

ДАУГАВПИЛССКИЙ ЦЕНТР РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
(ДОМ КАЛЛИСТРАТОВА)

ДАУГАВПИЛССКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

СЛАВЯНСКИЕ ЧТЕНИЯ

I



ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛАТГАЛЬСКОГО КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРА
ДАУГАВПИЛС-РЕЗЕКНЕ 2000

Издание осуществлено при финансовой поддержке Даугавпилсской городской думы

Редакционная коллегия:

И. З. Белобровцева (Таллинн)
А. Ф. Белоусов (С.-Петербург)
В. В. Гудониене (Вильнюс)
П.-А. Йенсен (Стокгольм)
Э. Б. Мекш
Л. В. Спроге (Рига)
Ф. П. Федоров (*редактор*)
С. М. Шварцбанд (Иерусалим)

Макет: *В. М. Барановская*

ДАУГАВПИЛСКИЙ ЦЕНТР РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
(Дом Калистратова)
Nometņu iela 21
LV – 5404, Daugavpils
tālr.: (371) 54109
e.mail: rus@mbox.latg.lv

DAUGAVPILS PEDAGOĢISKĀ UNIVERSITĀTE
Krievu literatūras un kultūras katedra
Vienības iela 13
LV – 5401, Daugavpils
tālr.: (371) 24238
e.mail: rusal@dpu.lv

ISBN 9984-539-86-5

© ЦЕНТР РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ (ДОМ КАЛЛИСТРАТОВА),
ДАУГАВПИЛСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ, 2000
© ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛАТГАЛЬСКОГО КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРА, 2000.

АНТИЧНАЯ ДРАМА В ИСТОРИИ И ЭСТЕТИКЕ ТВОРЧЕСТВА А. М. РЕМИЗОВА

А. М. Грачева

Имя Алексея Ремизова по праву называют одним из первых при перечислении имен реформаторов русской прозы начала XX в. В настоящее время появилось значительное количество исследований, посвященных анализу поваторской поэтики его прозаических произведений*. Значительно менее изучена его роль в реформе русского театра, в создании новой драмы**. Примечательно, что литературоведы, даже когда они рассматривают отдельные драматические произведения Ремизова, как правило, не связывают их с практикой тогдашнего театра и, в частности, с непосредственным участием в ней самого писателя. В то время как анализ этой связи и изучение влияния театральных идей Ремизова не только на его драматические опыты, но и на его прозу, являются принципиальными для адекватного научного понимания эстетической природы писательского творчества.

Ограниченные рамки статьи позволяют лишь пунктирно наметить некоторые важные вехи участия Ремизова, как теоретика и как практика, в живом театральном процессе начала века***. Однако это необходимо, чтобы понять истоки синтетической природы его поздней прозы.

Как известно, в 1903 г., после окончания срока ссылки, Ремизов принял приглашение В. Э. Мейерхольда поступить заведующим репертуаром в его труппу «Товарищество Новой драмы», гастролировавшую в Херсоне в сезон 1903/1904 г. В начале 20-х гг. писатель так вспоминал о своей деятельности той поры: «В странствиях моих по белу свету служил я в херсонской «Новой Дrame» у Вс. Эм. Мейерхольда в роде настройщика, только не струнные инструменты настраивать, а человекoв. Много я читал тогда пьес, и мне читали»****. Роль Ремизова в антрепризе Мейерхольда рассматривается поныне только в театроведческих исследованиях, но и в них анализ его роли до сих пор остается во многом еще на уровне эмпирических утверждений и не связывается с художественной практикой Ремизова – переводчика, драматурга и прозаика. Так К. Рудницкий, говоря о переломном значении херсонского сезона, как о брошенном Мейерхольдом первом вызове эстетической системе театра психологического реализма и о первом применении на театре эстетики

* См. достаточно полную библиографию работ о Ремизове в кн.: Тырышкина 1997: 145–231.

