На мгновение «закон» и «свобода» пребывают в равновесии. Но оно нарушается по воле Адонирама — «сына гения огня».

В годы революции символика «огня», «мирового пожара» широко использовалась в художественной литературе и публицистике. Приоритетное место занимала она и в произведениях Ремизова, изучавшего ее значение по древним текстам и научным исследованиям. Писатель видел в стихии огня аллегорическое изображение одной из космических сил, определяющих современность. В 1919 г. он опубликовал книгу «Электрон» — свое переложение текстов Гераклита Эфесского, у которого огонь являлся основой бытия. «Есть суд всего, — писал Ремизов, — что дышит, живет и растет, суд огнем. Огонь последний судия — все судит и все разрешает»¹. Знаменательна лексическая и семантическая переключка этого текста со статьей Иванова-Разумника о поэме Блока «Двенадцать» — «Испытание в грозе и в буре» (1918), где критик цитировал «Электрон» Ремизова:

От произведений поэзии переходя к преломляемым ею лучам жизни, — писал Иванов-Разумник, — еще раз повторю: лучи эти соединяются, через революцию, в «последний суд огнем». И этот последний суд — для всего и для всех является последним испытанием. В огненной грозе и буре должны распасться старые кирпичи, должны закалиться новые мечи, проведущие нас в мир новый. В буре пожаров надо суметь увидеть то новое, то над-историческое, что таится перед нами в пыли, грязи и крови².

¹ Ремизов А. Электрон. Пб., 1919. С. 7.

² Иванов-Разумник. Вершины. Пг., 1923. С. 202.

Для более точной трактовки образа «огня» у Ремизова надо учитывать его неоднократные обращения к книге Юрия Николаева «В поисках за божеством», в которой была подробно раскрыта интерпретация значения этого символа в древних религиозных и философских системах. Огонь, отмечал автор исследования, занимал «выдающееся место в таинственных культурах Востока. В этом образе мы опять видим тройственный символический смысл. В грубейшем смысле огонь был божеством <...> преклонение перед животворной силою солнца, создавшею на земле жизнь, было лишь одним из выражений идеи, открыто высказанной еще Гераклитом, — об огне, как первичном элементе материи и всего бытия. <...> Кроме того, огонь являлся символом духовной сущности, одухотворяющей мир и связующей царство материи с высшей областью чистого Духа: образом ее представлялся огонь как нечто среднее между материей и бесплотную сущностью. Но был и иной, более глубокий смысл символики огня. Под ней скрывалась идея о непознаваемой и непостижимой Высшей Божественной Сущности, образом Которой в мире материи был первичный принцип огня». Это — «метафизический принцип огня как первоисточника космической эволюции»¹. Именно последнее, высшее значение символа огня было творчески аккумуляровано Ремизовым в его произведении. Поэтому он сделал Адонирама — «сына гения огня» — основной движущей силой своей мистерии.

«Соломон и Китоврас» — это мистерия о мировом переустройстве. Ее главное действующее лицо — Адонирам. Начало пьесы сюжетно совпадает с талмудической легендой о добывании «краесекогого» камня (*Веселовский*. С. 106). Но в варианте Веселовского Соломон узнает о волшебном камне от раввинов, а о Китоврасе, который сможет добыть его, — от двух демонов. У Ремизова единственный, кто знает, как можно продолжить строительство, — Адонирам. Поступок именно этого персонажа и дает первоначальный толчок развитию действия пьесы. При помощи магического действия — начертания древнееврейской буквы «тау» — он наполовину уничтожает шум — заставляет замолкнуть людей — строителей Храма. Ремизов использовал значение этой буквы в Каббале, где она — «символ человека, так как она определяет конец всего, что существует,

¹ Николаев Юрий [Данзас Ю. Н.]. В поисках за божеством. С. 38.

точно так же, как человек есть конец и совершенство всего создания»¹. Магическое использование этой буквы дает власть лишь над миром людей, но Адонирам указывает Соломону путь к достижению высшего знания и к подчинению демона Китовраса.

