



В Библиотеку  
Пушкинского Дома

с благодарностью

С.А.Б.

05.03.01

Кузнецова

Брат  
Брат  
Кузнецова

Издательство  
«Алетейя»  
Санкт-Петербург  
2001

book  
36



# Русский модернизм

проблемы текстологии

Сборник статей

Ответственный редактор  
О. А. Кузнецова

Издательство  
«Алетейя»  
Санкт-Петербург  
2001

ББК Ш5(2=Р)53-328.8

УДК 7.036

Р 89

Р 89 Русский модернизм. Проблемы текстологии: Сборник статей. — СПб.: Алетейя, 2001. — 310 с.

ISBN 5-89329-344-4

В настоящем издании собраны статьи, посвященные проблемам текстологии русских писателей начала XX века: А. А. Блока, Л. Н. Андреева, Вяч. Иванова, Андрея Белого, Ф. Сологуба, И. Ф. Анненского, М. Кузмина и А. М. Ремизова. Коллективом авторов предпринята попытка решить в проекции на литературу модернистского круга традиционные текстологические проблемы и заявить новые для данной области аспекты исследования. Собранные в томе статьи затрагивают как теоретические проблемы текстологии, так и эдичную практику применительно к лирике, драматургии и прозе писателей «серебряного века».

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского Гуманитарного Научного Фонда (РГНФ),  
проект № 98-04-16130*

382026



ISBN 5-89329-344-4



© Издательство «Алетейя» (СПб), 2001 г.  
© Коллектив авторов, 2001 г.

## От редакции

В сборнике представлены статьи, ориентированные на изучение проблем русского модернизма в текстологическом аспекте. Литература «серебряного века» занимает промежуточное положение между классическим наследием XIX в. и последующими авангардистскими устремлениями XX в. Однако конкретные разыскания, на основании которых были выработаны базовые позиции текстологических исследований и сформулированы теоретические установки, производились преимущественно на материале литературы прошлого столетия. Этому в немалой степени способствовала практика академических изданий собраний сочинений авторов XIX в.

Основной тенденцией в работе русских классиков над произведением являлось, как правило, стремление к усовершенствованию текста, неуклонно проводившееся от редакции к редакции, от варианта к варианту. Таким образом, категория «основного текста» или же «последней авторской воли» применительно к данной эпохе может рассматриваться в определенном смысле и как эталон: «самый совершенный», «образцовый» вариант текста.

Позиция писателей по отношению к собственному творчеству претерпевает резкое изменение в последующий период. Понятие «литературного текста» у символистов, с одной стороны, предельно расширяется и идентифицируется теперь не только с отдельно взятым произведением, но и с творчеством в целом, включая автобиографические материалы (дневники, записные книжки, письма) и даже биографические сюжеты. С другой стороны, имеет место и определенный процесс «отчуждения» текста: самими творцами он зачастую подается и воспринимается как лишенный авторских интенций: сакральный, магический, продукт теургического «делания» или же фиксация медиумического состояния. В эдичной практике писатель-модернист также не ограничивается лишь творческой деятельностью и зачастую берет на себя и другие издательские обязанности: снабжает текст более ранними вариантами и автокомментариями, заставляет «прочсть» стихи как «дневник» или «роман».

Новая трансформация категории текста произошла в авангардистской культуре. В ряде случаев содержание оказалось настолько жестко привязанным к конкретному типографскому виду, будь то авторское письмо или же особенности шрифта и графического размещения на странице, что никакое «критическое» вмешательство становится невозможным, а задача текстолога-исследователя сводится лишь к факсимильному воспроизведению.



А. М. Грачева

## Повесть А. М. Ремизова «Тристан и Исольда». История текста\*

1951 год прошел для Ремизова в волнениях, связанных с публикацией книги «В розовом блеске» — художественно-биографическом повествовании о жизни С. П. Ремизовой-Довгелло. Ради появления этой книги писатель отказался от последней возможности увидеть опубликованным отдельным изданием свой роман «Плачущая канава», поскольку издательство имени Чехова могло опубликовать лишь одно его произведение. Поставленные условия — ограничить объем — заставили Ремизова пойти на нехарактерный для него компромисс — сокращение и переделку первоначального текста. Все требуемые творческие жертвы были принесены, и книга вышла в свет в 1952 г. И в этот период, в середине 1951 г. Ремизов обратился к двум вариантам легенды о любви сильнее смерти — «Повести о Петре и Февронии Муромских» и знаменитой истории о Тристане и Исольде. Как свидетельствуют письма Ремизова к Н. Кодрянской, работа над обоими текстами началась и велась одновременно. Так, в письме от 22 мая 1951 г. он сообщал: «После “Февронии” (XIII век) будет Тристан и Исольда (или Изотта по-итальянски). Поэма из кельтской сказки. Справлюсь ли?»<sup>1</sup> Тема параллельного творческого пересоздания обоих текстов повторяется в письмах неоднократно. Например, в письме от 12 июня 1951 г.: «Продолжаю тексты о Тристане и рисую. Когда кончу, возьмусь за 3-ю редакцию “Февроньи”. Я замечаю, что ученые исследователи только цепляются за явления жизни и соединяют их внешне, не заглядывая под эти явления. В “Февроньи” спутали Змия (огненного с белыми крыльями) со Змием-Драконом (зеленые крылья, не огненные, а упругие). В Тристане, его захлебывающуюся любовь подменили мелочным недоверием. Я как урок учу, читая по строчкам. А если б этого не было? Вы, я знаю, понимаете, что это не все» (РП. С. 183–184).

\* Статья сдана в сборник в 1998 г.

<sup>1</sup> Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж: 1977. С. 179. Далее: РП с указанием страницы.

Как и в предыдущих «легендах в веках», творческой задачей Ремизова было раскрытие мифологической основы древнего текста. Начав работу над «Бовой Королевичем», писатель обратился к исследованию А. Н. Веселовского «Из истории романа и повести. Материалы и исследования. Вып. 2» (СПб., 1888).<sup>1</sup> Структурно научная монография состояла из исследования и приложения — публикаций текстов. Исследование было разделено на две части: конкретную, посвященную истории текстов — «Белорусские повести о Тристане, Бове и Атиле в Познанской рукописи конца XVI века», и теоретическую — «Славяно-романские повести». Последняя была посвящена новым художественным явлениям, которыми анализируемые ученым источники дополнили эстетическую систему древнерусской литературы. Среди привнесенных сюжетов, мотивов и тем центральным было открытие непривычного для средневекового восточнославянского читателя взгляда на женщину и на любовь. По мнению Веселовского, тогда в книжной культуре явилось «откровение любви, как особой силы в нравственном мире человека» (Веселовский. С. 12). Концептуальная основа статьи и заключалась в раскрытии этого «откровения». Веселовский отделил характерное для древнерусской книжности истолкование любви как греха от более свободной трактовки этого чувства в фольклоре, но подчеркнул, что именно переводные повести, основанные на переделанных рыцарских романах, внесли качественно новое в «воспитание чувств» читателей. На смену шаблону и сдержанности пришло отражение непосредственной эмоции. «Надо было личному чувству красоты воспитаться в самосознании, чтобы прорвать эту толщу эпических формул, — отмечал Веселовский, — оживить их реальными штрихами и перед внешними очертаниями образа дать преимущество выражению произведенного им впечатления» (Веселовский. С. 18). Как пример одного из первых отражений непосредственного чувства красоты и любви в искусстве он привел сочиненное вагантом описание Елены Прекрасной. Оно завершилось следующей фразой: «Чтобы густые кудри ничего не скрывали от ее красоты, она откидывает их по обе стороны лица, и оно является тогда, точно лик Авроры, когда она близится в розовом блеске утра» (Веселовский. С. 18). Напомню, что в 1951 г. Ремизов завершил синтезацию отдельных повествований о С. П. Ремизовой-Довгелло в единую книгу «В розовом блеске». Возможно, что ее название восходит к олицетворенной метафоре любви, приведенной в статье Веселовского.

Заключая анализ аккумуляции переводных повестей эстетической системой древнерусской литературы, ученый сделал неутешительный вывод: «Поэзия любви и красоты отразилась в славяно-романской повести бледными силуэтами; в длинной веренице приключений и турниров, храбрых рыцарей и влюбленных царевен, напоминающей свиту Изотты, мы, без помощи западных оригиналов, не нашли бы, на ком остановить глаза и не сказали бы: вот она! Такова судьба всех первых открытий: их заслуга в почине, не в завершении; в этом и заключается интерес славяно-романских повестей» (Веселовский. С. 22–23).