** Наиболее полный анализ данной проблемы см.: Розанов 1994.

*** Подробнее см.: Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву: в печати.

**** Ремизов 1922: 22–23. Далее цитируется в тексте Крашенные рыла с указанием страницы.

символизма, отметил, что здесь Мейерхольд «наглядно реализовал в своих спектаклях театральную программу и теорию символизма. <...> Его союзником, сподвижником, а отчасти и его теоретиком стал А. М. Ремизов <...> – еще начинающий литератор, увлеченно переводивший Пшибышевского и страстно исповедовавший символистские идеи» (Рудницкий 1969: 35). Как показывают сохранившиеся архивные материалы (письма Ремизова к В. Брюсову, О. Маделунгу, П. Щеголеву), именно Ремизов, в основном, сформировал символистский раздел режиссерского портфеля Мейерхольда. При этом он обращался за советом к такому мэтру символизма, как В. Брюсов, спрашивая у того, какие пьесы надо перевести для нового *реально существующего* символистского театра. «Трудно что-либо посоветовать Вам, – отвечал Брюсов, – Драм «новых» поэтов я знаю много, но все они либо «несценичны», либо очень трудны к постановке. Таковы драмы Эм. Верхарна, Самэна, С. Пеладана. Более подойдут драмы Стриндберга, хотя они растянуты. Легко поставить «Смерть Тициана» Гофмансталя, но на мой вкус она неинтересна. Лучше его «Мировая трагедия», но Ваша публика заскучает. Почему не хотите Вы поставить «Драму жизни» Гамсуна <...> и драмы Аннунцио <...> или из старых вещей Метерлинка, хотя бы «Тентажиля» (Брюсов 1994: 166). Сообразуясь с советами Брюсова и своим представлением о сценичности конкретных символистских пьес, Ремизов сам перевел основную часть «новой драмы», игравшейся в «Товариществе» Мейерхольда. Это были переводы почти всех пьес М. Метерлинка и Ст. Пшибышевского, пьес Г. фон Гофмансталя, А. Стриндберга, А. Жида, И. Шляфа, А. Штеенбуха, Х. Д. Граббе (см.: Грачева 1994: 207–283; 1995: 289–354). Кроме практической переводческой работы, Ремизов выступил как теоретик эстетики и глашатай художественной сверхзадачи «Товарищества новой драмы». Автору настоящей работы удалось текстологически доказать, что именно Ремизов был автором опубликованной в херсонской газете «Юг» анонимной программной статьи «Городской театр» (1903)*. В ней была изложена эстетическая платформа «Товарищества Новой драмы», как символистского театра. «Символическая драма, – писал Ремизов, – как один из главных побегов искусства, стремится к синтезу, к символу (соединению) от отдельного к целому. В этом и вся идейность такой драмы, но, чтобы ее уловить и заметить, необходима аккомодация (приспособление) духовного зрения: мы так привыкли искать в искусстве воспроизведения жизни, новой ли, старой ли, ее смысла или бессмыслицы, цели и т. д., что попытку разбить стены повседневности и представить бьющуюся душу человеческую легко и проглядеть. А раз это просмотрено, такая драма теряет всякую ценность и смысл, и даже интерес». В дальнейшем Ремизов посвятил пропаганде принципов символистского театра статьи «Товарищество Новой драмы. Письмо из Херсона» (1904)** и «Театр Студия» (1905)***. В статье 1904 г. он определил задачу создания

* Юг (Херсон), 1903, 19 декабря. Далее цитируется в тексте по этому изданию.

** Весы, 1904, № 4.

*** Наша жизнь (СПб.), 1905, 22 сентября.

символистского театра, как «такого театра, который в рядах движений, взбурливших области философии и искусства, шел бы с ними, охваченный протупающей жаждой, в поисках новых форм для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли»*. Новый театр должен был играть теургическую роль, когда в момент сценического действия свершалась «священная мистерия», объединяющая актеров и зрителей. Ремизовские идеи о создании нового театра как театра мистерий были близки теориям Вяч. Иванова. В литературоведении неоднократно говорилось о влиянии Иванова на Ремизова, но анализ «доивановской» театральной теоретической и практической деятельности последнего убеждает, что оба писателя во многом шли параллельно в своих раздумьях о путях современного театра, и, шире, о судьбах искусства. Об этом свидетельствует, в частности, письмо Ремизова жене от 26 июня 1904 г. о своих разговорах с Вяч. Ивановым: «Очень понравилась Вяч. Иванову моя мысль – «театр – обедня». Человеческие души разные и разными проходят жизнь. Какое же может быть общее «служение»? Надо победить свою отдельность и не замечать, но и другие должны забыть тебя и соединиться с тобой в игре «не в твоё и не мое». А это над тобой – миф. Миф – сверхвозможное, сверхмогучее – на что смотришь снизу вверх. Мой Глеб – старец в «Пруду» – это миф» (На вечерней заре 1987: 272). Данная цитата примечательна тем, что в ней сам Ремизов говорит о взаимосвязи и применении эстетических идей, открытых в области драматургии, для формирования художественных принципов своей прозы. Автор настоящей работы ранее уже рассматривал использование в романе «Пруд» системы построения действия и символики драмы Ст. Пшибышевского «Снег» – наиболее программной пьесы херсонского сезона «Товарищества новой драмы», шедшей, напомним, в переводе А. и С. Ремизовых (Грачева 1994: 213).

