

С. П. СОРОКИНА
(Москва)

**НАРОДНАЯ ДРАМА
«ЦАРЬ МАКСИМИЛИАН»
В ОБРАБОТКЕ
А. М. РЕМИЗОВА**

В 1920 году в Петрограде вышла в свет небольшая книжечка, на обложке которой значилось «“Царь Максимилиан”». Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова». К сожалению, неизвестно, что представлял собой названный свод, поскольку он так и не был опубликован¹. Однако в приложении к изданию дается перечень вариантов народной драмы, которые В. В. Бакрылов использовал в своей работе. Таким образом, мы имеем возможность проследить, как А. М. Ремизов, создавая свою версию «Царя Максимилиана», распорядился 19 текстами, оказавшимися в его руках.

Следует отметить, что обращение именно А. М. Ремизова к народной драме было не случайным. «Его постепенное приближение к “Царю Максимилиану” и некое символическое соединение с ним своего имени» [Герасимов 1994, 191] стало закономерным следствием как собственно театральных, так и культурно-философских исканий писателя. В концепции А. М. Ремизова, развивавшейся в кругу идей символистов, большое место занимали мифопоэтические представления, основанные на своеобразном понимании и истолковании как русского фольклора, сохраняющего мифологическое сознание народа (взгляд, унаследованный символистами от романтиков), так и народного православия. Единство этих двух составляющих, по А. М. Ремизову, и являет глубоко им ценимое русское национальное мирозерцание. Одна из важных (в том числе и с точки зрения обращения писателя к народной драматургии) черт его — причудливое сплетение истоности веры, почитание любых проявлений святости и, одновременно, балагур-

ства, не злого, не насмешливого, а напротив, естественного и добродушного снижения высокого, торжественного, святого. В послесловии к «Царю Максимилиану» находим следующее показательное рассуждение А. М. Ремизова: «Между страстями Адольфа и смертью царя выступают чудилы — мастера смешить <...> По мере распространения и разыгрывания “Царя Максимилиана” чудилы пролезают в действие. И как будто рушат строй пьесы. Но это не так, совсем наоборот: своим разладьем строят новый особенный лад <...>» [Ремизов 1920, 114]. Такую своеобразную черту народного мирозерцания писатель называл также двуголосием, подчеркивая: «...замечательно это начало хоровое — двуголосие воли человеческой» [Ремизов 1922, 90]. А. М. Ремизов находил его повсюду: и в народной христианской легенде, прежде всего в интерпретации образа святого Николая [Ремизов 1931], и в обычных житейских разговорах, подслушанных на улице. Любопытно в связи с этим, как А. М. Ремизов интерпретирует подслушанное и записанное им народное столкновение «образа театра», которое впоследствии он вынес в название сборника своих статей, посвященных данному виду искусства: «долго я прислушивался, хотелось знать, как зовет народ “маски”. Знал я “хари”, “личины”, но это очень книжно. И вот однажды в садике Александрийского театра я услышал о рылах:

— Крашенные рыла!

И это было сказано без всякой злобы. С одним только добрым желанным сердцем простого, не искушенного книжными приличиями человека» [Ремизов 1922, 7—8]. Одно из направлений писательских и драматургических поисков А. М. Ремизова и оказалось связано с попыткой воплотить в своем творчестве своеобразное «двуголосие» народного мирозерцания. Пьесы «Бесовское действо» (1907), «Трагедия о Иуде, принце Искаротском» (1908), «Действо о Георгии Храбром» (1910) можно рассматривать как своего рода вехи на этом пути, определившие, на наш взгляд, неизбежность его последующего обращения к аутентичному народному театру.

¹ См. об этом: [Савушкина 1988, 72].

Однако не только сочетанием возвышенного и смешного была близка А. М. Ремизову народная драма. Цельный ряд собственно театральных исканий художника приближал его к народной драматургии. Формирование взглядов А. М. Ремизова на театр проходило, с одной стороны, под влиянием новаторской сценической практики В. Э. Мейерхольда, с которым он сотрудничал в первое десятилетие XX века в гастрольной театральной труппе режиссера «Товарищество Новой драмы». С другой стороны, в представлениях художника о сущности театра и его роли в обществе, несомненно, отразились театральные искания символистов. Как отмечает А. М. Грачева, «ремизовские взгляды на характер нового театра развивали идеи поэта и теоретика символизма Вячеслава Иванова о необходимости слияния зрителя и актеров в едином соборном действе — мистерии, результатом которой будет духовный катарсис» [Грачева 2000, 597—598].

