

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ  
ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Ответственные редакторы  
А. М. Грачева и А. д'Амелия

Санкт-Петербург – Салерно 2003

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO  
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

ALEKSEJ REMIZOV  
STUDI E MATERIALI INEDITI

a cura di  
A. M. Gračeva e A. d'Amelia

Pietroburgo – Salerno 2003

COLLANA DI EUROPA ORIENTALIS

A CURA DI  
MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA

Questo volume è stato pubblicato  
con un contributo dell'Università di Salerno

Copyright © 2003 by Europa Orientalis - Puskinskij Dom  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari – Università di Salerno  
Finito di stampare presso Poligrafica Ruggiero, Avellino (marzo 2003)

“РИТМИЧЕСКОЕ СОПРИКОСНОВЕНИЕ ИСКУССТВ” :  
ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЦИКЛА ПЬЕС “РУСАЛИЯ”

*Кит Трибл*

Остерегаясь эпического начала, Ремизов писал: “В основе я лирик, и все лирическое идет к театру”.<sup>1</sup> Со времени ссылки, когда появились его первые театральные манифесты,<sup>2</sup> мысль о занятии театром всю жизнь не покидала Ремизова. Однако, постановка “Бесовского действия” в 1908 г. вызвала больше скандала, чем похвал, “Иуду” запретила цензура, а “Святого Георгия”, не смотря на прекрасную музыку В. А. Сенилова, не ставили.

Ремизов хотел утвердить на сцене новый жанр – русалии. Идея жанра родилась под влиянием дягилевского балета. Если верить Франку Кермоду, то Русский балет убедительнее “Тристана” или “Парсифаля” воплотил вагнеровское слияние искусств. При первых выступлениях дягилевской труппы французы во главе с Анри Геоном восклицали: “мечта Мал-

<sup>1</sup> Ремизов Алексей. Огонь вещей. Пляшущий демон. Встречи. М. 1989, с. 305. О Ремизове-драматурге писали: Лунц Лев. Театр Ремизова // Жизнь искусства 1920. № 343. 15 янв., с. 2; Lampl Horst. Aleksei Remizov's Beitrag zum russischen Theater // Wiener Slawisches Jahrbuch 1972. Bd. 17, pp. 136-183; Клягина Марина. На театре чорт у места // Театральная жизнь 1988. № 18, с. 28-29; Дубнова Е. Я. А. М. Ремизов в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской // Памятники культуры. Новые Открытия. Ежегодник 1992. М. 1993, с. 87-104; Герасимов Ю. К. Театр Алексея Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. Ред. Грачева А. М. СПб. 1994, с. 178-192.

<sup>2</sup> Родэ Альберт. Гауптман и Ницше. К объяснению “Потонувшего колокола”. Перевод с немецкого Вс. Мейерхольда и А. Ремизова. М. 1902; Ремизов Алексей. Товарищество новой драмы. Письмо из Херсона // Весы 1904. № 4, с. 36-39; Ремизов Алексей. Театр-студия // Наша Жизнь 1905. № 278. 22 сент.

ларме реализуется”.<sup>3</sup> После премьеры “Полуденного отдыха фавна” имена и Малларме и Дягилева были на устах у всех, хотя В. Нижинский, создавая балет, не знал французской поэмы. Интересно, что русские критики относились к балетам Дягилева-Фокина несколько иначе.

В 20-е годы в новом французском журнале “La Revue musicale” особое внимание уделялось русской музыкальной культуре; в качестве критиков там выступали Борис Шлецер,<sup>4</sup> Сергей Кусевицкий, Юлия Сазонова и Андрей Левинсон. Осенью 1923 г. (время прибытия Ремизова в Париж) Левинсон поместил в журнале статью “Стефан Малларме, метафизик балета”, которая, я полагаю, имела большое значение в развитии взглядов Ремизова на балет. В своей статье А. Левинсон развивает концепцию Малларме о языковой природе танца: балет потому “превосходная театральная форма поэзии”, что он является “иероглифом”.<sup>5</sup> Танец это “письменность”, которую надо “читать”, “идеограмма” для расшифровки, балетные па являются “криптограммой”, способной выражать экстаз, “для которого нет слов”, “алфавит невыразимого”. Левинсон напоминает нам, что по Малларме “танцовщица это не женщина, которая пляшет...”, а, скорее, женщина, которая “внушает телесным языком то, что иначе требовало бы целых абзацев диалогов и описаний в прозе”. Балет для Малларме это “поэма, освобожденная от всяких инструментов пишущего”.<sup>6</sup> Идеальную танцовщицу Малларме можно уподобить тому, что структуралисты называют “l’écrivain écrivain”, то есть писатель в процессе создания своего произведения. Как только танцовщица заканчивает свои па, балетное произведение закончено, поэма написана, но пока танцовщица в движении – поэма пишется. Танец это “внедискурсивная” речь, в которой отменяется разлад между образом и речью, то расслоение

<sup>3</sup> Kermode Frank. Poet and Dancer before Diaghilev // Modern Essays. London 1971, p. 11.