<sup>1</sup> Далее в тексте: Веселовский с указанием страницы.

Веселовский отметил, что лишь «Повесть о Бове Королевиче», в которой тема любви-страсти звучала приглушенно, органично вошла в древнерусскую литературу, превратившись в сказку о непобедимом герое. С идейно-эстетического «воскрешения» этого произведения Ремизов и начал работу по восстановлению той «поэзии любви и красоты», которая была пусть фрагментарно, искаженно, но воспринята сознанием древнерусского читателя. Однако центральное место в концептуальной статье Веселовского было отведено анализу единственного восточнославянского (белорусского) перевода самой известной средневековой легенды о любви Тристана и Изольды. Ученый пришел к выводу, что «Тристан, сохранившийся в одной только рукописи, вероятно, не имевший особого распространения, не мог оставить и отголосков» (Веселовский. С. 23). Таким образом, по его мнению, миф о любви, побеждающей смерть, оказался не востребованным русским средневековым сознанием.

Исследование Веселовского стало для Ремизова, одновременно, и важным научным источником, и предметом особого рода эстетической полемики. Как уже неоднократно упоминалось, в философско-эстетической системе позднего творчества Ремизова одной из основных онтологических категорий была категория любви. Наличие единственного списка восточнославянского перевода истории Тристана и Изольды осмыслялось Ремизовым не как свидетельство чуждости этого мирового мифа о любви эстетическому мирозерцанию Древней Руси XVI в., а, наоборот, как доказательство его существования в нем. Напомню, что писатель одновременно взялся за пересоздание текста о Тристане и его, условно говоря, русского аналога — «Повести о муромском князе Петре и супруге его Февронии». Подобным художественным жестом он как бы полемизировал с утверждением Веселовского, что перевод «Тристана» «не мог оставить и отголосков» (Веселовский. С. 23). Примечательно, что в доступных Ремизову научных исследованиях о древнерусской повести (Костомаров, Гудзий, Скрипиль) время ее создания либо указывалось неточно (XV–XVI вв.), либо датировалось XV в. Лишь много позже историк литературы Р. П. Дмитриева точно установила имя автора (Ермолая-Бразма) и время создания произведения — XVI в.<sup>1</sup> В связи с этим знаменательна эстетическая чуткость писателя, сопоставившего оба произведения как типологически сходные явления.

Черновики ремизовского «Тристана и Изольды»<sup>2</sup> почти не сохранились. В парижском архиве Ремизова<sup>3</sup> имеется рукопись 4-й редакции повести и машинопись — наборная рукопись для издания в «Оплешнике». Однако на основании эпистолярных свидетельств (писем к Кодрянской) можно реконструировать хронологию и этапы работы над текстом.

<sup>1</sup> Повесть о Петре и Февронии. Подготовка текстов и исследование Р. П. Дмитриевой. Л., 1979. 339 с.

<sup>2</sup> Упоминание имени героини в данной работе сохраняет вариативность. Там, где речь идет о ремизовском тексте, используется авторское написание «Изольда», в остальных случаях имя героини пишется в соответствии с традицией («Изольда»).

<sup>3</sup> Собрание Резниковых (Париж). Далее материалы этого архива цитируются в тексте без указания архива.

В мае 1951 г. Ремизов обратился к изучению исследования Веселовского и приложенного к нему текста восточнославянского перевода «Повести о Трыщане». Ученый установил, что первоисточником Познанского текста была группа французских прозаических романов, а точнее, итальянский перевод французского прозаического «Тристана», перевод, пришедший в Россию через Сербию. По мнению Веселовского, «русская повесть значительно отличается от того и другого, представляя новые подробности, изменяя обычную катастрофу и производя впечатление чего-то скомканного, сокращенного второпях или по незнанию» (Веселовский. С. 138). В июне Ремизов продолжал сличение текстов, приведенных Веселовским. Он писал Кодрянской 17 июня 1951 г.: «Мучаюсь в вихре Тристана и Изотты: на распутье, где расходятся французский, итальянский и русский тексты (редакции)» (РП. С. 184). Одновременно, как и при работе над «Бовой Королевичем», он делал рисунки действующих лиц и отдельных эпизодов повести.<sup>1</sup> «Вот большой, уже переплетенный альбом, — писал репортер, посетивший в то время Ремизова, — точнее том, зарисовок, набросков, карикатур, портретов, сопровождаемых короткими текстами, выписками из источников, собственными мыслями писателя. Это — план работы над русской (вернее белорусской) версией легенды о Тристане и Изольде. Оказывается, есть и такая. В 1580 году, при Иване Грозном, появился рукописный сборник, в котором, в переводе с сербского была воспроизведена легенда о «Тристане и Изотте». Она была изложена с некоторыми сокращениями, но одновременно с добавлениями, которых не могут найти ни в итальянской, ни во французской редакциях. Подготовительный альбом — сам по себе интереснейшая книга, и ее можно перелистывать часами, не отрываясь. Чего-чего тут нет! Тут и «братья Изотты-белоручки», тут и «граф Нантский» и «езжалый рыцарь» (chevalier errant), «ищущий фортуны», и «дочь короля Перемонта», и короли Клевдас, Подиш, Марк, Хлодвиг и Ланселот, и королева Глорианда и многие другие. Есть и выписки некоторых текстов».<sup>2</sup>

29 июня 1951 г. Ремизов сообщал Кодрянской: «Альбом Тристана кончил — 175 картинок, отдал в переплет. <...> Сличая тексты Тристана, я понял, что такое переводить. Последнее письмо Изотты о белых парусах: Beau doulx ami je vous demande... И послушайте, как передает белорусский человек XVI в. 1580 буквально непередаваемое: Beau doulx...

«Пане, як рыба без воды не може быти жыва, так я без тебе не могу жыва быти (или просто жить)».

А стало быть гнаться за каким-нибудь переводом зря: надо воссоздать словом чувство, а это может только автор, если знает иностранный как свой» (РП. С. 185). Приведенные в письме сравнительные цитаты

<sup>1</sup> Хранится в Собрании Резниковых.

<sup>2</sup> Е. С. На улице Буало. — Вырезка из неуст. газ. 1951 г. — Собр. Резниковых.

из французского романа о Тристане (Веселовский. С. 208) и белорусского перевода (Веселовский. Приложение. С. 127) наглядно свидетельствуют о тщательности работы писателя по сопоставлению разных вариантов текста. Познанский список «Повести о Трыщане» с добавлением некоторых эпизодов из французской и итальянской редакций романа и из исследования Веселовского стал для Ремизова одним из главных источников фабулы задуманного произведения. Однако он не давал писателю основы для формирования художественной структуры и концепции нового текста.

В июле 1951 г. (РП. С. 187) Ремизов начал искать текст «Тристана и Изольды» Ж. Бедье. Характерно, что он стремился найти не французский оригинал (что в Париже было гораздо легче), а русский перевод А. А. Веселовского. Возможно, это было связано с авторской установкой — обращаться к иностранному тексту только при условии, если знаешь «иностраный как свой». Параллельно с освоением различных версий «Тристана и Изольды» Ремизов продолжал создание новых редакций «Петра и Февронии», а также работу над циклом эссе о Гоголе, вошедших в дальнейшем в книгу «Огонь вещей». Осенью 1951 г. он нашел требуемую книгу, о чем свидетельствует его письмо Кодрянской от 16 октября: «Начал для канвы французскую современную версию Тристана. Имена другие и без фей. Но мне нужен КОСТЯК для моего Тристана» (РП. С. 210). Работа по поиску эстетического «ключа» к созданию идейно-художественной структуры произведения была прервана на некоторое время из-за глазной болезни писателя. О продолжении работы говорится в письме к Кодрянской 5 марта 1952 г.: «Начал французскую версию о Тристане и Изётте. После древнего текста мне кажется бедно. Но это мне надо для скелета легенды. Начался Великий пост, хочу кончить в Пасхе (Пасха 20 IV)» (РП. С. 244). Таким образом, письма свидетельствуют о напряженных усилиях Ремизова через «чужие» тексты достичь истоков тех художественных принципов, которые позволили бы воскресить вечный миф о любви и смерти. 10 марта 1952 г. он сообщал Кодрянской: «Взялся сегодня — за костяк повести о Тристане, на час меня заняло, все думаю» (РП. С. 245). Судя по сохранившимся косвенным свидетельствам, в первой половине 1952 г. Ремизов создал первую редакцию повести.