Действительно, в высказываниях А. М. Ремизова находим неоднократные упоминания о мистериальном театре. Одно из самых ярких и программных — в статье «Мечты. Новая драма». «Новая драма ставит своей задачей создание такого театра, который в рядах движений, взбурливших философию и искусства, шел бы с ними, охваченный жаждой новых форм для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли, вынянчившей человека на крестные страдания, беды и небесный восторг.

...Выполняя такое назначение, театр подымается на высочайшие вершины — глянут в глаза человеческие дали, развернутся у подножия темные глубины — разыграется мистерия. И актеры и зритель, как один, озаренные, погружаются в единое действие, в единое чувство.

...Театр — культ, обедня — театр» [Ремизов 1922, 80—81]. Как видим, А. М. Ремизов придает театру значение поистине грандиозное, видя в нем некое новое обрядовое действие, способное потрясти и перевернуть человеческую душу. Впрочем, подобное отношение к театру характерно в це-

лом для культуры начала XX века. Не случайно и в первые послереволюционные годы строительство новой идеологии и продвижение ее в массы во многом связывалось именно с театральной практикой. Достаточно напомнить, например, о таких идеологических театральных экспериментах как «Красный Петрушка» при Московском Наробразе или «Петрушка красной армии». В ряду этих попыток через театр воспитать нового человека, пробудить в нем высокие духовные стремления отчасти возник и «Царь Максимилиан» А. М. Ремизова. В мае 1918 года писатель, не без участия А. Блока, начинает работать в Театральном отделе Наркомпроса Петрограда (ТЕО). ТЕО ставил своей задачей создание нового революционного театра, невиданных ранее масштабов и возможностей и одновременно понятного для народа. Именно по заданию ТЕО В. В. Бакрылов составил свод «Царя Максимилиана», впоследствии обработанный А. М. Ремизовым и изданный им уже от своего имени.

Художник, до этого уже обращавшийся в своих драматургических опытах и к фольклору и к самому типу фольклорного представления, хорошо понимал сущностное структурное своеобразие народного театра, и эта структура оказывается чрезвычайно близка собственно ремизовским представлениям о том, каким должен быть спектакль. Во-первых, художник однозначно не приемлет театр бытовой, его он называет «копией человеческого убожества» [Там же, 81]. Едва ли не главным достоинством народной драмы он считает ее подчеркнутую, обнаженную условность: «Русский народ создал театр — Царя Максимилиана, неправдошный театр, т. е. самый настоящий театр со своей нежитейской, со своей правдой театральной» [Ремизов 1920, 112]. Такой театр для А. М. Ремизова, как стихи, их «не надо понимать», «их слушают сердцем как музыку». [Ремизов 2000, 390]. Не случайно рядом с размышлениями о поэзии, появляется рассуждение о чтении стихов, т. е., по сути дела, о театральном их преподнесении, а значит, и о театральности как таковой: «Актеру — профессиональным



чтецам — не ритм, выражение — все, а выражение ведь это для понимания, чтобы, слушая стих, лишённые “уха”, мух по-собачьи не ловили» [Там же, 390]. А. М. Ремизов, безусловно, чутко уловил всю прелесть и глубину сценической речи, принятой в народном театре — монотонной, завораживающей ритмом, музыкой, а не объясняющей смысл, — и четко выявленного ритма самого действия, основанного на повторяющихся компонентах текста и на чередующейся смене характеров эмоционального напряжения. Для художника эта особенность организации сценического действия настолько важна, что ее он подчеркнул и в послесловии к изданию пьесы: «...появление в действии чудил, как повторения и повторяемость Скорохода, — их выступления и слова, как ход часовых стрелок и бой часов, мера времени» [Ремизов 1920, 114].