<sup>4</sup> Упоминание о нем см. в кн.: Ремизов Алексей. Огонь вещей... , с. 418. Далее цитаты из этого издания приводятся в тексте.

<sup>5</sup> Levinson André. Stéphane Mallarmé. Métaphysicien du Ballet // La Revue Musicale 1923. 5 année. № 1. 1 nov., pp. 21-33. Ср. также его же: The Idea of the Dance: From Aristotle to Mallarmé // André Levinson on Dance. Writings from Paris in the Twenties. Hannover 1991, p. 81 (статья была впервые опубликована в 1927 г.). К этому времени творчество Малларме уже давно было знакомо Левинсону, который в качестве профессора французской литературы в Петербургском университете с 1913 г. переводил Малларме на русский язык. См. Summer Susan Cook. Introduction // Levinson André. Ballet Old and New. New York 1982, p. X.

<sup>6</sup> Levinson André. Stéphane Mallarmé. Métaphysicien du Ballet, pp. 22-25.

чувствительности (*dissociation of sensibility*), о котором говорил еще молодой Элиот. Не потому ли подзаголовок к “Пляшущему демону” звучит так – “Танец и слово”?

Не пишущая машинка, а “воронье перо” содержит “память о прошлом”, о забытом, в том числе о русалии. Для Ремизова, как и для Малларме, танцовщица – каллиграфическая метафора, живое воплощение писательского идеала. Нечто подобное Ремизов усматривает в искусстве средневековых писцов, в их умении “подрисовать глаза и уши в геометрические фигуры” (274). Дальнейшая судьба ремизовских русалий тесно связана с графическими узорами, с расположением печатных слов на бумаге.

Возвращаясь к статье Левинсона заметим, что, по его мнению, русские балеты забыли алфавит, забыли, что красноречие танцовщицы заключается не в жестах, а в балетных па. Левинсон упрекает и Фокина и Дягилева в том, что они “уничтожили очертание иероглифа, заменяя его драматической эмоцией”.<sup>7</sup> Как когда-то Малларме упрекал Вагнера в изгнании балета из его “синтетического произведения искусства”, в порабощении музыки драмой, так Левинсон не принимает порабощенность современного балета художниками: хореография Фокина слаба тем, что ее преобладающая живописность противоречит динамическому существу драмы.<sup>8</sup> Следующие слова Ремизова написаны не без влияния Левинсона: “Слово – музыка – живопись – танец, это “единое и многое”, и у всякого свой ритм, своя мера... Никакого слияния искусств. Разве ритмическое соприкосновение. Потому что материал и средства выражения у каждого свое и разное” (233).

Преодоление театральных идей Дягилева-Фокина становится пожизненной задачей Сергея Лифаря. В “Манифесте хореографа” Лифарь бросает вызов в адрес русского балета Дягилева, где музыка порабощала танец, превратившийся в пантомиму.<sup>9</sup> Он отрицает так называемый вагнеровский синтез, в котором роль музыки сведена к иллюстрированию драмы (10). Балет не должен быть иллюстрацией другого вида искусства и рабом живописи (30). Каждый вид искусства должен сохранять свою сущность, а не сливаться в одно целое, потому что “коллективное творчество давит свободно-личное увлечение творца” (17). Балетному искус-

<sup>7</sup> Levinson André. Stéphane Mallarmé. Métaphysicien du Ballet, p. 26

<sup>8</sup> Левинсон Андрей. О новом балете //Аполлон 1911. № 3, с. 21-22.

<sup>9</sup> Lifar Serge. Le Manifeste du Chorégraphe. Paris, 1935, pp. 11-12. За год до публикации манифеста, Левинсон опубликовал первую биографию Лифаря.

ству надо выявлять свою автономность, потому что оно “ритмично по своему существу и достаточно в себе, музыка не является его обязательной опорой”. В этих словах Лифаря заключается зерно “Пляшущего демона”. Очерчивая программу будущего балета “Икар”. Лифарь замечает, что “танцевать можно и под аккомпанемент барабана, кастаньет или рукоплескания”.<sup>10</sup>

Постановкой “Икара” Лифарь доказал истинность своего манифеста. Сначала была создана хореография, а потом композитор Онеггер, на основе ритмических записей Лифаря, сочинил партитуру для одних ударных инструментов. Описывая в “Пляшущем демоне” восторженное восприятие нового балета. Ремизов не случайно называет Сергея Лифаря “вторым Дюпором”, танцевальное зрелище Лифаря он называет “русалиями – на парижский глаз” (248). Не воспоминанием ли об этом балете навеяны следующие слова в первой главе “Пляшущего демона”: “Танец без музыки – зловеще и сокровенно, чего по-настоящему и смотреть-то не полагается”. Ремизов часто относит эпитет “зловещий” к Лифарю,<sup>11</sup> демону, плясавшему перед нацистами во время войны, соединявшимся в воображении писателя с Алазионом – чертом, побуждающем киевлян к русальному плясу (238).

В “Пляшущем демоне” немало мотивов навеяно чтением Левинсона и Лифаря. О многолетнем желании Ремизова увидеть сценическое воплощение своих русалий свидетельствует письмо от композитора Николая Черепнина.