Качественно новый этап работы над текстом «Тристана и Изольды» начался с середины 1952 г. и был обусловлен знакомством писателя с транслировавшейся по радио оперой Р. Вагнера «Тристан и Изольда», а затем и с теоретическими статьями композитора. О начале этого этапа творческой истории текста говорится в письме Ремизова Кодрянской от 6 августа 1952 г.: «Nonne берегу для немецкого: ей очень трудно, но все-таки читает Вагнера о Тристане и Изольде. Я слышал передачу из Германии и меня смутило: совпадение моего с музыкой Вагнера. Надо стало быть по-другому строить» (РП. С. 286).

Основные тема и идея задуманного произведения были определены Ремизовым изначально. Это — любовь, понимаемая как одна из великих мирообразующих сил. Однако, по мнению писателя, в известных ему разновременных версиях мифа о Тристане и Изольде, его космо-

нический смысл ускользал под массой сюжетных подробностей, придававших мифу ложное реалеподобие и превращавших его в исторический анекдот о банальном адюльтере.

Музыкальное произведение Вагнера «Тристан и Изольда» (1857–1859) по своей эстетике представляло собой, пользуясь определением А. Ф. Лосева, «общечеловеческую музыкально-мифологическую драму с последовательным и строго методическим использованием определенной системы лейтмотивов, задуманной как глубочайшее слияние поэтической и музыкальной образности с ее философской идеей».<sup>1</sup> В «Тристане и Изольде» новые эстетические принципы музыкальной драмы соединились с отражением значимой для Вагнера личной темы.

Наиболее целостно эти эстетические принципы были сформулированы композитором в трактате «Опера и драма» (1850–1851). По Вагнеру, в основе новой музыкальной драмы, отражающей современное мировоззрение, должен лежать миф. Именно в нем в сжатой форме представляла целостная связь явлений, посредством его она становилась доступной человеческому чувству. Миф воплощался в греческой трагедии, затем, в более поздние времена, христианский миф отразился в легенде — своего рода «христианском романе». Другой вид мифов, также сыгравших значительную роль в образовании искусства, Вагнер находил в фольклорных сказаниях европейских народов, сказаниях, существовавших в разных формах *саги*. Именно в последней композитор видел поэтическую основу музыкального произведения нового типа. При воплощении мифа *внешнее* действие, по Вагнеру, должно быть сведено к минимуму, а музыкальные мотивы, выражающие упрощенные моменты действия, должны войти в главный мотив, как воспоминания и предчувствия, и иметь соответствия в словесных мотивах, на которых основано драматическое либретто. Вагнер писал: «Музыканту, как осуществителю поэтического намерения, легко, в *полном соответствии с намерением поэта*, расположить эти мотивы, сгущенные в мелодические моменты, таким образом, что из их естественного, обусловленного чередования вполне понятно вырастает высшая цельная музыкальная форма».<sup>2</sup>

Обращение к легенде о Тристане и Изольде было связано у Вагнера с личной драмой — расставанием со своей возлюбленной Матильдой Везендонк. Исследователи его творчества неоднократно подчеркивали значимость этого биографического аспекта для понимания философско-идейной концепции «Тристана и Изольды». Трагическая символика двуединства смерти-любви была обусловлена не только влиянием на Вагнера философии Шопенгауэра с присущим тому утверждением тождества любви и смерти; не только знакомством композитора с буддийскими учениями о нирване, но и определенного рода самоотождествлением

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Р. Вагнера // Р. Вагнер. Избранные работы. М., 1978. С. 33.

<sup>2</sup> Вагнер Р. Избранные работы. С. 526.

автора с Тристаном, осознанием невозможности «соединения с Матильдой в этом мире, полном зла и жизненных превратностей. Оставались мечты о единении в сфере внеличностной, внеэгоистической, возвышенно-духовной».<sup>1</sup> В статье «Музыка будущего» (1860) композитор пояснял, что после «Тангейзера» он стал брать сюжеты своих произведений из саг. Вагнер отмечал, что «у саги, к какому бы времени и народу она ни принадлежала, есть то преимущество, что надо схватить только чисто человеческое содержание ее времени и ее народа <...> не приходится задерживаться на внешнем объяснении событий и можно отнести почти весь стихотворный текст показу внутренних мотивов действия».<sup>2</sup>

В музыкальной драме «Тристан и Изольда» почти нет *внешнего действия*, оно «вполне развивается в глубине души двух героев».<sup>3</sup> Система «основных мотивов», или лейтмотивов, является фактором, структурно объединяющим произведение, представляющее собой поток чувств героев. Основными лейтмотивами драмы Вагнера стали лейтмотивы Любви, Страдания, Томления, Ночи, Дня, Смерти, Любовного Напитка и др.

Именно музыкальная драма «Тристан и Изольда» и теоретические статьи Вагнера дали Ремизову эстетический «ключ» к созданию художественной структуры задуманного произведения, а также указали на жанровый первоисточник мифа — сагу.

Сходные замечания об истоках легенды Ремизов нашел и в написанном А. Н. Веселовским «Введении» к русскому переводу романа Ж. Бедье. Ученый отметил, что эта легенда восходит к кельтским, точнее, ирландским сагам. Именно «Введение», а не сам текст Бедье, переведенный сыном ученого, является еще одним источником ремизовского текста. Веселовский раскрыл историю жанровой динамики текста о Тристане и Изольде, отметив, что «в преддверии старофранцузского романа, сменявшего феодальные боевые песни, стоит повесть о Тристане и Изольде, — повесть-сказка, архаическая по чертам отражающегося в ней быта, полуязыческая по миросозерцанию, <...> повесть о любовном зелье, <...> стоит отвесть зелья, и полюбишь беззаветно, вечно, до смерти. И за гробом не умирает такая любовь».<sup>4</sup> Ученый дал характеристику «народного кельтского христианства», одной из составляющих которого было учение о метемпсихозе. Он также назвал несколько ирландских саг, являющихся, по его мнению, сюжетными параллелями к истории о Тристане и Изольде. Из «Введения» же Ремизов заимствовал истолкование отдельных образов-символов.

Дальнейшим логичным шагом было обращение Ремизова к книге «Ирландские саги».<sup>5</sup> По свидетельству его письма к Кодрянской от 1 но-

ября 1952 г. («Продолжаю рисовать Ирландские саги», — РП. С. 301), автор снова применил сначала графический,<sup>1</sup> а затем «словесный» методы освоения нового источника.

Таким образом, тексты и исследования А. Н. Веселовского, музыка, теоретические статьи Р. Вагнера и ирландские саги стали основой для ремизовского произведения.

Если сравнивать «Тристана и Изольду» с другими «легендами в веках», то очевидно, что источники онтологических представлений, на основе которых сформировался художественный макрокосм этого произведения, наиболее трудно определимы вследствие почти полного отсутствия сохранившихся подготовительных материалов. Однако на основе имеющихся свидетельств можно сформулировать некоторые базисные положения, легшие в основу этого макрокосма.

В «Тристане и Изольде» Ремизов обратился к древним, дохристианским представлениям о структуре мироздания, в частности, заимствованным из древних ирландских верований, сохранявшихся жрецами-друидами и частично отраженных в сагах. Невозможно вычленил с достаточной полнотой весь круг источников, откуда писатель мог заимствовать сведения о религиозной системе друидов. Но некоторые данные он почерпнул из вступительной статьи А. А. Смирнова «Древний ирландский эпос» и из «Введения» к тексту Бедье, написанного А. Н. Веселовским. Среди мифологических представлений древних ирландцев, использованных Ремизовым при создании художественного мира своего произведения, наиболее пристальное внимание писателя привлекли их воззрения на соотношение жизни и смерти и их взгляды на жизнь после смерти. Как писал А. А. Смирнов, «удивительным образом, в сагах, как и во всех иных источниках, на этот счет не сохранилось ни малейших указаний <...> когда герой погибает в бою, богиня войны «уносит его с собой» — но куда? <...> Можно лишь предположить, что в ту самую «страну живых», на «медвяную равнину», находящуюся на дальнем чудесном острове, — в «обитель блаженства» <...> все герои, попадающие в «блаженную страну» <...> достигают ее *при жизни* <...> описания ее, сохранившиеся в сагах, осложнены примесью множества других заносных представлений, взятых частью из христианского образа небесного рая, частью из христианской же легенды о земном рае».<sup>2</sup> Веселовский, очень кратко рассматривая особенности «народного кельтского христианства»,<sup>3</sup> упомянул о восходящих к языческому верованиям представлениях о метемпсихозе. Надо помнить, что идея метемпсихоза — очень важная составляющая мировоззрения позднего Ремизова. Поэтому неслучайно он обратил внимание на ее присутствие в мифологическом сознании авторов древних саг. Как покажет дальнейший анализ текста, Ремизову были известны и другие источники, рассматривавшие магические ритуалы друидов. Наконец, из музыкальной драмы

<sup>1</sup> Местонахождение альбома не установлено.