После Херсонского сезона пути Ремизова и Мейерхольда формально разошлись, но в сфере идей они во многом оставались единомышленниками. Так именно Ремизов в статье «Театр Студия», вновь выступив чем-то вроде рупора идей единомышленников Мейерхольда, подробно проанализировал пути развития современного русского театра, раскрыл причины краха «реалистического» театра Станиславского и наметил пути грядущего театра, частично уже осуществленные в экспериментах «Товарищества Новой драмы». Основные черты нового театра, – отмечал Ремизов, – это то, что «тон пьесы <...> проникает всю постановку: характер движения и расположения на сцене актеров и предметов, *mis-en-scène* пьесы, краски декораций и, наконец, чтение ролей. Особенно чтение. В каждой фразе, кроме логического ударения, есть свое психическое. Логическое дает контур, обрисовывает черты, но сердце остается мистическим. Секрет так называемого «путь», быть может, и кроется в этом последнем ударении, потому что нередко стихи, прочитанные по всем правилам декламационного искусства, бездушны, не трогают»**.

* Весы, 1904, № 4. С. 36.

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

Став профессиональным литератором, Ремизов не прерывал своих драматических опытов. Его «Бесовское действие» (1907), «Трагедия о Иуде принце Искаротском» (1908), «Действо о Егории Храбром» (1910) не были символистскими «пьесами для чтения», о которых в свое время писал ему Брюсов, а произведениями, рассчитанными на живую реакцию зрительного зала. Каждый раз Ремизов боролся за их сценическую судьбу, и история этой борьбы также во многом остается еще вне внимания исследователей. При этом в поисках форм нового театра, воплощения теургического искусства, Ремизов, как и ряд других символистов, и прежде всего таких, как Вяч. Иванов и Вс. Мейерхольд, обращался к его истокам – к античному театру. Так Мейерхольд в значительной статье «К истории и технике театра» (1907) в разделе «Литературные предвестия о новом театре» рассматривал чаемый новый «неподвижный театр» как по-новому увиденное старое, а именно, – преобразованный античный театр. «Такой театр уже был, – писал Мейерхольд. – Самые лучшие из древних трагедий: Эвмениды, Антигона, Электра, Эдип в Колоне, Прометей, Хозфоры – трагедии неподвижные. В них нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется «сюжетом» <...> В них Рок и положение Человека во вселенной – ось трагедии» (Мейерхольд : 31–32). Рассматривая истоки возникновения условного театра, Мейерхольд останавливался на истории возникновения драмы из дифирамба, выделившегося как самостоятельный род лирики. «Всепоглощающее внимание привлекает герой-протогонист, трагическая участь которого начинает быть центром драмы. Зритель из прежнего сообщника священного действия становится зрителем праздничного «зрелища». Хор, отделившись и от общины, той, которая была на оркестре, и от героя, становится элементом, иллюстрирующем перипетию героической участи. Так создается *театр*, как *зрелище*» (там же: 49). Развивая подобную теорию возникновения театра, Мейерхольд дал прямые отсылки на статьи Вяч. Иванова из кн. «По звездам» (СПб, 1909). Закljučая свое рассмотрение перспектив воплощения новой драматургии, Мейерхольд сделал парадоксальный вывод, что именно античный театр по своей архитектуре, но, конечно же, с коррекцией на современность, способен воплотить современную драматургию и среди прочих, «мистерии Ал. Ремизова» (там же: 55). Надо напомнить, что именно Мейерхольд стоял у истоков постановки «Бесовского действия», о чем Ремизов вспоминал в статье «По цензурным мукам»: «Пьеса была принята Вс. Эм. Мейерхольдом. Прошло одно собрание, намечен план и вот Мейерхольд ушел. Мейерхольда заменил Р. Унгерн, но скоро и Унгерн ушел. Пьесу взял Ф. Ф. Комиссаржевский и А. П. Зонов. Под их глазом она и была разыграна на театре» (Ремизов 1919: 47). Реальные попытки постановок пьес Ремизова, даже такими мастерами, как Ф. Комиссаржевский, были неудачными. Его мистерии не были поняты зрителями, привыкшими к традиционному театру. Неслучайно, о постановке «Бесовского действия» 1907 г. говорили, что это – «бесовское действие над публикой, с доверием принесшей свои рубрики». Но для Ремизова изучение истории возникновения театра было тесно связано и с