При этом А. М. Ремизова совершенно не пугала прерывистость, «монтажность» сюжетно-композиционной структуры народной драмы. Такой способ построения текста в высшей степени характерен для художественной манеры самого писателя, за что критики-современники его неоднократно упрекали. Приведем характерное высказывание А. Измайлова: «...с работой Ремизова случается то, что бывает с мозаичной картинкой, когда ее смотришь слишком близко. Каждая клеточка, каждый спай берут внимание. Какой-то таинственный дух, который должен слить, спаять, обобщить эти красные, синие, черные клетки в одно творческое создание, куда-то отлетел. Целого нет» [Измайлов 1913, 91]. Эта характеристика творческого почерка А. М. Ремизова удивительно похожа на характеристики народной драмы, встречающиеся в литературе конца XIX — начала XX века. Напомним, например, слова А. Веселовского: «Ряд странных, даже несколько уродливых по форме сцен» [Веселовский 1870, 339]. Что касается художественного метода А. М. Ремизова, то исследователям второй половины XX века стало ясно: «в предпочтении мозаичного изложения линейно-дискурсивному на свой лад сказывается исконная принадлежность писателя

к символистской культуре» [Лавров 2000, 554] — и, добавим, шире — пост-реалистическому искусству в целом. Своеобразную же целостность народной драмы определила Н. И. Савушкина: «В содержании драм нет ничего обыденного, есть только необычное и волнующее, “истинные происшествия”, вызывающие ужас, жалость или смех» [Савушкина 1988, 55]. Исследователь подчеркивает, что в основе народной драматургии лежит «эстетика занимательного и неожиданного» [Там же, 55]. Таким образом, целостность народной драмы следует охарактеризовать скорее как функционально-эстетическую, а не идейную.

Итак, культурно-философские взгляды, а также театральные и шире — художественные искания А. М. Ремизова во многом предопределили его обращение к народной драме. А. М. Ремизов не просто издал один из вариантов или свод «Царя Максимилиана», а предложил обработку пьесы, осуществленную в соответствии с собственным ее пониманием, связанным, в определенной мере, с трагическим восприятием революционных событий. В послесловии к изданию художник достаточно ясно изложил свое видение замысла драмы: «Основа Царя Максимилиана — страсти непокорного царевича, замученного за веру собственным отцом» [Ремизов 1920, 112]; «русский народ любит Адольфа за страсти, а еще за разбой» [Там же, 113]; «дух вольности и неколебимой веры — вот Адольф» [Там же, 113]. Таким образом, для А. М. Ремизова главная идея произведения — непреклонность Адольфа в отстаивании своих христианских убеждений. Конечно, тема борьбы за веру присутствует в народной драме, однако, как верно отмечает Н. И. Савушкина: «Вся полнота содержания народного драматического произведения несводима к одной сюжетной линии» [Савушкина 1988, 57]. Стремление сконцентрировать действие пьесы вокруг одной идеи определило направление обработки и, прежде всего, сюжетно-композиционные перестановки, произведенные А. М. Ремизовым.

Во-первых, писатель значительно расширил первую вводную церемони-

альную сцену. Все монологи и реплики, представляющие появление Царя Максимилиана, из 19 вариантов, имевшихся в распоряжении А. М. Ремизова, использованы им так, чтобы зритель получил исчерпывающие возможности знакомства с этим персонажем. Вступительная сцена, состоящая из цепи монологов, прерываемых репликами хора или отдельных персонажей, называется организованной по следующей схеме:

- Появление Посла с вестью о прибытии Царя Максимилиана.

- Появление Царя Максимилиана и его выходной монолог-приветствие, заканчивающийся вопросом, узнали ли его.

- Развернутая монологическая формула, содержащая вопрос, за кого его принимают.

- Монолог — самохарактеристика и самовосхваление, в котором Максимилиан характеризует себя как «римского царя», хвалится покорением всех стран и властью надо всеми рыцарями, а также своей силой.

- Развернутая монологическая формула-вопрос, «для кого сооружен сей трон».

- Монолог о своих намерениях править и вершить справедливый суд и выражение готовности понести кару за неправый суд.

- Обращение к скороходу с приказом привести пажей.

- Отсылка пажей за царскими «принадлежностями».

- Доставка царских «принадлежностей» и облачение в них.

- Обращение к Анике-воину с приказом объявить о своем воцарении.

- Объявление о воцарении.