<sup>2</sup> Смирнов А. А. Древний ирландский эпос // Ирландские саги. Л., 1929. С. 40–41.

<sup>3</sup> Веселовский А. Н. Введение // Бедье Ж. Тристан и Изольда. С. 27.

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Р. Вагнера. С. 43.

<sup>2</sup> Вагнер Р. Избранные работы. С. 525.

<sup>3</sup> Лиштанберже А. Рихард Вагнер как поэт и мыслитель. М., 1905. С. 45.

<sup>4</sup> Веселовский А. Н. Введение // Бедье Ж. Роман о Тристане и Изольде / Перевод А. А. Веселовского. Л., 1938. С. 25.

<sup>5</sup> Ирландские саги. Перевод и комментарий А. А. Смирнова. Л., 1929. 377 с. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

Вагнера он воспринял идею обретения бессмертия через слияние в небытии, которое предстало в облике нового высшего вида бытия.

Макрокосм художественного пространства «Тристана и Исольты» представляет взаимопроницаемую систему «реального» и многообразных «иных» миров.

Источники для изображения «реального» мира — белорусская, французская и итальянская редакции рыцарского романа, сюжеты которых полны кровавых авантур, историй предательства и борьбы за власть, а также окружающая писателя действительность XX века.

Текстуальная основа для изображения «иных» миров — ирландские саги, повествующие о волшебстве, метаморфозах, преобразованиях, а также либретто музыкальной драмы Вагнера.

«Тристан и Исольта» Ремизова — произведение, в котором сделан эксперимент по использованию в словесном искусстве музыкальных приемов Вагнера. В разработанном композитором виде музыкальной драмы художественное единство целого достигалось за счет тесной зависимости арий или речитатива, исполняемых певцами, от ткани оркестровой музыки. Материалом для построения последней были лейтмотивы, обозначавшие и символизировавшие как эмоции и чувства героев, так и отдельные, подчас отвлеченные понятия. Таким образом, музыка оркестра создавала внутреннюю атмосферу драмы, тогда как словесный текст оказывался подчиненным ей, дополнявшим основной эмоциональный ряд, выражаемый не словом, а мелодией.

В произведении Ремизова роль «оркестра», ведущего и раскрывающего основное «музыкальное» — т. е. эмоциональное содержание текста (его лирический сюжет), — отведена субъективизированному голосу повествователя. Пользуясь термином М. М. Бахтина, повествовательная ткань ремизовского произведения является «полифонической», поскольку единый голос автора-повествователя включает в себя целый ряд голосов героев, звучащих то сольно, то в гармонических сочетаниях, то в какофоническом перекрестье.

Судя по ремизовским письмам к Кодрянской, относящимся к разным этапам работы над текстом, сюжет был изначально сконцентрирован на одном из двух главных персонажей — Тристане. Ремизов постоянно называет его именем свое будущее произведение. Например, в письме 29 февраля 1952 г.: «Наведу у себя порядок и примусь за “Тристана”» (РП. С. 241). В письме от 25 мая 1952 г.: «Не напиши вы Гл<обусного> чел<овечка> может быть я продолжал бы следить путь “Тристана”» (РП. С. 269) и т. д.

Как и в предыдущих «легендах в веках». Ремизов включил в повествование автобиографическое начало,<sup>1</sup> персонифицировав его в образах двух героев. С них начинается уже применявшаяся в «легендах в веках» сложная художественная игра множественными двойниками.

<sup>1</sup> Убедительный анализ автобиографичности сюжета «Тристана и Исольты» дан в работе: Раевская-Хьюз О. Образ С. П. Ремизова-Довгелло в творчестве А. М. Ремизова. (К постановке проблемы) // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. С. 9–18.

Писатель придал черты своего реального облика (старого книжника, любителя каллиграфии, сочинителя, потерявшего свою единственную любовь) воспитателю Тристана — Говерналю. Этот же герой предстал как автор самой первой истории о Тристане и его судьбе, которая пишется «очевидцем» происходящего и имеет заглавие — «Сын Елиабеллы». Одновременно Ремизов, подобно Вагнеру,<sup>1</sup> метафизически отождествлял себя с Тристаном. О подобном уподоблении говорилось уже в первых строках текста, в которых легендарные обстоятельства рождения Тристана («судьба: не дано ему видеть отца, а мать — хранит в своем печальном имени Тристан»<sup>2</sup>) подсознательно контаминировались с творчески преобразованными фактами биографии писателя (уход матери Ремизова от отца сразу же после рождения Алексея, ранняя смерть отца и дальнейшая трагическая судьба матери).

Изначально голос повествователя включает в себя голоса Говерналя и Тристана, а затем дополняется все новыми и новыми голосами, становящимися как двойниками, так и антиподами главного героя.

Подобно музыкальной драме «Тристан и Исольта», художественная структура произведения Ремизова основана на сложном переплетении тем, которые раскрываются посредством системы лейтмотивов, выраженных отдельными словами или словесными комплексами. Центральная двуединая тема произведения — тема любви-смерти. Ее раскрытию подчинены такие темы, как тема Тристана («печаль глаз»), тема феи Син («зеленый плащ», «яблоко», «белые цветы», «стеклянная лодка»), тема Страны блаженных («серебристая ветвь», «другая страна», «лебединые перья», «две ласточки, скванные золотой почечкой»), тема Любви и Смерти, соединяющей Любовь и Смерть — тема, чья трактовка взята из вагнеровского произведения («серебряная фляжка»), и др.

«Тристана и Исольту» Ремизова можно уподобить партитуре произведения, части которого построены на том, что сам Ремизов называл сочетанием «музыкальных» и «немузыкальных» сцен.

<sup>1</sup> Ср. вагнеровское психологическое самоуподобление Тристану, совершившему ради сохранения тайны своей любви прыжок из часовни, в письме композитора к М. Везендонк от 1 ноября 1858 г.: «Я стоял на балконе и глядел в черно-текущий канал; свирепствовала буря. Мой прыжок, мое падение не были бы никем замечены. Я был бы освобожден от мучений одним прыжком. И я ухватился за перила, чтобы приподняться. Мог ли я — при взгляде на тебя, на твоих детей?.. В ту ночь, когда я отнял руки от перил балкона, меня удержало не мое искусство! В это ужасное мгновение мне обнаружилось, с почти видимою определенностью истинная ось моей жизни, около которой повернулось мое обращение от смерти к новому существованию: это была ты! — ты! — как улыбка скользнула по мне: — разве не было бы высшим наслаждением умереть у нее на руках». — Цит. по кн.: Вальтер В. Г. Рихард Вагнер, его жизнь, творчество и деятельность. СПб., 1912. С. 138–139.

<sup>2</sup> Алексей Ремизов. Тристан и Исольта // Алексей Ремизов. Тристан и Исольта. Бова Королевич. Париж, 1957. С. 7. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

Историю любви Тристана и Исольты предваряет ряд глав, по форме представляющих собой сюжетно замкнутые новеллы. Каждая из них открывается как бы драматической ремаркой, отмечающей место и действующих лиц, например, глава «Сын Елиабеллы»: «Ирландия. Замок Форгал. Король Ленгиз, королева Эмен, сестра Аморольта, королева Исольда» (с. 30).

В каждой из этих глав в разных ипостасях повторяется история смерти от любви:

Глава 1 («Елиабелла») — истории отца Тристана, умершего в объятиях лесной феи, и умершей от любви его матери — Елиабеллы.

Глава 2 («Сидония») — история жены короля Марка, пошедшей из-за любви на преступление.

Глава 3 («О Короле Клевдасе») — история смерти изменившим своим мужьям Аннушки и Глорианды. История смерти человека, которого полюбила фея.

Глава 4 («Белинда») — история смерти от любви к Тристану Белинды, а также Эмер и Айлиля.

Эти главы — сюжетно замкнутые новеллы, в которых «музыкальное» начало соседствует с «немотствующим». Повествования о любви человека и феи — это рассказы о чувстве, преодолевающем разделяющую любящих грань между мирами людей и духов. Для Ремизова это дальнейшее развитие темы его повести «Мелюзина». История рыцаря Раймонда и феи Мелюзины кончалась их разлукой — невозможностью соединения существ разных миров. В «Тристане и Исольде» намечен иной путь разрешения этого конфликта. Единение совершается в «ином» мире, дорогу в который открывает смерть.