Париж, 17. 4. 40

А. М. Ремизову

Искренне уважаемый и дорогой Алексей Михайлович,  
Позвольте мне от души поблагодарить Вас от имени Совета и от себя лично, за полученную мною Вашу интереснейшую рукопись.  
Мы будем бережно хранить ее в нашем архиве и с любовью ею зачитываться. Этим конечно и ограничиваются все наши права по отношению к этому Вашему произведению, т. к. всевозможные виды прав, вытекающих из этого Вашего создания, полностью и всецело принадлежат Вам одному.  
Мы будем показывать Вашу “Русалию” нашим композиторам, и если бы кто из них пожелал бы использовать ее музыкально, то мы не преминем

<sup>10</sup> Lifar Serge. Le Manifeste du Chorégraphe, p. 24. Мне кажется, что хотя в манифесте “Икар” не упоминается, но все-таки подразумевается.

<sup>11</sup> Ремизов вел многолетнюю переписку с Сергеем Лифарем и его братом Леонидом Михайловичем, посылавшими писателю продукты и навещавшими его.

послать его к Вам для личных переговоров и для заключения с Вами соответствующего договора.

Мне лично представляется, что балетным организациям сегодняшнего дня трудно будет поднять столь грандиозный, грандартный сюжет, осколок большой и пышной театральной эпохи, но я вполне уверен, что синематографические предприятия могли-бы чрезвычайно заинтересоваться таким богатым и свежим сюжетом и могли-бы, по состоянию их технических средств, его достойно выполнить.

Предисловие к “Русалии”, как только мы его все перечтем, сейчас же Вам вышлем.<sup>12</sup>

Не было никакого “введения” к русалиям Ремизова, но первая глава “Пляшущего демона” так и называется “Русалия”. По-видимому, Ремизов дал Черепнину неопубликованный ранний вариант этой главы в качестве “введения” к своим русалиям. Это доказывает, что “Пляшущий демон” начат был в качестве введения к несостоявшейся постановке “Алалея и Лейлы” в новом музыкальном воплощении на французской балетной сцене. Из письма Черепнина ясно, что какой-то вариант первой главы “Пляшущего демона” уже был готов в 1940 г., за девять лет до его появления в книге.

В свете этих рассуждений Ремизова хочется обратить внимание на историю создания цикла танцевальных пьес “Русалия”. Импульсом к созданию нового балетного жанра русалий послужил успех Дягилевского балета.<sup>13</sup> “При обсуждении постановки “Жар птицы” – пишет Ремизов, – я показал всю мою “Посолонь” с лешими, травяниками и водьльниками” (412). В своем балетном либретто для “Жар птицы” Фокин использовал несколько мотивов из ремизовских рассказов.<sup>14</sup> По просьбе Фокина

<sup>12</sup> Архив А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Центр русской культуры при Амхерстском Колледже (Массачусетс). Ящик 8, папка 1, с. 152.

<sup>13</sup> Сергей Дягилев и русское искусство. Ред. Зильберштейн И. С. и Самков В. А. М. 1982. Т. 2, с. 109. См. также: Михайлов М. Анатолий Константинович Лядов: Очерк жизни и творчества. Л. 1961, с. 137, 184, 190, 203.

<sup>14</sup> Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л.-М. 1962, с. 579. О создании “Жар-птицы” Бенуа пишет: “Очень зажегся нашей мыслью и превосходный наш писатель, великий знаток всего исконно-русского и вместе с тем, величайший чудак А. М. Ремизов, обладавший даром создавать вокруг себя сказочное настроение”. Бенуа считает незначительным вопрос о том, существовали ли когда-либо Ремизовские домовые, даже в народном воображении, потому что – и это самое важное – Фокин верил в них. См.: Бенуа Александр. Мои воспоминания: Книги четвертая, пятая. М. 1990, с. 508-509.

Ремизов впоследствии написал несколько балетных сценариев, а в 1916 г. по либретто Ремизова Мясиным была поставлена “Кикимора”.<sup>15</sup> На полях неизданной рукописи либретто рукой Ремизова проставлены цифры указывающие на соответствующие места из музыки Лядова.<sup>16</sup>

В 1910 г., вслед за “Жар-Птицей”, Ремизов начал писать новую драму “Алалей и Лейла” на основе последней части (“К море-океану”) своего собрания рассказов “Посолонь”. Ремизов уговорил Лядова написать музыку к этой русалии, которая тогда называлась просто “Лейла”. Получив гонорар от М. И. Терещенко за либретто, Ремизов подписал контракт на постановку русалии в Мариинском театре. Он просил Головина написать декорации, а Мейерхольда быть режиссером-постановщиком. В 1914 г. Лядов скончался, оставив среди бумаг тетрадь только в шесть страниц, названную “Всякая чертовщина для балета “Лейла””.<sup>17</sup> Впоследствии Ремизов считал, что осуществление балета не состоялось только потому, что Терещенко не принадлежал к господствующей группе Дягилева, которая влияла на жизнь театрального мира в целом: “Терещенко “иностраниец” не знал наших обычаев и задумал обойти необходимое: Дягилев-Бенуа” (412).