Столь подробной, последовательно развернутой вступительной сцены нет ни в одном из имевшихся в распоряжении А. М. Ремизова вариантов драмы. Более того, Н. И. Савушкина, работавшая с 71 текстом, обнаружила всего 6 вариантов с полными по составу тем вступительными монологами Царя Максимилиана [Там же, 127]. В большинстве вариантов во вступительной сцене используются не все темы. Кроме того, даже в тех случаях, когда тема

присутствует, она может быть обозначена лишь краткой формулой. Тогда в одном монологе в стяженной форме объединяются сразу несколько тем, как, например, в следующем варианте:

*Происходить я происходил
Все четыре стороны,
Покорить я покорил
Весь земной шар.
Цел ли мой трон?
Цела ли моя шашка, золотая корона?
Сяду я на сем троне,
Приму я золотую корону
И буду я судить верных и неверных,
Подданных и не подданных,
А особенно непокорного сына Адольфа* [Виноградов 1914, 54].

В этом монологе, как видим, в «свернутом» виде присутствуют сразу несколько тем: походы и покорение мира, восшествие на трон и воцарение, суд. Кратким формулам, обозначающим темы в данном монологе, в тексте А. М. Ремизова соответствуют следующие развернутые монологические формулы.

- Походы и покорение мира:

*Прошел я все южные страны
и покорил пред своею державою
Испанию, Германию, Неметчину,
Туретчину —
и все чужестранцы покорны пред моею
державою.*

*Кто над царями царь,
над рыцарями рыцарь,
над повелителями повелитель,
как не я, грозный царь Максимилиан* [Ремизов 1920, 11—12].

- Восшествие на трон и воцарение:

*Воззрите на сие предивное сооружение,
воззрите на сие великолепное
украшение!
Для кого сия грановита палата
воздвигнута,
и для кого сей царственный трон
на превышнем месте сооружен,
орлами, рыцарями, богатырями
окружен,
как не для меня, грозного царя
Максимилиана?* 31



*Да не для ли меня, да не для ли меня,
грозного царя Максимилиана?*

Хор

Для грозного царя Максимилиана.

Царь Максимилиан

*Сяду на трон, воцарюся,
возьму в руки скипетр и державу,
на голову царскую корону
[Там же, 12].*

Эту же тему развивает диалог царя с подданными, сопровождающий сцену облачения Максимилиана в царские «принадлежности».

• Суд:

*...и буду судить по закону —
правых, неправых, виновных,
невинных.*

*Правых буду на волю выпускать,
виновных буду по тюрьмам сажать.
Буду судить царей, царевичей,
королей, королевичей
и своего непокорного сына Адольфа
[Там же, 12].*

Сопоставление вступительной сцены в вариантах народной драмы и в тексте А. М. Ремизова показывает, что для аутентичной пьесы характерен большой динамизм разворачивания действия, достигаемый стяжением или пропуском некоторых тем. А. М. Ремизов же предпочитает полноту динамики, причем распространяет этот принцип в целом на весь текст драмы.

Еще одно направление, в котором художник осуществляет переработку народной драмы, — усиление мотивировки следования сцен. Несмотря на то, что, как говорилось выше, для писательской манеры самого А. М. Ремизова вполне органичен язык свободного монтажа и фрагментарности, стремление сделать центральной идеей борьбы за веру заставило его несколько «укрепить» сюжетность произведения. Достигается это следующими приемами.

1. Писатель сосредотачивает все сцены, представляющие противостояние царя Максимилиана и Адольфа, в начале пьесы. Такое сюжетно-композиционное построение характер-

но и для ряда вариантов аутентичной драмы, но не является обязательным или единственно возможным. Часто в вариантах народной драмы сцены, изображающие конфликт между царем Максимилианом и Адольфом, чередуются с рыцарскими поединками и комическими сценами. При таком сюжетно-композиционном построении тема противостояния царя и его сына оказывается менее выраженной, как бы «размытой» среди прочих сюжетных линий. Однако, подобное построение позволяет достичь эффектной, резкой смены ритмического и эмоционального (с трагико-мелодраматического на воинско-героический и комический) ключей действия, что чрезвычайно важно для любого спектакля, поскольку значительно увеличивает его зрелищность. Для А. М. Ремизова предпочтительным оказывается первый тип сюжетно-композиционного построения, так как позволяет ему отчетливее расставить нужные смысловые акценты.