В первых главах произведения уже заявлены основные темы — бессмертия любви, посмертного преобразования и реинкарнации любящих. Словесная ткань каждой из глав-новелл представляет собой тончайшую паутину переплетающихся как окказиональных, так и интертекстуальных лейтмотивов. Так, например, в истории гибели зачарованной феи короля Мелеада, отца Тристана, окказиональным лейтмотивом является мотив листьев, символизирующих любовь дубравной феи. Ее неразжимаемые объятия в глазах людей предстают горой листьев, скрывающих под собой тело погибшего короля. Но это — кажимость «реального» мира, которую дезавуирует волшебник Мерлин, говорящий жене короля: «— Мелеад жив, — сказал он, — и весел, как никогда еще. // Она с надеждой — — // — Нет, этими глазами ты его не можешь видеть. // Мерлин исчез» (с. 9). Когда же мать Тристана, рожая его, умирает, «глаза ее резко переменялись» (с. 9). Момент смерти изображен как переход в иное пространство и преобразование героини: «Она хотела окликнуть и поманить, но ее голос и ее руки остались на земле. И забребая в крылья туман, она плывет — печаль ее не печальная и труд ее нетрудный — беспредельно и бесконечно» (с. 10). В момент смерти-перехода в иное пространство мать Тристана видит фею Син, тема которой обозначена словесным лейтмотивом «зеленый плащ». Тогда же в структуре повествования включается тема Тристана, словесно выраженная комплексами слов с семантикой «печаль». (Этот лейтмотив берет на-

чало от имени героя, имени, восходящему к слову «triste» (фр.) — печальный.)

В произведении Ремизова до встречи главных героев вновь и вновь повторяются истории о любви, несущей бессмертие через смерть. Череда сменяющихся пар возлюбленных является реинкарнациями одного и того же двуединого по своей природе существа, представляющего единство мужского и женского начала, бессмертного по своей метафизической сути, хотя меняющего свои земные облики. Подобное предстательное лежало в основе верований друидов. Через все истории, предваряющие основной сюжет — о любви Тристана и Исольты, — проходит тема смерти как пути к соединению. Одним из ее ведущих лейтмотивов становится мотив «огня», получающий многоплановую трактовку, начиная с реального огня, на котором сжигают прелюбодеев, до огня страсти, которым горят сердца любящих. Надо отметить, что священный огонь играл значительную роль в религиозной системе и обрядах друидов.

В произведении Ремизова движение основного лирического сюжета можно уподобить развитию музыкального произведения, определенную эстетическую роль в котором играют паузы. Именно последние оказываются максимально заполнены сюжетными мотивами, в своей совокупности составляющими событийную фабулу. В эти моменты «полифоническое» авторское повествование сменяется монологическим — сказом, обильно насыщенным бытовой лексикой, просторечием, эмигрантским сленгом. В структуру повествования активно включаются разные сплетни, слухи, которые рассказчик передает «из верных источников».

До встречи Тристана и Исольты повествование об историях вечной любви чередуются с, пользуясь ремизовским определением, «интермедиями», в которых в стиле фэблы рассказывается о любовных интрижках. Повествователь превращается в рассказчика. Пример «интермедии» — история «прелюбодеев» — повара Амоса и горничной Аннушки: «Любовь предусмотрительна, но не умна — сидят в канаве в обнимку, а белый повар колпак из канавы сигнализирует. Аннушку зацапали, а Амос вырвался — стреканул с канавы в лес, только и видели его колпак, да и колпак скинул. // Дело опасное: настигнуты с поличным — прелюбодеев» (с. 16). «Интермедии» — это сценки из жизни «реального» мира, в которых «музыка» отсутствует.

5 октября 1952 г. Ремизов писал Кюдянской о формировании художественной структуры своего произведения: «После путешествия по берегу Ледовитого океана я прошел по сказочной земле Египта и Византии. И все это мне нужно для Тристана и Изоты. Заострить глаз в мир скрытый историей, к источнику легенды о любви и смерти. Делю повесть по женским именам: Елиабелла (Blanchefleur) — Белоснежка — мать Тристана; Сидония — приемная мать — тетка Тристана; Белинда — дочь короля Фарамонда. Над этой главой мучаюсь. А перед Белиндой Глориана, жена Аполлона — рассказ как интермедия. Все эти образы проходят перед Тристаном до встречи с Изотой. Сумею ли выразить?» (РП. С. 300). Таким образом, писатель рассматривает развитие внефабульного — лирического, сюжета своего произведения как движение от явления к сущности, от феномена к ноумену.



Архитектура ремизовского текста основана на трансформированных применительно к словесному искусству эстетических принципах вагнеровской музыкальной драмы. В статье «Музыка будущего» композитор писал: «Посвятив себя работе над “Тристаном”, я избавился наконец от всех сомнений. С полной уверенностью погрузился в глубины душевных переживаний, и из этого самого заветного внутреннего центра вселенной смело вылепил ее внешнюю форму. <...> на сей раз я решился применить только к внутренним мотивам действия ту детальную точность, какую сочинителю, работающему над исторической темой, приходится применять для объяснения внешней связи событий в ущерб ясному изображению внутренних мотивов. Жизнь и смерть, значение и бытие внешнего мира находится здесь в зависимости только от глубоких душевных побуждений, захватывающее действие возникает только потому, что к нему рвется душа, и раскрывается так, как оно сложилось внутри».<sup>1</sup> Композитор называл лирику истоком «совершенной драмы», которую он стремился воплотить в своих произведениях.

В произведении Ремизова, как и в музыкальной драме Вагнера, внешние проявления любви Тристана и Исольты в поступках почти отсутствуют. Писатель отказался от сложных сюжетных ходов, которыми изобилует, к примеру, версия Жозефа Бедье (Божий суд над Исольтой, жизнь любовников в лесу Моруа, прыжок Тристана из часовни и т. п.). Но он не использовал и имевшиеся в Познанском списке «Повести о Трыщане» описания всевозможных рыцарских авантур, сохранив только одну — поединок Тристана и Аморольта, ранившего героя отравленным мечом. Упоминание об этом подвиге сохранилось и в музыкальной драме Вагнера. В обоих произведениях это лишь повод для первой встречи главных героев. У Ремизова его описание предваряется как бы разъяснением для читателя, никогда не видевшего и не понимающего, что такое рыцарское единоборство: «Кто не видел, как колошматятся на улицах. <...> То же и на иконах пишут, взгляните на единоборство Архистратига с Сатанайлом, как различить, который ангел, а который аггел» (с. 29). Как и у Вагнера, не событийно-фабульное, а эмоциональное начало лежит в основе лирического по типу сюжета произведения.

Тема смерти, раскрывающаяся через основную лейтмотивную метафору «плавания в другую страну» — сквозная тема сюжета о любви главных героев. Тристана, умирающего от отравленного меча Аморольта, кладут в лодку и отправляют «в другую страну» (с. 30). Это — один из древних обрядов захоронения и одновременно один из значимых элементов посвящения в друидические мистерии. Тристана укладывают в лодку по велению феи Син. Он приплывает в Ирландию к Исольте. После первой встречи с ней Тристан, ведомый феей Син, в лодке же возвращается домой. В этот момент вновь возникает лейтмотив «другой страны» (чьим символом является также образ «серебряной ветви»): «Она наклонилась к нему и голос ее зазвенел серебром ветки. // “Ты на себе узнал, какая ваша жизнь: распря, вражда, война, разлука всегда и везде. Я поведу тебя в другую страну, мы этого не знаем, все по-другому”. //

<sup>1</sup> Вагнер Р. Избранные работы. С. 526.

Он поднялся и пошел за ней к краю — лодка остановилась — и прыгнул в ее стеклянную лодку, и по вспенившимся волнам они помчались к закату» (с. 35). Таким образом, первая встреча с Исольтой предстает как первая ступень мистериального преобразования героя. Как отмечают исследователи, «посвящение в Друидические Мистерии во время полночной церемонии достигалось через стеклянную лодку, называемую Cwrwg Gwydrin. Эта лодка символизирует луну, которая, проплывая через воды вечности, защищает семена живых созданий внутри лодкообразного полумесяца».<sup>1</sup> Семантика плавания в лодке как одного из таинств посвящения подчеркивается в тексте восприятием возвращения Тристана домой как воскрешения из мертвых.

Рассказ о сватовстве Тристана к Исольте от имени короля Марка составляет короткую информативную главку. Наскоро проговоренное рассказчиком перечисление «реальных», житейских событий представляет собой очередной перебив «музыкального» (лирического) сюжета произведения.