Никогда не публиковавшееся либретто “Лейлы” с многочисленными поправками и добавками, сделанными рукой Ремизова, занимает семьдесят шесть машинописных страниц.<sup>18</sup> Постепенно Ремизов убрал целый ряд действующих лиц: Котофея Котофеича (из “Посолони”), Ауку, Кикимору и два десятка леших. Замысел ввести Лесавку в “Корочуново Царство” пришел Ремизову в голову только потом: в рукописи сначала написано “Наречница”, потом вычеркнуто. Чтобы драматизировать повествование, многие описания в первой версии заменены диалогами, и особое внимание уделялось ритму; в окончательной версии ритм более упорядочен, как правило, стремится к трехстопным строкам. Усовершенствование ритмической структуры заключалось, в частности, и в том, что Ремизов вводит эллипсисы, благодаря чему стала явственней плясовая сущность драмы и драматическая сущность пляски.

Ритмико-пластические искания Ремизова выражали дух времени. Вспомним, что “Роза и крест” Александра Блока, между прочим, также

<sup>15</sup> Garafola Lynn. Diaghilev's Ballets Russes. New York 1989, p. 406.

<sup>16</sup> Архив А. Ремизова. Ящик 12, папка 12 (1919-1921), с. 1-3.

<sup>17</sup> Трибл Кит Оуэн. “Алалей и Лейла”: Неосуществленный балет русалия Алексея Ремизова и Анатолия Лядова // Pro Musica [SPb] 1995. № 2-3, p. 14.

<sup>18</sup> Ремизов А. М. Лейла. В 4-х актах с прологом и эпилогом // РГАЛИ, ф. 420, оп. 3, ед. хр. 5.

заказанная Терещенко для “Сирина”, сначала задумывалась как балет, потом как опера, и наконец стала драмой. Вспомним о новаторских идеях Мейерхольда, для которого пластическое начало могло растворить в себе слово. И Блок и Мейерхольд принимали участие в обсуждениях намечающейся постановки “прекрасного балета” Ремизова.<sup>19</sup>

В октябре 1910 г. Мейерхольд набросал следующий режиссерский план балета “Лейла”:

Картина 1. Корочуново царство } Танец Ветряника  
 Танец Бури, Вьюги, Метели  
 Дед Корочун  
 Танцы пробуждающихся снежиц,  
 поморозниц, ветряниц, люти, и нел[юди]  
 Появление Алалея и Лейлы  
 Появление “Наречницы”. Спор Корочуна и Нар[ечницы].  
 Уход деда.

(перемена) Интермеццо. Чистая перемена (персидская)  
 – переход к ночи звездной  
 Алалей и Лейла подошли к избушке

Картина 2. Баба-Яга – именинница  
 а. избушка  
 б. масляница  
 в. избушка, баня

а н т р а к т

Картина 3. Гребень, полотенце, огниво. М. Вечер.  
 а. леса (гребень) } игра бегущих и догоняющих  
 б. река(полотенце)  
 игра Епиф[ания] и Арт[ема]  
 в. гора горевш[ая]  
 квартет и Епиф.[аний], Арт.[ем]  
 Алалей и Лейла (пантомима)

Картина 4. Название  
 Последняя тропинка или Веснянка?  
 Радуница  
 Лунная ночь. Весна.  
 а. Епиф[аний] и Артем играют на свирелях

<sup>19</sup> Блок А. А. Дневник. М. 1989, с. 124.

## Медвежья колыбельная песнь

## б. Танцы древесниц

Эпилог.<sup>20</sup>

В этом раннем режиссерском плане, который публикуется здесь впервые, часты указания на танцы, игры и пантомиму, что свидетельствует о преобладающем кинетическом начале русалии.<sup>21</sup>

После смерти Лядова М. М. Фокин писал Ремизову:

Многоуважаемый Алексей Михайлович! 10 мая, 1915 г.  
 Если Вы еще не отдали кому-нибудь из композиторов Ваш балет "Лейла и Алалей" и тот дивный сюжет еще свободен, то не захотите ли Вы познакомиться с ним Максимилиана Осиповича Штейнберга. Вы вероятно знаете его как композитора? Он обратился ко мне за сюжетом. Я же думаю, что прежде всего должна быть написана музыка к Вашему либретто и Макс[имилиан] Штейнберг мне кажется композитором подходящим для такой вещи.  
 Если Вы ничего не имеете против моего предложения и захотите познакомиться с г. Штейнбергом, то сообщите мне, где и когда Вам удобно с ним встретиться.  
 Искренне уважающий  
 Вас  
 М. Фокин<sup>22</sup>

Надо сказать, что М. О. Штейнберг<sup>23</sup> был учеником Лядова и зятем Римского-Корсакова, сочинившим музыку к балету Фокина "Мидас" (1914 г.).<sup>24</sup> Проблема заключалась в том, что Ремизов еще был связан контрактом с Терещенко и с Императорскими театрами. 12 июня 1916 г. Фокин опять пишет Ремизову: "Если сюжет бал[ета] "Лейла" Вы без согласия Терещенко не можете дать Штейнбергу, то может быть Вы бы дали другое либретто из русских сказок?"<sup>25</sup>

<sup>20</sup> Лейла. Схема либретто балета А. К. Лядова на сюжет А. М. Ремизова // РГАЛИ, ф. 998, оп.1, ед. хр. 757, л. 1.