2. Стремясь сделать понятной для зрителя предысторию конфликта между царем Максимилианом и Адольфом, А. М. Ремизов использует в своем тексте сцену из варианта, опубликованного В. Костиным [Костин 1898], подробно изображающую ситуацию, предвещающую семейный разлад. В ней разворачивается история обращения в нехристианскую веру самого царя под влиянием избранной им невесты. Максимилиан посылает Магометанского посланника к Венере с «перстнем и пакетом» и велит спросить у нее, «желает она замуж или нет»? Венера сначала собирается «сбить, срубить» царя Максимилиана «и труп его в огне спалить», но, получив «перстень с пакетом», а также оценив превосходящую силу жениха, принимает предложение с условием, что тот поверует «кумирическим богам». Царь соглашается и требует переменить веру всех своих подданных. Все рыцари подчиняются, и только Адольф выступает против:

*Не божусь я, не клянусь я,
отцовским дерзким кумирическим богам
и золотым статуям*

[Там же, 106].

Обычно сын лишь в ответ на вопрос царя Максимилиана заявляет о своем нежелании верить «кумирическим богам». В данном же варианте имеется редко встречающийся мотив начального, иницируемого самим Адольфом бунта против отца-отступника и новой веры. Очевидно, что такая яркая героическая завязка конфликта целиком укладывалась в ремизовское понимание замысла драмы, и он просто не мог не включить этот эпизод в свой текст.

3. Желая усилить обаяние героя-мученика и подчеркнуть твердость его духа, А. М. Ремизов выстраивает сцены повторных приводов и диалогов Адольфа и царя Максимилиана таким образом, что каждый раз нарастает мера наказания и соответственно страдания жертвы: сначала отец просто прогоняет сына, потом сажает его «в темную темницу», далее — отбирает «ордена», «ленты», «сбрую ратную» и велит заковать в кандалы и, наконец, казнить. Параллельно с увеличением царской жестокости растут мужество и дерзость Адольфа. В первый раз он лишь отказывается верить «кумирическим богам»:

*Я ваши кумирические боги
повергаю себе под ноги,
в грязь топчу, веровать не хочу*
[Ремизов 1920, 21].

Во второй и третий разы сын, не поддаваясь на соблазн царской власти, предлагаемой ему отцом, смеется над его новой верой и избраницей:

*На твою трону
посадить тетку Матрену,
а твою корону
надеть на рыжую корову,
а твою красавицу богиню
посадить на сивую кобылу
да заставить ребятишек
каменьями пробрать,
чтобы она христианскую веру
не нарушала,*
отца с сыном не разлучала
[Там же, 33].

*Да, я вижу на голове твоей ворону,
на груди твоей хвосты,
а в руках твоих костру*
[Там же, 38].

В четвертый раз Адольф издевается над царем Максимилианом, давая сначала ложное согласие и требуя «игрунов, плясунов и хор пещельников», а затем, повеселившись напоследок, бросает в лицо отцу:

Вот так насмеялся!
*...Не верю я вашим кумирическим богам
и золотым статуям*
[Там же, 44—45].

И вновь, как и ранее, А. М. Ремизов здесь не отступает принципиально от сюжетно-композиционных принципов народной драмы. В части вариантов, которыми располагал писатель, также находим в сценах повторных приводов Адольфа к царю Максимилиану определенное нарастание напряжения (например, тексты, опубликованные Виноградовым, Васильевым, Костиным, Ончуковым [Виноградов 1905; Васильев 1898; Костин 1898; Ончуков 1911, 1—69]). Однако параллельно существует и целый ряд вариантов, в которых такое нарастание отсутствует. В некоторых случаях исполнители, воспринимая эти сцены именно как повторы, не вносящие никаких изменений, даже не проговаривают их для собирателя, а отсылают его к предыдущему фрагменту.

Выстраивая композиционно сюжетную линию, повествующую о противостоянии царя Максимилиана и Адольфа, А. М. Ремизов опирается, в первую очередь, на вариант, опубликованный Н. Н. Виноградовым в 1905 году [Виноградов 1905, 137—156]. В нем наиболее последовательно проводится идея страдания за веру и наказания царя-отступника: трижды Адольф отвергает предложение принять новую веру, причем каждый раз меры наказания и страдания возрастают, и после третьего отказа следует казнь; а заканчивается пьеса приходом Смерти, расправляющейся с царем Максимилианом, хотя более обычной для народной драмы является, как известно, сцена Аника-воин и Смерть. Редкий композиционный прием, имеющийся в этом варианте и взятый из него А. М. Ремизовым, — чередование сцен суда над Адольфом с появлением Исполинского рыцаря, ко-



торый осуждает царя за его неправый суд и обещает возмездие:

*...Все говорят, что несправедлив
твой суд.*

*...Знай же ты, варвар и душегубец,
ты невинную душу губишь,
своему любезному сыну
Адольфу голову рубишь.*

*Посмотри, как все его жалеют,
все по нем слезы проливают,
и истинным героем почитают.*

Одумайся, пока есть время.