Кульминация произведения Ремизова — глава «Самайн» — сцена на корабле, когда герои пьют Любовный Напиток. Ее ближайшим источником является аналогичная сцена из первого акта музыкальной драмы «Тристан и Исольты». У Ремизова в этой сцене музыкальные приемы Вагнера наиболее органично использованы для формирования словесной ткани произведения. Прямая речь героев почти полностью отсутствует. Изменение их чувств (переход от оскорбленной гордости, от подавляющего эмоции осознания долга к развтию и торжеству страсти) выражено через субъективированное повествование автора — чей голос, подобно вагнеровскому оркестру, включает в себя лейтмотивные темы других героев. Глава состоит из потока назывных предложений, почти отрывочных фраз, то вторящих, то перебивающих друг друга. Подобное строение авторского текста пришло на смену прежнему единому речевому потоку, наиболее ярко воплотившемуся в тексте исповеди Саввы Грудцына. О смене стилиевой манеры письма Ремизов сообщил Кодрянской 20 марта 1952 г.: «Теперь я по-другому пишу. А раньше: есть фраза одним духом — большого дыхания — целая полоса гранок. Верховая, читая, задохнулась. Но способ описания неизменен — court métrage» (РП. С. 251).

Время действия сцены — «Самайн». Это — один из основных языческих праздников ирландцев. Его истолкование Ремизов нашел в статье А. А. Смирнова: «Главным праздником был *Самайн*, справлявшийся в ночь на 1-й ноября и знаменовавший собою наступление зимы. Жрецы (друиды) разводили священный огонь, и пока он горел, все другие огни в Ирландии должны были быть погашены. <...> В ночь под Самайн разверзались волшебные холмы, и тогда-то обитатели их, *сиды*, вступали чаще всего в общение с людьми. Церковь <...> связала праздник

<sup>1</sup> Холл Мэнли П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии. СПб., 1994. С. 51.

Самайн с христианским «днем всех усопших».<sup>1</sup> Кроме статьи Смирнова источниками текстовой прасновы этой сцены стала сага «Смерть Муирхертаха, сына Эрк» и первое действие музыкальной драмы Вагнера.

В главе «Самайн» сложная полифония авторского текста складывается из совмещения разных голосов, как бы соединяющих разновременные и разномирные истории любви. По аналогии со структурой повествования в ирландских сагах, ремизовский текст является сочетанием прозы и стиха, причем последний применяется для изображения моментов максимального эмоционального напряжения. Стихотворный текст, лейтмотивно повторяющийся в этой главе, — это включенная в авторское повествование внутренняя речь Исольды, обращенная к Тристану, и одновременно это речь феи Син. Его источник — переложенная Ремизовым лейтмотивная фраза из саги «Смерть Муирхертаха, сына Эрк», в которой фея Син запрещает полюбившему ее королю Муирхертаху называть ее имя. Сравним текст саги и произведения Ремизова:

«скажи мне по правде, как  
твое имя, чтобы мы знали его и  
избегали произносить.  
Она ответила:  
Вздых, Свист, Буря, Резкий Ветер,  
Зимняя Ночь, Крик, Рыдание,  
Стон.»

Сага «Смерть Муирхертаха,  
сына Эрк», с. 293

«Это я  
я вздох  
свист  
буря  
резкий ветер  
зимняя ночь  
крик  
рыданье  
стон  
я твоя любовь, Тристан  
Всегда и всюду.»

«Тристан и Исольда»,  
с. 40

В саге трагический финал любви феи Син и короля Муирхертаха изначально предопределен — неизбежна гибель человека, полюбившего фею. После праздника Самайн король нарушает запрет — называет ее имя, которое сама фея повторяет, как бы предвещая герою смерть: «Это я — Резкий Ветер, я — Зимняя Ночь, дочь прекрасных, благородных существ. Вот мое имя, всегда и всюду: я — Стон, я — Ветер, я — Зимняя Ночь...» (с. 300).

У Ремизова в сцене на корабле лейтмотивная тема феи, погубившей своего земного возлюбленного, переплетается с темой двойника Тристана — старого Говернала, вспоминающего умершую Елиабеллу, а также с темой личной утраты автора. Именно в этой главе наиболее обнаженно в «оркестр» включаются звуки голоса самого автора: «Бурное настежь и моего раскованного живого — сквозь дождевую проволоку — заслону моим глазам — гремит! — покачу подморной перекатью бурного взыва — гремит! // Дикая пламень — сверканье кристалла — лебединые перья. // И этот ропот сквозь своевольное мое хочу, нет власти заглушить — терпению конец — отчаяние крутит руки сорвать сердце» (с. 39–40).

<sup>1</sup> Смирнов А. А. Древний ирландский эпос. С. 41–42.

Голоса Тристана и Исольды влетают в это многоголосье, звуча в унисон разным, но единым в своей метафизической сути голосам. И здесь Ремизов максимально сближает свой текст со сценой музыкальной драмы Вагнера. В ней Исольда подносит Тристану чашу с ядом, чтобы умереть вместе, и тот сознательно соглашается выпить напиток Смерти: «Если умру я // в Любви объятьях, // ужели Любвью умрет со мною? // Ужели погибнет ее бессмертье? // Любовь Тристана — вечна, // и ею дыша — // сам он бессмертен».<sup>1</sup> Вагнеровские герои готовы к смерти, и лишь совершенная служанкой подмена яда на Любовный Напиток на время отодвигает их гибель.

В произведении Ремизова «серебряная фляга» с Напитком Любви подсознательно ассоциируется у Тристана с ядом. Поэтому он предлагает Исольде выпить «серебряный яд», после которого они достигнут недоступного им в жизни:

«— В детстве мачеха меня хотела отравить, а по ошибке отравила своего сына. // Он налил две полные чаши. // — В жизни нам вместе не быть и только в смерти неразлучны. // Исольда все поняла, взяла чашку и поднялась. // — За всех усопших! <...> // И руки их сплелись неразрывно. // “Если это называется смерть, пусть она длится вечность!”» (с. 42). Ср. у Вагнера: Тристан Вечно вместе, // без конца, — // Исольда Непробудно, — // Тристан И бесстрашно, — // Исольда В мире снов».<sup>2</sup> Герои Ремизова, как и Вагнера, стремятся к гибели. В обеих сценах доминирующей лейтмотивной темой остается тема смерти-любви.

Эпизоды свадьбы Исольды, историй направленных против Тристана козней другого племянника короля — Андрета, уловок ревнивого Марка — «интермедии», лишенные «музыки». И в то же время они — наиболее насыщенные сюжетными мотивами, источник которых, главным образом, «Повесть о Трыщане».

Вторая и последняя при жизни встреча Тристана и Исольды происходит в ночь праздника Бельтене (ночь на 1 мая) — один из основных священных праздников друидов, связанных с обрядами посвящения. «И здесь, — отмечал А. А. Смирнов, — друиды возжигали с заклинаниями священный огонь. <...> Во время обоих этих праздников [Самайна и Бельтене. — А. Г.] происходили гадания» (с. 42). Эта ночная встреча героев — ремизовский аналог второму акту вагнеровской драмы «Тристан и Исольда» — единственному, также ночному, свиданию героев. Ремизов заимствует у Вагнера истолкование Ночи как метафоры Смерти, когда только и может раскрыться любовь героев. В произведении Ремизова — это магическая ночь соприкосновения с духами, когда фея Син погружает влюбленных в волшебный сон. Писатель использовал один из сюжетных мотивов «Повести о Трыщане» — мотив путешествия Тристана и Исольды. Однако у него реальное странствование заменено плаванием-сновидением, длящимся два года и, одновременно, только одну ночь.

<sup>1</sup> Вагнер Р. Тристан и Исольда. Драма в 3-х актах / Пер. В. Коломийцева. Лейпциг, 1909. С. 74.

<sup>2</sup> Там же. С. 76.