<sup>21</sup> В этом режиссерском плане русалии мы встречаем Епифания и Артема, которых нет в либретто Ремизова ("Лейла").

<sup>22</sup> РС ИРЛИ, ф. 256, оп. 3, № 221, л. 1-2.

<sup>23</sup> О композиторе имеется небольшая монография: Римский-Корсаков А. Максимилиан Штейнберг. М. 1928. См. также: Ho Allan, Feofanov Dmitry. Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers. New York 1989, pp. 494-495.

<sup>24</sup> Garafola Lynn. Diaghilev's Ballets Russes, p. 405.

<sup>25</sup> РО ИРЛИ, ф. 256, оп. 3, № 221, л. 3-4.

Когда рухнули планы постановки русалии "Алалея", Ремизов написал русалию "Ясня" на основе тибетской легенды. Юрий Анненков вспоминает: "Ремизов обратился также к Сергею Прокофьеву, чтобы тот написал музыку... Наша работа объединяла нас не только днями, но и ночами. В особенности – Ремизова, Прокофьева и меня... Мы работали усердно и весело... Мне неизвестна также участь прокофьевской партитуры "Ясни".<sup>26</sup> Есть основания предполагать, что Анненков тут несколько искажает события.

В 1993 г. я обратился по этому поводу к известному специалисту по Прокофьеву И. В. Нестьеву, который ответил, что Прокофьев никогда ничего не выбрасывал. Если бы он делал какие-то наброски к драме "Ясня", то он бы использовал их в другом месте. По мнению Нестьева Прокофьев считал проект ремизовского балета старомодным. То обстоятельство, что в архиве Прокофьева в РГАЛИ нет набросков к русалии "Ясня" и что Прокофьев нигде не отзывался об этой русалии, подтверждает мнение Нестьева.

Музыку к русалии "Ясня" (1915-1916?) сочинил Александр Александрович Михайлов,<sup>27</sup> в 1915 г. окончивший курс по композиции в классе Штейнберга в С.-Петербургской консерватории. Музыка к "Ясне" была исполнена под управлением Александра Ильича Зилоти, "близко принима[вшего] к сердцу судьбу нашей русалии",<sup>28</sup> как говорил Ремизов. Очень может быть, что кандидатура Михайлова была предложена Штейнбергом, который по неизвестным причинам отказался писать музыку, когда к нему, по просьбе Фокина, обратился Ремизов.

28 апреля 1915 г. Зонов пишет Ремизову: "Как насчет новой пьесы? Камерный театр очень хочет ее иметь. Думаю, что с цензурой можно уладить".<sup>29</sup> К ноябрю 1915 г. Зонов уже ознакомился с новой пьесой, которая, по его словам, "могла быть событием в театральной жизни в силу тех ценностей, которые в ней".<sup>30</sup> Летом 1916 г. было решено, что Преображенская будет ставить балет в своем театре, который так никогда и

<sup>26</sup> Анненков Юрий. Дневник моих встреч. СПб. 1991. Т. 1, с. 206.

<sup>27</sup> 100 лет Ленинградской Консерватории: Исторический очерк. Л. 1962, с. 256. Михайлов преподавал общий курс фортепьяно в консерватории с 1926 г. по 1942 г., став доцентом в 1935 г.

<sup>28</sup> Среди печати. А. М. Ремизов о своей "Русалии" // Музыка 1915. № 217. 4 апр., с. 226.

<sup>29</sup> РО ИРЛИ, ф. 256, оп. 3, ед. хр. 82.

<sup>30</sup> Там же, л. 6.

не открылся. 20 августа Зонов сообщает Ремизову, что она приедет в Москву: “чтоб поговорить о планах работы, а также познакомиться с людьми, которых желательно пригласить в будущее учреждение... вдруг стало беспокойно, что, если к этому времени не будет экземпляра русалии. Пишу это письмо суетно просить Вас поскорее выслать, хотя бы в черновом виде”.<sup>31</sup> Но уже 26 августа Зонов пытается пристроить “Ясню” в Камерный театр. К этому времени у Зонова на руках была музыка Михайлова к двум действиям.<sup>32</sup> Однако в конце сентября в Камерном “задержка... нелады... да и поставят ли еще – под большим сомнением”.<sup>33</sup>