**Царь Максимилиан прогоняет рыцаря,
на что тот ему отвечает:**

*Прощай пока, варвар и душегубец, но
я вскоре вернусь отмстить за невинную
кровь*

[Там же, 143—144].

Интересно, что в варианте Виноградова за этими двумя явлениями Исполинского рыцаря не следуют поединки. Битва рыцаря с Аникой-воином вообще вынесена за пределы пьесы. Царь Максимилиан посылает своего защитника на бой, и тот, возвращаясь через некоторое время, сообщает о победе. Таким образом, не Исполинский рыцарь вершит возмездие, а сама Смерть губит царя Максимилиана, причем, уже не мотивируя собственный приход мстителью за убийство Адольфа. Подчеркнем, что в подавляющем большинстве вариантов пьесы уход рыцаря со сцены без поединка невозможен. Рыцари «нужны» народной драме для реализации яркой, эффектной сцены битвы. Воин, уходящий без боя, — функционально несостоявшийся персонаж. Однако А. М. Ремизов выбирает этот, крайне редкий, но зато хорошо укладывающийся в концепцию самого писателя ход. Опираясь на данный вариант, составляет А. М. Ремизов в своей версии и периодические появления и угрозы Исполинского рыцаря. Очевидно, что для выявления идеи неотвратимого возмездия прием неоднократного предупреждения-напоминания о неминуемой расплате за содеянное вполне подходит. Именно Исполинского рыцаря, следуя логике своего замысла, делает А. М. Ремизов главным мстителем. В последней сцене драмы он убивает царя Максимилиана, заявляя при этом:

*Жаром мести пылаю
за Адольфа, друга своего,
царю Максимилиану голову срубая*
[Ремизов 1920, 107].

Более того, если в варианте Виноградова, как уже говорилось выше, Исполинский рыцарь действует только внутри сцен противостояния царя Максимилиана и Адольфа, а далее участия в пьесе не принимает, то в авторской обработке этот персонаж становится своеобразным связующим звеном, объединяющим первую часть драмы, представляющую «историю» противостояния отца и сына, со второй частью, состоящей, в основном, из рыцарских поединков и отделенной от первой большой интермедией. Появляющиеся во второй части рыцари (за исключением Марса и Звезды, которые сражаются за честь Венеры) бьются, чтобы отомстить за Адольфа. Сначала Змеулан: *«Я прислан от короля Мамай отмстить за невинного Адольфа»* [Там же, 82], за ним — сам король Мамай, который также воспринимается у А. М. Ремизова как мститель за Адольфа, и, наконец, врывается на сцену Исполинский рыцарь и вершит справедливое возмездие. По вариантам народной драмы в отдельных сценах в речах рыцарей возникают мотивы мести за Адольфа, но никогда ни в одном варианте нет такой концентрации идеи мщения и «мстителей». Рыцарские поединки в народной традиции чаще всего оказываются вполне независимыми от тираноборческой сюжетной линии. Они были интересны исполнителям и публике сами по себе как яркое зрелище, которое к тому же могло сопровождаться дополнительными сценическими эффектами. Кроме того, поскольку один из рыцарей обычно погибал, поединки «тянули» за собой любимые народом комические сцены с гробокopatелями и докторами. Отметим также тот факт, что в аутентичной драме в рыцарских сражениях сам образ царя Максимилиана несколько переосмысливается, предстает в ином свете. Здесь он уже не тиран и вероотступник, а патриот, не желающий платить «дани-пошлины» иноземцам. Иногда он даже сам бьется с врагом и побеждает (например, публикации Ончукова, Ви-

ноградова [Ончуков 1911, 1—69; Виноградов 1914, 97—166]). Таким образом, выстраивая сцены рыцарских поединков, А. М. Ремизов делает магистральным принципом их соединения мотив мщения за Адольфа, тогда как реально в народной драме он присутствует лишь фрагментарно.