аккумуляцией в художественную ткань своей прозы опыта и техники воплощения мифа античным театром, и конкретно, трагедией. Среди его теоретических источников по античности были, в частности, исследования Вяч. Иванова о происхождении и сути «реалистического символизма». Так, в статье «Две стихии в современном символизме» (1908) Иванов особо остановился на осмыслении роли античного хора. «Проблема хора, – отмечал он, – неразрывно сочетается с проблемой мифа и с утверждением начал реалистического символизма. <...> хор поет миф, а творят миф – боги. <...> Мы не однажды выдвигали проблему хора, размышляя о судьбах драмы. <...> В хоровой драме <...> зритель был участником действия тем, что отождествлялся не с героем-протагонистом, а с хором, из которого выступил протагонист. Он был, быть может, участником его трагической вины, но он и удерживал его от нее; он противопоставлял его дерзновению свой голос в соборном суде хора; он не приносил жертвы, <...> но он причащался жертве, в хороводе празднующих жертву, и постигие очищенным возвращался он <...>, пережив литургическое событие внутреннего опыта» (Иванов 1994: 160–161). Анализ постепенной аккумуляции идей и архитектоники античного театра дореволюционной прозой Ремизова – дело последующих исследований. По причине ограниченного объема данной работы мы не имеем возможности подробно рассмотреть этот процесс. Отметим только, что особый расцвет эти идеи получили в творчестве Ремизова периода революции. Его знаменитые «Слова», созданные в то время, и самое известное из них – «Слово о гибели русской земли» становятся понятны в контексте не только политических, историософских, но и эстетических взглядов Ремизова. «Ремизовское «Слово» – полифонический текст, который можно уподобить музыкальной партитуре хорового произведения. О судьбе России горько безнадежно, иногда яростно, иногда пророчески воодушевленно говорят безымянные люди, древние книжники, современные писатели, их герои, пророки. Это – слившийся воедино хор, в котором голос Ремизова – лишь один из многих»*.

Идея о роли хора, как основополагающей и структурообразующей основы для формирования художественной структуры произведения, причем не только драматического, но и прозаического, была воспринята Ремизовым в процессе его многолетних мифологических штудий в области истории античного театра, и, конкретно, античной трагедии. Конечно же, Ремизов не был в этой области ученым-исследователем, но он был добросовестным учеником и интерпретатором Вяч. Иванова, Ф. Ф. Зелинского и, конечно, такого театрального практика, как Мейерхольд. Пропаганда роли хора как эстетического «ключа» к пониманию и воспроизведению современности пронизывает сборник театральных статей Ремизова «Крашенные рыла», – статей и рецензий, созданных в годы революции, но опубликованных позднее. Так в статье «Рабкресеп – рабоче-крестьянский репертуар – 1919» писатель рассматривал античную трагедию как один из главных истоков современного народного театра («Вечное к вечному. // Хор старцев. // Античная трагедия, Шекспир. // И третья, действие

* О драматической – «хоровой» структуре «Слова» см.: Грачева 1998: 195–208.