15-го октября 1916 г. было сообщено,<sup>34</sup> что балерина Ольга Осиповна Преображенская открывает “театр марионеток” в зале Тенишевского училища. 15-го октября читатели журнала “Зритель” были проинформированы о том, что в Петрограде Преображенская открывает “Театр Пантомимы”.<sup>35</sup> Не обошлось без курьеза: 2-го ноября журнал “Театр” поместил сообщение, что 15-го октября (!) постановкой новой пьесы Ремизова открывается новый Театр пантомимы.<sup>36</sup> Видимо, сообщение было набрано до 15-го октября. Дело в том, что накануне генеральной репетиции и Ремизов, и Зонов, и помощник режиссера Кудрявцев были призваны на военную службу.<sup>37</sup> В результате театр так и не открылся и пьеса никогда не была поставлена. Однако, как замечает Зонов, репетиции дошли до стадии готовности к публичному представлению. “Весь подготовительный материал к постановке был уже детально разработан, как в режиссерском и монтировочном отношении, так и в музыкальном”.<sup>38</sup> Более того, 9-го декабря 1916 г. пьеса читалась цензором, а 14-го января 1917 г. была дозволена к постановке.<sup>39</sup>

<sup>31</sup> Там же, л. 10.

<sup>32</sup> Там же, л. 18.

<sup>33</sup> Там же, л. 15.

<sup>34</sup> Новости // Зритель 1916. № 34. 15 октября, с. 6.

<sup>35</sup> Театр (Москва) 1916. № 1929. 2 нояб., с. 8.

<sup>36</sup> Петроград // Театральная газета (Москва) 1916. № 45. 6 ноября, с. 11.

<sup>37</sup> Фамилия помощника Зонова дана только в вырезке (под названием “Театр”) из газеты от 3-го августа 1934 г. в Бахметьевском архиве. Колумбийский Университет, Нью-Йорк.

<sup>38</sup> Зонов А. П. Историческая справка (вместо предисловия) к пьесе Ремизова А. М. “Ясня”. Автограф // РГАЛИ, ф. 420, оп. 3, ед. хр. 17, л. 1-3.

<sup>39</sup> Ремизов Алексей. “Ясня”. Русалия. 3 действия. Машинопись. Гос. Театральная библиотека (СПб.). РО. № 3086.

На основе текста критики не могли понять как Ремизову представлялось сочетание пантомимы и диалога в рамках балета.<sup>40</sup> В своем введении к неопубликованной книге с текстом "Ясни" и эскизами Анненкова Зонов пишет: "Актер, музыкант и художник должны были быть органически спаяны с ходом развития драматической стороны спектакля. Каждый будучи свободным в своей области, принимал в расчет непрерывность линии действия, участвуя на каждой репетиции и внося свои замечания".<sup>41</sup> В терминологии Зонина обнаруживаются отголоски ремизовской теории "ритмического соприкосновения", "а не слияния" различных видов искусств. Далее Зонов пишет: "Не желая пользоваться шаблонными приемами балетной пантомимы, работа актеров состояла не в разборе музыки, предварительно заготовленной композитором, а по сценарию, намеченному режиссером, разрабатывалась драматическая сторона каждого момента и в согласии с индивидуальностью исполнителя, из его переживания сценического, рождались жест и поза".

Третья русалия была задумана Ремизовым в виде балета еще до смерти Лядова. В журнале "Маски" за 1912-1913 гг. появилась следующая заметка: "На сюжет из ремизовской "Посолони", под названием "Игра в Красочки", Герман Ловцкий написал балет".<sup>42</sup> Партитура для этого балета, законченная Ловцким в 1912 г., озаглавлена "Красочки. Симфоническая пантомима для оркестра. Текст Алексея Ремизова".<sup>43</sup> Либретто, вписанное в партитуру рукой Ловцкого, является самым ранним вариантом русалии, впервые опубликованной лишь в 1922 г.<sup>44</sup>

Около 1912 г. певец Мариинского театра Александр Михайлович Давыдов писал балетмейстеру М. М. Фокину следующее: "Милостивый Михаил Михайлович! Податель Герман Леонидович Ловцкий, талантливый композитор, написавший балет, который для вас годен. Очень прошу Вас, если возможно оказать ему свое содействие за что заранее благодарю и крепко жму вашу руку. Ваш А. Давыдов".<sup>45</sup>

<sup>40</sup> Lampl Horst. Aleksej Remizov's Beitrag zum russischen Theater, p. 175.

<sup>41</sup> Зонов А. П. Историческая справка... // РГАЛИ, ф. 420, о. 3, ед. хр. 17, л. 1-3.

<sup>42</sup> Новые балеты // Маски 1912-1913. № 4, с. 108.

<sup>43</sup> Ловцкий Герман Леонидович. "Красочки": Симфоническая пантомима для оркестра // РГАЛИ, ф. 2730, оп. 1, ед. хр. 4. См. о нем: Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М. Кто писал о музыке. М. 1974. Том 2, с. 155-156.

<sup>44</sup> Ремизов Алексей. Горьцвет. Весенняя русалия // Московский альманах (Берлин) 1922, с. 125-135.

<sup>45</sup> РГАЛИ, ф. 2730, оп. 1, ед. хр. 26, л. 1-2. Недатированное письмо написано на визитной карточке Давыдова. На обороте визитки напечатано: "Александр Ми-

По всей вероятности в этом письме речь идет о балете “Красочки”. Ответ Фокина нам неизвестен; балет поставлен не был.