Мотив «плавания» (также один из лейтмотивов «смерти») осмысливается в тексте Ремизова и как метафорическое изображение пересечения грани между мирами. Одним из постулатов художественной концепции ремизовского произведения является заимствованное из космогонических воззрений друидов представление о бесконечном числе трансцендентных миров, одним из которых является мир сновидений. Надо помнить, что одновременно с работой над «Тристаном и Исольдой» Ремизов создавал книгу «Огонь вещей». В этой книге о снах у русских писателей он обобщил свои многолетние размышления об онтологической роли сновидений. «В снах, — отмечал Ремизов, — не только сегодняшнее — обрывки дневных впечатлений, недосказанное и недодуманное; в снах и вчерашнее — засевшие неизгладимо события жизни и самое важное: кровь, уводящая в пражизнь; но в снах и завтрашнее — что в непрерывном безначальном потоке жизни отмечается как будущее, и что открыто через чутье зверям, а человеку предчувствием; в снах дается и познание, и сознание, и провидение; жизнь, изображаемая со снами, разветвляется в века и до веку».<sup>1</sup>

Образы волшебных земель, чудесных островов, посещаемых героями, заимствованы писателем из саг «Плавание Брана, сына Фебала», «Смерть Муйрхертаха, сына Эрк», «Плавание Майль-Дуйна», «Приключения Кормака в обетованной стране» и из «Повести о Трыщане». Текст представляет собой сложный монтаж авторского повествования и не прямых цитат из источников. Например:

В саге «Плавание Майль-Дуйна»: «Не успели они далеко отъехать от острова, как увидели огромную толпу существ, которые устремились с моря на остров и, достигнув лужайки, принялись скакать на конях по ней. Кони их носились быстрее ветра, и наездники при этом кричали громким голосом. <...> — Подайте мне серого коня! // — Вот бурый коня! // — Подайте мне белого! <...> // Когда Майль-Дуйн и его спутники услышали это, они изо всех сил поспешили прочь, ибо им стало ясно, что они видят сборище демонов» (с. 333).

У Ремизова: «Со всех сторон острова на разноцветных конях скакали всадники — кони желтые, зеленые, красные смешались. И каждый всадник рвется перепрыгнуть на соседнего коня, кричит: мне желтого! Я хочу белого! // — Это демоны? // — Нет, это люди» (с. 58).

Большинство сюжетных мотивов взято из саг. Единственное заимствование из «Повести о Трыщане» (рассказ о королеве Скатах) послужило поводом для своеобразной эстетической игры писателя. После рассказа Тристана о волшебном путешествии, Говерналь замечает: «Остров Ораш в Ирландии, живут великаны, но о скопческой королеве Скатах ни во французской, ни в итальянской редакции, ничего нет похожего, — а только в русской» (с. 62). Само же имя «Скатах» взято из саги «Сватовство к Эмер» (см. с. 134–135). Сюжет волшебного плавания героев формируется на основе монтажа отдельных сюжетных эпизодов источников с частями полифонического авторского повествования. Это

притчевый сюжет, базирующийся на метафорическом истолковании каждого эпизода, составляющего его фабулу. Последовательность этих толкований составляет систему символов-лейтмотивов, которые и образуют трансцендентный сюжет этой главы. Плавание по чудным островам предстает как метафизическое странствование душ Тристана и Исольды, в сновидении заглянувших в свое прошлое, настоящее и будущее. Это путешествие душ Ремизов представляет в мифологических образах, заимствованные из ирландских саг, образах-метафорах, намеренно до конца не проясняемых. Так, например, образ мятущихся людей-демонов сопровождается пояснением Тристана: «След наш. Мы заглянули в наше прошлое: конь-собака» (с. 59). После битвы на Плачужном острове герой делает вывод: «Мы родились пройти горький путь: ждать встречи и расставаться встретив. // — И жгучая память» (с. 60). Метафорическое истолкование сновидений героев, в свою очередь, становится метафорой второго уровня, толкование которой ведет к самопознанию автором своего духовного пути. Например: «В красном пожаре, с поднятым ножом, угрожая, выскочили они на волю. // Морские кони мчат, рассыпают свою белую гриву, не остановятся, без оглядки — это путь моей воли, моего на своем» (с. 61). Текст представляет собой многоступенчатую систему метафор, рожденных сознанием героев, но открывающих двери в область подсознательного. Применив подобное строение повествования в «Тристане и Исольде», Ремизов художественно реализовывал свою идею об использовании сновидения как элемента идейно-художественной структуры текста. Именно эту эстетическую функцию сновидения он детально рассматривал в книге «Огонь вещей» сквозь призму «чужого» текста. В «Огне вещей» он анализировал и «четырёхступенный сон с толчками мгновенных пробуждений» (с. 98), и «трехступенный сон — лунный всос — с пробуждением во сне — выходом в новое сновидение» (с. 101), и сон как «обратное зрение» (с. 113) и еще многие виды сновидений. В ремизовский анализ «чужих текстов» были включены немногочисленные прямые авторские слова, но они-то и осуществляли функцию монтажных «скреп», объединявших «чужие» сновидения в новое (ремизовское) художественное единство, базирующееся на законах авторской гносеологии. В главе «Андроны едут» Ремизов записал: «Мир — это только мое чувство и образ его по мне» (с. 60). Включенное в контекст ремизовского эстетического мышления, странствование-сновидение Тристана и Исольды предстает как одна из художественных форм авторского самопознания.

Финал сна героев — их прибытие в волшебный дом-замок<sup>1</sup> (см. с. 61), описание которого взято Ремизовым из саги «Приключения Кормака в обетованной стране». Потерявший близких герой саги во сне попадает

<sup>26</sup> При публикации повести в изд. «Оплешник» была нарушена последовательность авторского текста. На основании автографа 4-й редакции и наборной рукописи привожу его правильное написание: «А спиной к нему, но он видит, как будто стоит перед ней — фея Син, в ее руке намыленная губка. // И они очнулись во дворе замка. // По концам двора четыре дома — серебряные стены крыты лебедиными перьями. Перед замком девять орешен,

<sup>1</sup> Ремизов А. Огонь вещей. М., 1989. С. 144. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

в Обетованную Страну и там вновь обретает родных, побывав в волшебном доме. Обитатель этой страны аллегорически истолковывает все элементы этого дома: «Для того, чтобы ты узрел Обетованную Страну, заманил я тебя сюда. Всадники, кроющие дом, которых ты видел, — это искусники ирландские, копящие скот и богатства, которые обращаются в ничто. Человек, которого ты видел поддерживающим огонь в очаге, это — юный князь здешний, платящий из хозяйства своего за все, что берет для себя. Источник с пятью потоками, который видел ты, это — Источник Мудрости, потоки же его — пять чувств, через которые проникает знание. Никто не может обрести мудрость, если не выпьет хоть глоток воды из этого источника и его потоков. Люди всех искусств и ремесел пьют оттуда. // Когда наутро Кормак пробудился, он увидел себя на лужайке Темры, вместе с женой, сыном и дочерью» (с. 319–320). Прочитанное аллегорическое толкование метафоры «дома» остается в подтексте ремизовского повествования, но именно оно объясняет фразы, следующие в тексте вслед за косвенной цитатой — описанием замка: «— Напейтесь! — слышат голос феи Син. // Они утолили жажду» (с. 61).

Сновидение-странствование героев завершается у волшебного источника. Далее автор локализует объект сна: «Тристан рассказал свой сон-плавание <...> Гверналь начинал верить, что все это действительно было во сне. Но что снилось Исольте? И разве не может сниться один и тот же сон двум разъединенным в жизни, а не в существе?» (с. 62–63). Тристан — одно из alter ego автора. Ремизов неоднократно подчеркивал это в письмах к Кодрянской. 22 февраля 1953 г. он сообщал: «Дорогая моя кукуна, что я заметил — моя Изотта не сказала ни одного слова и в текстах она молчит. А у Вагнера в опере она много поет. Как мне трудно говорить за Исольту, я вижу и чувствую Тристана» (РП. С. 313). Странные сновидческие приключения Тристана и Исольты оборачиваются метафорами их духовного пути, который, в свою очередь, становится метафорой духовной экзистенции автора. Странствование его души завершается утолением жажды из источника, откуда пьют «люди всех искусств и ремесел» — сакральным действием, в результате которого возникает творческий акт.

Эпизоды, предшествующие смерти героев, — это очередное включение пласта повествования, в котором не слышна «музыка». Они содержат много фабульных моментов, но лирический сюжет в них не развивается. О главной теме повествования напоминают лишь периодически возникающие лейтмотивы Ночи = Сна = Смерти. Эпизод ранения Тристана отравленным копьём случаен, как случайна и его женитьба на Исольте «белоручке». Повествователь, вновь надевший на себя маску «достоверного рассказчика», передает массу эмпирических фактов, которые важны лишь тем, что за массой случайностей реальной жизни лежит одна закономерность и неизбежность — смерть.

из-под корней средней орешки выбивает ключ и бежит пятью потоками. С орешек падают в потоки орехи. Лососи — их пять — сгрызают орехи, а скорлупа плывет. // — Напейтесь! — слышат голос феи Син. // Они утолили жажду. // Навстречу зеленеет берег» (с. 61).