моего я на Рок // <...> // На три же части делится Театр борьбы и мечты. // Сначала музыка: боевой медный оркестр. // Затем представление – социальная драма с хором устроителей жизни. // А заканчивается процессией с пением и пляской» (*Крашенные рыла*. С. 84). Работая в ТЕО Наркомпроса и рецензируя многочисленные новые пьесы, Ремизов каждый раз подчеркивал актуальные, требуемые и отвечающие действительности, черты этих пьес – то, что сближало их с мистериальным действием. Базисным элементом в этом движении современной драмы к чаемой мистерии оказывался, по его мысли, вводимый в пьесу «хор». Так в статье-рецензии «Первое произведение. Гулевань», анализируя пьесу Вяч. Шишкова, Ремизов отмечал основную черту современной драмы: «Только хор разворачивает сцену, выдвигая ее в зрительный зал и дальше – на площадь. // И только через хор зритель свободен и голос его внятен. // Хор, это поистине сокрушающий всякие стены и открывающий круг для большого действия. <...> Хоровое начало представлено у Шишкова в 1-ом акте <...> пьяный дьякон выражает хор <...> // Голос дьякона – голос хора. // Голос хора – голос зрителя. // Голос зрителя – глас народа. // <...> Пьяный дьякон, представляя хоровое начало, выражает голос человека, ну, простого человека, по временам года располагающего днями и желаниями, голос немудреного грешного мира, меня и всех нас» (*Крашенные рыла*. С. 88, 90). Для адекватного понимания творчества Ремизова, как *единого художественного целого*, надо учитывать, что параллельно с текущей работой в ТЕО, он продолжал писать пьесы-мистерии и прозу. Так в послесловии к «Царю Максимилиану»^{*} Ремизов почти дословно повторил свою концепцию пьесы-мистерии: «Основа Царя Максимилиана – страсти непокорного царевича <...> Непокорный и непослушный Адольф – да это ведь царевич Алексей, весь русский народ. <...> Русский народ создал театр – Царя Максимилиана <...> Чтобы разыграть Царя Максимилиана, ничего не надо, надо самый обыкновенный стул – это будет трон, на который сядет царь, актеры же станут в круг перед троном, – и это будет хор. <...> Мера места – этот круг. // Круг – вся земля. // Хор – весь народ» (С. 112–113). Итогом прозаических экспериментов революционных лет стало произведение синтетического жанра «Взвихренная Русь» (Париж, 1927), опубликованное на десятилетие позже времени своего создания и соединившее в себе многострунный хор голосов революционной России. Неслучайно, одна из конечных глав книги начиналась с звучащего программным утверждения, которое как бы символически обобщало основной художественный принцип построения ремизовского текста – многоголосье, сливающееся в хор – голос народа: «Россия! – разговор на долгие годы, а спор бесконечный. Всякий тут свое – и по своему прав» (Ремизов 1927: 516).

Таким образом, ремизовское творчество, веки которого лишь пунктирно можно было наметить в рамках данного сообщения, с одной стороны, было постоянным поиском нового и отличалось отсутствием стагнации. В то же время, оно характеризовалось последовательным развитием ряда базисных

^{*} Царь Максимилиан 1920. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

идей, вошедших в художественное мировоззрение Ремизова еще со времен его интенсивных занятий по теории литературы в Вологодской ссылке. Среди таких идей надо назвать идею первоначального синкретизма искусства, синкретизма, который сменился постепенным распадом на литературные роды и далее жанры. Магистральной линией ремизовского творчества, проявляющейся с редкой последовательностью, хотя и в разнообразных формах, были поиски путей к былому синкретизму, ибо только так, по мысли Ремизова, можно было вернуться к высшему, теургическому искусству.

За недостатком времени оставим в стороне творческие эксперименты Ремизова 20–30-х гг. и остановимся на последнем десятилетии его жизни – времени создания цикла «Легенды в веках» (1947–1955). В него вошли «Повесть о двух зверях. Ихнелат» (1848–1949), «Савва Грудынь» (1949), «Брунцвиг» (1949), «Мелюзина» (1949–1950), «Бова Королевич» (1950–1951), «Тристан и Иольда» (1951–1953), «О Петре и Февронии Муромских» (1951), «Григорий и Ксения» (1955). Непосредственной целью создания цикла было увековечивание памяти об умершей жене – С. П. Ремизовой-Довгелло. Однако это было и продолжением решения все той же постоянной художественной задачи – создания произведений, адекватных XX в., и, в то же время, созданных в русле теургического искусства. Вскоре после смерти Ремизова в 1957 г. историк и библиограф С. П. Постников хотел написать обобщающий очерк о его творчестве. В письме к нему от 30 января 1958 г. Н. В. Резникова – долгодетный друг и секретарь Ремизова, так свидетельствовала об эстетической сверхзадаче Ремизова при работе над циклом «Легенды в веках»: «Творчество А. М. нелегко охарактеризовать: оно всегда расположено на нескольких планах. Рассказ из повседневной маленькой жизни раскрывает другой, особенный, ремизовский мир <...> Реальность часто сплетается со сном – с памятью прошлого, в веках или с литературными воспоминаниями. <...> Как древние (А. М. хорошо знал Эсхила и Софокла) – он прислушивался к голосу судьбы – к хору – к вопросам бытия и старался определить место и значение человека на земле [и в пространстве среди звезд]*».