В течение 1918 г. в театральном отделе Наркомпроса неоднократно обсуждалась возможность постановки пьесы Ремизова “Красочки”. К примеру, 28 апреля 1918 г. от имени Бюро Детского Театра и Детских Празднеств Н. Н. Мироносицкий просил дать отзыв о пьесе Ремизова “Красочки”. Ремизов пишет Мейерхольду 28 мая 1918 г.: “посылаю Ольге Давидовне русалию “Красочки”. Эта русалия и для детей и для взрослых, для музыканта, для режиссера, для балетмейстера, для художника, для всех. Тут свои слова. Если найдете, что можно осуществить – разыграть эту русалию, прошу Вас, поговорить о гонораре авторском. Я думаю так: за передачу театру – 500 рублей, за постановку особо, оставляя мне право напечатать русалию, где хочу”.<sup>46</sup>

В конце мая 1918 г. состоялось заседание совета Детского театра. Вот выписка из протокола:

Прочтена русалия Ремизова “Красочки”. Мироносицкий называет “Красочки” поэтической программой к будущему музыкальному произведению. Мейерхольд находя в миниатюре Ремизова большие поэтические достоинства, полагает, что [нрзб.] является произведением, предназначенным для сцены. “Красочки” требует двух композиторов: композитор для сцены, т. е. режиссера, и композитор для музыки. Совет присоединяется к мнению В. Э. Мейерхольда. 5/25, 1918.<sup>47</sup>

На заседании Театрального общества Наркомпроса 24 ноября 1919 г. Г. М. Паскар предложила проект создания детского театра, в репертуар которого была включена русалия Ремизова “Красочки”. В феврале 1920 г. А. В. Луначарский был назначен председателем директории открявшегося в Москве 29 июня 1920 г. театра, а Паскар назначена художественным руководителем.<sup>48</sup> Премьера ремизовского спектакля состоялась 13 ноября, 1921 г.,<sup>49</sup> т. е. через три месяца после эмиграции пи-

хайлович Давыдов. Артист Императорских театров. Телефон 20485. Екатеринбургский канал, 107”. Эмигрировав в 1934 г. в Париж, где он стал оперным режиссером и работал с Шаляпиным, Давыдов вернулся в Ленинград, где и умер в 1940 г.

<sup>46</sup> РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2303, л. 33.

<sup>47</sup> Выписка из протокола № 1-5 заседания Совета Детского театра и детских празднеств // Гос. цент. Архив Санкт-Петербурга, ф. 2551, оп. 1, д. 1483, л. 34.

<sup>48</sup> Русский советский театр 1917-1921. Л. 1968, с. 283-285, 291.

<sup>49</sup> Первый государственный театр для детей // Экран 1921. № 4. 5 ноября, с. 6. В спектакле принимали участие актеры Алексеев, Карабанов, Хоткевич, Оболенский, Григорьева, Бабанова, Баташева, Парховская, Вершадская, Бризар, Раду-

сателя. Музыка написал А. Т. Гречанинов,<sup>50</sup> декорации ("футуристические"<sup>51</sup> и "кубистские"<sup>52</sup>) писал И. С. Федотов,<sup>53</sup> балетмейстер А. Шаломытова. Декорации "изобретательного художника" изображали холмы различной высоты на трех планах, золотые звезды на фоне синего неба, и красное улыбающееся солнце, большой круг которого медленно спускался с неба.<sup>54</sup> Рецензент "Театрального обозрения", находивший "не театральный" спектакль "скучным" для себя и для детей, жаловался на отсутствие занимательного действия и фабулы,<sup>55</sup> между тем как американский переводчик пьесы писал в 1928 г., что она годится для детей от шести до девяти лет.<sup>56</sup> В книге о своем театре Генриетта Паскар писала про успех и популярность спектакля. В одном из присланных писем были такие слова: "Почему вы перестали играть "Красочки"? [...] Это было так красиво!"<sup>57</sup> Однако рецензент жаловался на пьесу и на постановку: "То танцы, то пение, то декламация, то кувырканье. Но никак не спаяно, без внутренней необходимости, некоторая синкретическая бестолочь".<sup>58</sup> Упоминание рецензентом "кувырканий" актеров говорит о внимании хореографа А. Шаломытовой к танцевальной природе пьесы. Паскар пишет: "Пантомима с танцами была безоговорочно единственным способом выражения в этой популярной игре, поднятой поэтом до вершины символа".<sup>59</sup>

нская, Соченкова, Ещенко, Афанасьева и Бегат. См.: Программы и либретто: (Приложение к "Театральному обозрению") 1921. № 6. 6-8 декабря, с. 23.

<sup>50</sup> Гречанинов Александр Тихонович. "Красочки". Музыкальная картина для чтеца, женского хора и фортепьяно. Слова А. М. Ремизова // РГАЛИ, ф. 745, оп. 1, ед. хр. 45, л. 1-55. Музыка к спектаклю закончена Гречаниновым 13 июля 1921 г. См. также: Александров Юрий Александрович. А. Т. Гречанинов: Ното-библиографический справочник. М. 1978, с. 89.