Глава «Белый парус», посвященная смерти Тристана и Исольты — последняя «музыкальная» сцена в произведении Ремизова. Архитектоника ее текста основана на варьировании лейтмотивных тем глав «Самайн» и «Плавание Тристана и Исольты». Доминирует тема Смерти, развертывающаяся в переплетении ведущих ее метафорических образов-символов. Ее оборотной стороной предстает тема Бессмертия. Образное «ядро» комплекса лейтмотивных метафор составляют метафоры «плавания», «корабля», «паруса», обозначающие пересечение границ между мирами. К вагнеровской музыкальной драме восходит лейтмотив Ночи=Смерти как момента раскрытия всей полноты любви. Основной субъект повествования, как и ранее, — Тристан. Изображение обстоятельств последних дней его жизни предстает через призму двойничества героя и автора — Ремизова. За счет субъективации и автобиографизации образа героя происходит преодоление поверхностной фабульной семантики повествования. В результате Тристан, женатый, окруженный друзьями, предстает одиноким, прожившим жизнь человеком, который умирает, убежденный, что реальной встречи с возлюбленной больше не будет. «Достоверный рассказчик» заканчивает историю сообщением о смерти героя и утверждением: «Больше о Тристане я ничего не знаю» (с. 70). Это — концовка их любви, увиденная с позиции «реального» взгляда на мир. Однако повествователь меняет «маску», и уже иной рассказчик продолжает повествование: «Я знаю, нет, все это была правда» (с. 70) — и сообщает о возвращении и смерти Исольты. После физической смерти героев появляется фея Син — это значит, что совершился их переход в иное пространство, в котором и происходит долгожданная встреча. О смерти Исольты говорится: «Огонь ее чувств задушил дыхание жизни» (с. 70). Преображение совершается через огонь. Это — одно из значимых составляющих древних мистерий (в том числе и у друидов). Напомню, что в это же время Ремизов работал над книгой «Огонь вещей», в которой философско-мистическая категория «огня» является одной из центральных составляющих художественной концепции произведения. Через огонь совершается мистериальное таинство смерти и воскресения, предстающего в произведении Ремизова как процесс бесконечных реинкарнаций: «Тристан и Исольтда музыкой расцвели мир, растворились в чувстве жизни и звучит через века» (с. 71).

В финале Ремизов дал пересказ саги «Повесть о Байле Доброй Славы». В предисловии к ней А. А. Смирнов указал на ее сходство с легендой о Тристане и Исольте (с. 276). Содержание саги таково: Байле и Айлен идут навстречу друг другу, чтобы заключить союз любви. Вдруг перед героем предстает страшный призрак, сообщающий о смерти Айлен, после чего Байле падает мертвым. Затем тот же призрак летит к Айлен, несет ей ту же весть, и она умирает. Над их могилами вырастают тис и яблоня, из них делают таблички. В канун Самайна, когда на праздник собираются «поэты и люди всех ремесел», приносят таблички, и они соединяются неразрывно. Ремизов завершил свое произведение этой легендой как развернутой символической метафорой мистериального преобразования, в котором вечная любовь воскресает через творчество. Финальные стихи произведения Ремизова — неточная цитата из финала этой саги:

«— Благородная яблоня Айлен,  
Несравненный тис Байле!  
Того, что хранят нам древние песни,  
Не понять неразумному слуху».

«Повесть о Байле Доброй Славы»  
с. 280

«Благородная яблоня  
Айлен-Изольтда  
Несравненный тис  
Байле-Тристан.  
То, что хранят как древние  
песни  
Не понять неразумному  
слуху».

«Тристан и Изольтда»  
с. 74

Финальные слова произведения подчеркивают иносказательный характер повествования, заключенного в сакрализованную форму «древних песен».

Последняя — 4-я редакция «Тристана и Изольтды» была создана в марте 1953 г. На обложке автографа — дата — 8 марта, а 10 марта Ремизов писал Кодрянской: «Сейчас у вас есть минута прочесть “Тристана” — 4-ю редакцию — кончил. Буду еще и еще раз отделять центральные сцены — музыкальные. А может, продолжать. Мое горе, мне так трудно читать, а книги напечатаны бледно, ведь все дело не в величине букв, а в яркости. Если бы у меня были глаза, сейчас я бы читал» (РП. С. 316). Четвертая редакция стала окончательной. Как обычно, после завершения работы над текстом, Ремизов написал предисловие. В архиве сохранился его черновой отрывок на отдельном листке: «“Неразлучные до жизни — разлучены в жизни — неразлучны после смерти”. Но откуда известно о бывшем и про будущее и не есть ли судьба Тристана и Изольтды утешительное оправдание неутешного мирового безобразия? Вот моя музыка: неизвестно за что и зачем мое мучительное терпение. 20.III.1953 Paris». В книге этот отрывок читается так: «“Неразлучные до жизни — разлучены в жизни — неразлучны в смерти”, говорят Друиды: они знают о бывшем и про будущее. Или для утешения выдуманно это “неразлучны”, надо же как-то осмыслить судьбу Тристана и Изольтды, оправдать неутешное мировой “бессмыслицы” и “безобразия” — музыкальным. Порядок, тишь-и-благодать беззвучны. Моя музыка — безответное, ни за что, ни зачем, мое мучительное терпение» (с. 6). Как видно из сравнения двух вариантов, в первом из них авторская позиция была выражена более открыто. Скептицизм человека XX в., ставящего вопросы и не находящего на них ответы, позднее был скрыт ссылкой на древних носителей сакрального знания — друидов. В предисловии автор дал перечень источников, наметил этапы их освоения и определил характер своего творческого замысла: «Эти истины и мои неправдашные сны — пути моей мысли, когда я задумал по старым сказкам сложить свою о разлученной в жизни неразлучной любви» (с. 5).

«Тристану и Изольтде» была посвящена рецензия Ю. Терапиано. Он противопоставил версию Ремизова, как «русскую», акцентирующую плотское, страстное начало, «западным», «католическим» версиям Вагнера и Бедье. Критик также подчеркнул релятивизм ремизовской вер-

сии: «сказание о Тристане и Изольтде обернулось у Ремизова в какой-то мере кривым зеркалом на всех, кто любят, насмешкой над их наивностью и легковерием — какие уж тут небеса! <...> в общем — все безысходно, надежды нет и “ничто” ничем не кончается...»<sup>1</sup> Критик упрощенно понял художественную концепцию автора и отнесся к ней со сдержанной снисходительностью. Но вынужден был признать, что «по форме, по высочайшему словесному мастерству, ремизовская версия легенды является, вероятно, одним из совершеннейших его произведений».<sup>2</sup> На фоне подобного поверхностного критического отзыва знаменательна оценка произведения, данная известным филологом Б. Филипповым в письме к Ремизову от 19 ноября 1957 г.: «Тристан покорила меня поддонными токами мифа-легенды. И так ведь это трудно после Вагнера (*Тристан* для меня — наряду с *Парсифалем* и *Гибелью богов* — лучшее, что написал Вагнер) сказать что-то новое о Тристане, да еще тут и Бедье, кстати, великолепно переведенный на русский язык и изданный года два назад в Москве. И после всего этого Ваш вовсе не тот — и тот вместе с тем — Тристан. Тристан, может статься, более древний и — прямо из кельтских дольменов — и глубоко наш, сейчашный, при этом. Как хорошо, что Вы, Алексей Михайлович, приобщаете нашу безграмотнейшую читающую публику к самым глубинным и самым коренным преданиям прошлого-будущего: как русского, так и мирового. Спасибо Вам! И еще раз — огромное спасибо за Тристана!»<sup>3</sup>

Несмотря на данное в предисловии определение жанра произведения как «сказки», Ремизов-писатель при работе над текстом, как обычно, провел как бы филологическое «исследование». Эстетически аккумулировав в редакциях своего произведения этапы существования истории Тристана и Изольтды в виде рыцарского романа, сказки, легенды, Ремизов в итоге возвратил ее к первоисточку — мифу. Он создал произведение нового синтетического жанра, соединяющего в себе эстетические принципы словесного и музыкального искусства. В «Тристане и Изольтде» авторский миф о любви и горечи утраты был поднят на высоту философской притчи-параболы. Именно этот притчевый смысл древнего мифа о любви, по мысли Ремизова, и был воспринят древнерусским читателем, услышавшим «музыку» сквозь чуждый ему шум мечей и копий, наполнявший перевод позднего рыцарского романа.

<sup>1</sup> Русская мысль (Париж), 1957, 28 сент.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Собрание Резниковых.