Как правило, источниками ремизовского цикла «Легенды в веках» были древнерусские повести, как переводные, так и оригинальные. В Парижском архиве писателя** сохранились многочисленные редакции ремизовских текстов, позволяющие проследить все перипетии эволюции авторского замысла (см.: Грачева 2000). Их анализ позволил сделать вывод, что одним из обязательных этапов работы над текстом была его драматизация, иногда вплоть до полной трансформации прозы в драматическое произведение. Так первая редакция «Повести о двух зверях» была написана в форме трагедии. На следующих этапах работы жанр трансформировался следующим образом: «[Мистерия] Трагедия» (*Собр. Резниковых*), пока в окончательном виде текст не превратился в «Повесть». Колебания в определении жанра подразумевали окончательное формирование семантики произведения, как действия,

* *Собрание Резниковых* (Париж).

** Далее сноски на материалы, хранящиеся в этом *Собрании* даются в тексте.

в итоге которого происходило жертвенное сакральное преображение героя. Смерть Ихнелата завершалась финальными кликами демонов: «I-ый: Его помыслы я отдам облакам // II-ой: Его сердце – камню // III-ий: Его дыхание – ветру // IV-й: Его глаза – солнцу // V-й: Его тело – возьмет сама земля» (*Собр. Ремизовых*). В дальнейших повестях («Савве Грудцыне», «Брунцвиге») общая направленность авторской работы заключалась в выявлении трагического сюжетного ядра повествования и трансформации источника в мистирию. При создании текстов Ремизов как бы «возвратился» к своему давнему изучению истории античного театра. При этом на первом месте стоял его интерес к наследию Софокла, усилиями Ф. Ф. Зелинского органично ассимилированного в культуру русского Серебряного века. Так в письме к Н. Кодрянской от 10 августа 1950 г. Ремизов отмечал: «Для души читаю Историю права земельной собственности в России, а для науки Софокла. Пытаюсь сделать из Мелюзины «хоровой сказ»» (Кодрянская 1977: 166). Примечательно, что если 1-ая редакция «Мелюзины» была написана в форме сказки, то со 2-ой начиналась ее трансформация в трагедию, а затем в мистирию.

В процессе работы над мировыми мифологическими сюжетами Ремизов воспринимал себя как продолжателя традиции Софокла, чья задача как трагического поэта, состояла, по определению Ф. Ф. Зелинского, «в драматизации эпического сюжета. Поэтом – измыслителем своего сюжета он – оставляя исключения в стороне – не был, как не был таковым и Шекспир» (Зелинский 1915: XII). Именно с традицией античной драмы Софокла связана в цикле ремизовских «легенд в веках» концепция Рока и трагической вины героя, а также архитектоника повествования – введение в эпическое повествование элементов драмы – не только диалогов героев, но и, главное, введение Хора. Ремизовская трактовка Рока, свободы воли и трагической вины героев во многом восходила к осмыслению этих категорий в трагедиях Софокла.

В ряд произведений цикла «легенд в веках» («История о двух зверях», «Савва Грудцын», «Мелюзина», «Бова Королевич») Ремизов ввел мотив бессознательного убийства любимого человека, подчас напрямую сближая сюжет с мифом о царе Эдипе. Зелинский, подробно анализируя проблему Рока в «Царе Эдипе», противопоставлял эллинское представление о Роке его трактовкам как в детерминистском, так и в фаталистическом духе. «Для Софокла, – писал ученый, – рок – *трансцендентный* момент, зная о нем, Эдип всеми своими силами с ним борется, сохраняя в этой борьбе всю свободу своей воли. Повторяю: независимость свободной человеческой воли от рока – основной догмат античного ведовства <...> распространенный предрассудок, будто античный мир «преклонялся перед роком» (Зелинский 1915: 60). В итоге жанровых трансформаций своих легенд Ремизов раскрывал забытую мифологическую основу сюжета. Рассказывая рецензенту А. Мазуровой о процессе и цели своей работы, писатель отмечал: «“Мелюзина”, как и другие мои легенды, не реставрация (воспроизведение оригинала), не пересказ (пересказ предполагает оригинал), а творчество, что я видел, чувствовал и о чем подумал однажды <...> Мелюзина – хоровое повествование, никаких отступлений в повести.