<sup>51</sup> Эфрос П. Театральное обозрение 1921. № 3, с. 4.

<sup>52</sup> Pascar Henriette. Mon Théâtre à Moscou. Paris 1930, p. 31.

<sup>53</sup> Ценные сведения о художнике содержит кн.: Выставка произведений Ивана Сергеевича Федотова. 1881-1951. Каталог. М. 1956.

<sup>54</sup> Pascar Henriette. Mon Théâtre à Moscou, p. 66.

<sup>55</sup> Эфрос Н. Театральное обозрение, с. 4.

<sup>56</sup> Relonde Maurice. Ding-a-Ling. Adapted from the Russian of Alex Remison (так!) // Nine Short Plays. Written for Young People to Stage. Ed. M. Jagendorf. New York 1928, pp. 25-42, 195-196.

<sup>57</sup> Pascar Henriette. Mon Théâtre à Moscou, p. 67.

<sup>58</sup> Эфрос Н. Театральное обозрение, с. 3-5.

<sup>59</sup> Игнатов Сергей. На театрах: 1-й Государственный театр для детей (Планы) // Театр и музыка 1923. № 27, с. 207.

Паскар в хореографическом воплощении последней русалии Ремизова все-таки не уменьшает роль написанного Ремизовым текста, который под аккомпанемент музыки произносился Прологом, стоящим на авансцене. Пролог помогал молодой публике следить за действием пьесы. Это был живой и действующий персонаж, который, играя роль Черта, входил в пантомимическую игру других актеров. Паскар “иногда добавляла ноту легкой сатиры: некоторые смешные черты, маленькую находку в декорации, деталь в костюме, чтобы оживлять спектакль”.<sup>60</sup> С самого момента открытия критики жаловались на крошечный размер Театра на Мамоновском переулке (всего триста тридцать мест). Еще до своего открытия театр добыл право на постановку “Алалея и Лейлы”, но маленькому театру не давалась технически сложная постановка.<sup>61</sup> В 1923 г. руководителем театра назначается Юрий Бонди. Паскар эмигрировала сначала в Англию, потом во Францию. Премьера “Алалея и Лейлы” не состоялась.<sup>62</sup>

“Русалия” Ремизова – целостное произведение. Если “Алалей и Лейла” является обрядом перехода молодых героев в счастливую жизнь взрослых, то “Ясня” это само таинство, кульминацией которого является физическая жертва, а “Красочки” – танцевальное торжество солнцестоя-

<sup>60</sup> Pascar Henriette. Mon Théâtre à Moscou, p. 65.

<sup>61</sup> Pascar Henriette. Mon Théâtre à Moscou, pp. 62-63.

<sup>62</sup> Из Англии Паскар пишет Ремизову в Германию: “Милый Алексей Михайлович! Ни в какие “Paradis” меня не пускают. Ужасный грех иметь русский легальный паспорт. Париж для меня закрыт. Испания, т. е. испанский консул колеблется, но кажется Италия соблаговолит принять меня, грешницу. Хлопочу здесь о переводе на английский язык “Алалея и Лейлы”, хочется мне здесь поставить, уж очень удобны театры и в техническом отношении. Веду переговоры, с некоторыми английскими поэтами. Мне бы хотелось сохранить половину текста с русскими выражениями. Сообщу вам о результате. Решила ехать обратно в Россию, только несколько позже. Лондон очень интересный город внешне, но внутренне однообразный и скучный. Расскажу Вам лично много интересного. Искренне преданная Г. Паскар”. См.: Архив А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Ящик 2, папка 1 (1922-1935), с. 9. Наверху страницы написано другим почерком: “Breitbrunn am Animer See”. Письмо написано 17 июня 1923 г. Судьба перевода “Алалея и Лейлы” на английский язык неизвестна, лондонская постановка, насколько нам известно, не состоялась. В Советский Союз Паскар не вернулась, ей был разрешен въезд в Париж. Ее переписка с Серафимой Ремизовой-Довгелло свидетельствует о многолетнем внимании к писателю и дружеской помощи в распространении билетов на его литературные вечера. См.: Архив А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Ящик 8, папка 1; ящик 18, папка 2; ящик 25, папка 1.

ния, празднование погребения старого года, возрождения нового, откуда, собственно, и само название "Русалия".

Самым расположением текста в "Русалии" (издание 1923 г.) Ремизов будто бы говорит: люблю я искусства побратимые, музыку, танец, живопись. Но, в то же время, мое создание независимо от них. У него свой танец, свой ритм, воплощенный графически, где – как в последних поэмах Малларме – пробелы столь же выразительны как и места покрытые типографской краской. Ритм и голоса и тела графически воплощен в печатном тексте. Красная строка и пробелы становятся не типографическими условностями, а балетными жестами. Если Ремизову не удалось создать новый жанр, то он все-таки сотворил прекрасную книгу.



А. М. Ремизов. Частное собрание