Начало «Соломона и Китовраса», по терминологии Ремизова, — это «издействие» («действие моего я на мое я») — т. е. порождение сюжетного развития Адонирамом, выступающим в роли творческого начала. Он побуждает обоих антагонистов (Соломона и Китовраса) к дальнейшим действиям. Мудрый царь овладевает Китоврасом, а тот, в свою очередь, спровоцированный Адонирамом, пользуется своей тайной силой — волшебной «песней полей, песней любви». Под воздействием ее чар Соломон отдает ему магический перстень. Наступает царство Китовраса, обернувшегося царем Соломоном.

Ремизов взял из источников мотив двойничества героев, но полностью переосмыслил его. В талмудической легенде, а затем и в древнерусской повести семантика этого мотива — наказание «гордого царя» и его последующее нравственное возрождение. В пьесе Ремизова два царства (Соломона и Китовраса) — олицетворение двух типов социума. Царство Соломона — мироустройство на основе «закона» и рациональной человеческой «мудрости». Царство Китовраса — творимый волей Адонирама эксперимент по созданию мира, основанного на абсолютной стихийной свободе. Антитетичность двух мироустройств подчеркнута художественным приемом — зеркальностью судов обоих «царей Соломонов». О значимости этих сцен в художественной структуре произведения свидетельствуют нереализованные, но так и не убранные из текста белого автографа сюжетные мотивы — изложение трех загадок, раскрытых Соломоном. Они выписаны Ремизовым из «Повести царя Давида и сына его Соломона и о их премудрости»².

«Настоящий» царь Соломон судит по установленному людьми Законом. Сцена его судов — точный пересказ источников: библейской истории о двух женщинах и ребенке и сюжета о корове и быке, случайно убившем ее теленка (*Веселовский*.

² *Патюс*. Каббала: Науке о Боге, Вселенной и Человеке. СПб., 1910. С. 95.

¹ *ПСРЛ* III. С. 64—65.

С. 58). Второй «царь Соломон» — Китоврас — разрешает те же ситуации иначе, опираясь не на установленную разумом мораль, а на биологические основы воспроизводства всего живого. Ремизов и здесь основывался на данных источника — сведениях о том, что Асмодей — «демон похоти» (*Веселовский*. С. 116). Но, с другой стороны, «правда пола» являлась для него одной из составляющих стихийной свободы, олицетворенной правлением Китовраса.

В момент достижения Адонирамом наивысшей точки его эксперимента (в метафорах «строительства» это реализовано в создании Купели) начинается следующий этап развития мистерии — «действие Рока на мое я». Оно проявляется в предательстве помощников Адонирама, помешавших отливке «медного моря». Ремизов трансформировал талмудическую легенду, сведя до трех число врагов Адонирама, каждый из которых внес свою лепту в гибель мастера. Таким образом, Ремизов сблизил эту легенду с другой — со знаменитой легендой об убийстве Адонирама (Хирама) тремя Товарищами Ремесленника, легендой, которая легла в основание символической философии масонства.

Пожар, которым заканчивается церемония отливки «медного моря», — кульминация мистерии и наиболее сконцентрированное аллегорическое выражение ее основной идеи. В огне пожара гибнет царство Китовраса. Создатель царства безудержной свободы повторяет путь первого царя Соломона. Китоврас обуюн гордыней. «Я царь, — говорит он Адонираму, — Кто может быть выше меня?» По мысли Ремизова, мир стихии и воли неизбежно превращается в царство принуждения. На вопрос «гордого» царя Китовраса Адонирам отвечает, что выше его «бессмертные духи, рожденные воздухом, огнем и водой». В большинстве эзотерических учений три названных первоэлемента составляют основу космогонических процессов. Архитектор Адонирам является одной из эманаций этих сил, а его эксперимент по смене модели мироустройства есть лишь частица вечного космического движения.