Отступления устранены, а хоры – голос; из голоса повествователь не устраним <...> Я давно пытаюсь ввести хор в мои рассказы, а в «Мелюзине» все строится на хоре, Обозначать античным именем «хор» – невозможно, спутает, и я, без имени, выделяя графически, передвигая строчки. Я учился у Эсхила и Еврипида и пробудил в себе голос судьи. Мне это было нетрудно: ведь все мое – «сужу свою душу» (Новое русское слово 1953).

Ограниченные рамки статьи не позволяют подробно проследить все этапы истории отдельных текстов. В итоге текстологического анализа можно сделать следующий вывод о процессе литературной работы писателя. Изучив историю текста по научным исследованиям, Ремизов затем как бы восстанавливал ее этапы, «олицетворяя» их в разных редакциях своего произведения, постепенно приближая сюжет к его первоначальной мифологической основе. Одновременно он вел поиски жанровой формы, возникающей на основе синтеза художественных форм различных литературных родов.

Анализ творчества Ремизова, рассмотренного под углом зрения изучения им истории античного театра и, в частности, теории и практики античной трагедии, показал, что аккумуляция этого наследия не только в драматургию, но и в современную прозу писателя была постоянным фактором его творческого развития. Классические трагедии античных авторов представлялись начинающему писателю одним из исторических источников чаемого им будущего мистериального театра. Воспринятые из античной трагедии концепции трансцендентного Рока и позиции трагического героя, сохраняющего свободу воли, органично вошли в историософскую основу писательской прозы. Осознание семантики роли античного Хора во многом лежало у истоков ремизовского многоголосья, того, что позднее легло в основание «монтажного» принципа построения его авангардной прозы.

ЛИТЕРАТУРА

- Брюсов В. Я.
1994 'Переписка с А. М. Ремизовым'. *Литературное наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты*. Кн. 2. М.
- Грачева А.
1994 'Неизвестные театральные переводы А. Ремизова'. *Europa orientalis*, № 1 . С. 207–283.
- Грачева А.
1995 'Неизвестные театральные переводы А. Ремизова'. *Europa Orientalis (Roma)*, № 1, С. 289–354.
- Грачева А.
1998 '«Слово о гибели русской земли» А. М. Ремизова и его критик – Иванов-Разумник'. Иванов-Разумник. *Личность. Творчество. Роль в культуре*. Вып. II. СПб. С. 195–208.

- Грачева А.
2000 *Алексей Ремизов и древнерусская культура.* – СПб.
- Зелинский Ф.
1915 ‘Софокл и героическая трагедия’. Софокл. *Драмы.* Т. 2. – М.
- Иванов Вяч.
1994 ‘Две стихии в современном символизме’. *Родное и вселенское.* – М.
- Кодрянская Н.
1977 *Ремизов в своих письмах.* – Париж, 1977.
- Мейерхольд В.
[Б. д.] ‘К истории и технике театра’. *О театре.* – СПб.
‘На вечерней заре’.
1987 *Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло.* Подготовка текста и комментариев А. Д’Амелия. *Europa Orientalis*, № 6.
‘Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву’. Часть 2. Херсон. Одесса. Киев. (1903–1905)’.
Вступительная статья, комментарий и публикация А. М. Грачевой. // *Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1996 год* (в печати).
- Ремизов А.
‘Театр Студия’ [вырезка из газ.]. *Альбом газетных отзывов за 1905–1907 гг.* Арх. В. Э. Мейерхольда – РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, № 3318, л.6.
- Ремизов А [Эрнест Туриг].
1919 ‘Хождение по цензурным мукам’. *Бесовское действие.* – Пг.
- Ремизов А.
1922 *Крашенные рыла.* – Берлин.
- Ремизов А.
1994 *Взвихренная Русь.* – Париж.
- Розанов Ю. В.
1994 *Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Вологда. 24 с.
- Рудницкий К.
1969 *Режиссер Мейерхольд.* – М.
- Тырышкина Е. В.
1997 «Крестовые сестры» А. М. Ремизова: концепция и поэтика. – Новосибирск. С. 145–231.
Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова.
1920. – Пг.