В финале пьесы наиболее отчетливо прослеживается связь концепции произведения Ремизова с учением гностика Василида о земном мире, находящемся во власти зла («деспота Демиурга»). Кульминация мистерии («действие моего я на Рок») — по-

гружение Адонирама в пламя. Это — момент его мистического преображения, его жертва — искупление эксперимента по созданию царства безвластия. После огненного ухода Адонирама Китоврас сбрасывает перстень, и тогда вновь появляется истинный царь Соломон. Но финал мистерии есть также выражение исповедуемого Ремизовым дуализма: искупление человечества одновременно и происходит, и нет. На сцене оказываются *два царя Соломона* как воплощение нового выбора, стоящего перед людьми.

Ремизов писал мистерию об эзотерическом смысле революции не для чтения, а для сценического воплощения в «театре площадей и дубрав». Вспомнив его письмо Мейерхольду о работе над пьесой о Китоврасе для «большого циркового театра», можно сделать предположение о возможном заказе текста. В сезон 1919/1920 г. в Народном Доме был открыт Театр народной комедии. По воспоминаниям С. Радлова, отделом театра и зрелищ «был организован маленький закрытый конкурс на сценарии маленьких одноактных пьесок, рассчитанных на искусство данных цирковых актеров <...> Были привлечены три автора с просьбой написать какие-то предварительные сценарии. Это были А. Ремизов, В. Н. Соловьев и С. Э. Радлов <...> Помню, что А. Ремизов написал какой-то шуточный рассказ, который цирковыми актерами понят не был»¹. Возможно, что Радлов имел в виду мистерию о Соломоне и Китоврасе, оставшуюся в памяти «профана» лишь «шуточным рассказом».

Из всех драматических произведений, созданных Ремизовым в 1918—1921 гг., была опубликована только переработка народной драмы «Царь Максимилиан». Рукописи оставшихся до конца не завершёнными народных действий «Степан Разин», «Бова Королевич» и мистерии «Соломон и Китоврас» были увезены автором в Берлин, где начиналась судьба Ремизова-эмигранта.

Вехи первой половины жизненного и творческого пути Алексея Ремизова совпали с этапами развития новых течений в русском театральном искусстве первой четверти XX в. В на-

¹ Радлов С. Воспоминания о театре Народной комедии / Публ. П. В. Дмитриева // Минувшее: Ист. альм. М.; СПб., 1994. Т. 16. С. 81—82.

чале 1900-х гг., став заведующим литературной частью «Товарищества новой драмы», писатель проявил себя как энергичный сподвижник Вс. Мейерхольда. Его разноплановая деятельность тех лет была составной частью борьбы театральных реформаторов против натуралистического и реалистического театра за новый, «условный» театр. Ремизов пропагандировал его необходимость и эстетическую оправданность в своих критических статьях; он формировал репертуар «Товарищества», а затем «Театра-студии» Мейерхольда, переводя пьесы предтеч и представителей «новой драмы» (Г. Ибсена, А. Стриндберга, М. Метерлинка, Ст. Пшибышевского, Г. фон Гофмансталя, Рашильд и др.). Во второй половине 1900-х гг. писатель создал драмы-мистерии («Бесовское действо», «Трагедия о Иуде принце Искариотском»), ставшие, наряду с драмами А. Блока, наиболее яркими явлениями русского символистского театра. В 1917—1921 гг., работая в ТЕО Наркомпроса, Ремизов вновь включился в разноплановую работу деятельного участника театрального процесса, осмысляя новые задачи театра, оценивая современные пьесы, а также создавая собственные драматические произведения. На новом витке исторического развития России писатель и в теоретических статьях, и в драматургической практике утверждал острую актуальность для современности старого жанра «мистерии» (по ремизовской терминологии — «русалии»). По Ремизову, мистерияльное действо как явление театра новой эпохи могло принимать различные формы, впитывать в себя элементы низовых жанров, но главным действующим лицом в нем неизменно предстал «хор» (народ), через страдания воскресающий и преображающийся. Именно этот драматический, мистерияльный сюжет в дальнейшем стал метасюжетом его романа-коллажа «Взвихренная Русь» (1927), завершающегося описанием символического крестного хода исторических деятелей, святых и подвижников разных времен существования России в субботу перед всенощной — накануне Воскресения.

А. Грачева