Видя в народной драме, прежде всего, театр мистериальный, А. М. Ремизов отводил очень важную роль в структуре пьесы сцене «Аника-воин и Смерть». В послесловии к изданию своей обработки он писал: «Есть высшая власть над всякой властью, есть власть, побеждающая и само непобедимое, и эта властница — Смерть. Непобедимый гордый Аника, униженный всепобеждающей Смертью — смертный пляс Аники под пляску страшной красавицы Смерти, с вихревой косой, и **ладит** и **глубит** (выделено мною. — С. С.) Царя Максимилиана. А звон косы и стук кося, как в бое богатырей мечный стук и звяк, по наглядности слова своего не уступают Кальдероновскому скрещению шпаг на поединках» [Ремизов 1920, 115]. Естественно, эта сцена, воплотившая, по мнению писателя, некий вечный философский смысл «драмы жизни», не могла не оказаться в его интерпретации «Царя Максимилиана» непосредственно связанной с главной, по его мысли, национальной идеей произведения, представляющего «страсти непокорного царевича, замученного за веру собственным отцом» [Там же, 112]. И вновь А. М. Ремизов среди доступных ему вариантов пьесы находит текст (опубликованный Травиным [Травин, 1896]), в котором присутствует редкий для народной драмы мотив бунта Аники-воина против царя Максимилиана. Победив рыцарей, Аника неожиданно отказывается принять награду от царя и заявляет о своем намерении свергнуть его с трона:

*Возьму скипетр, возьму корону
и свергну тебя с трону.
...А казна твоя нетрудовая
прах и слезы,
казна твоя кровавая, —
душе не помога.
Корись, царь, предам смерти*
[Ремизов 1920, 87—88].

Царь Максимилиан в ужасе призывает себе на помощь «хотя бы смерть». Но Аника-воин, как помечено в ремарке, «*в раже*», готов сразиться с самой Смертью:

*Вот я, Аника, храбер и бодер.
Нет мне ни встречника,
ни поперечника,
ни спорника-непокорника.
От духа моего останавливались облака,
текла кровавая река,
цари царства оставляли —
я и смерти своей не пощажу —
и той голову срублю*
[Там же, 88].

Появляется Смерть и побивает Анику-воина.

В варианте Травкина бунт Аники не предопределен предшествующими сценами: после поединка между рыцарями Марсом и Звездой за честь Богини, победивший Марс сражается с Аникой, который убивает его, разыгрывается комическая интермедия с гробкопательем, и далее следует бунт Аники. А. М. Ремизов же предлагает несколько иной монтаж сцен: Аника-воин бьется с желающим отомстить за Адольфа и угрожающим царю Максимилиану Змеуланом, побеждает и неожиданно поднимает бунт против того, кого только что защищал. При такой последовательности действия, образ непобедимого воина приобретает определенный, не свойственный ему в народной драме психологизм: бунт Аники воспринимается как раскаяние в том, что он спасал «кровавого» царя, а вызов, который он бросает самой Смерти, как жест отчаяния. В рамках замысла А. М. Ремизова такой отбор материала и такая компоновка сцен понятны. С одной стороны, образ Аники как положительного героя приобретает дополнительные притягательные грани: он не только храбр, могуч и верен царю и отечеству, что характерно для его народной интерпретации, но и совестлив, и непокорен, что важно для писателя. С другой стороны, Царь Максимилиан последовательно обнаруживается как отрицательный герой: вот уже не только его оппоненты, но и главный защитник отвернулся от преступного тирана. Таким образом, под-



готовавливается единственно возможная для А. М. Ремизова развязка пьесы: «Гибель царя — конец. Злая смерть Иродова, погубителя младенцев, карала царя за грех отцовский, <...> теперь Исполинский рыцарь станет на смертное место, придет **немину-че** (выделено мною. — С.С.), явится внезапно — мститель за своего друга Адольфа, за весь обиженный народ» [Ремизов 1920, 113—114]. «Немину-чая» гибель Царя Максимилиана, конечно, безупречно укладывается в концепцию А. М. Ремизова, однако далеко не соответствует большинству вариантов, в том числе и имевшихся в распоряжении писателя. В аутентичных текстах царь Максимилиан чаще всего остается жив, а если и погибает, то смерть его не является очевидным возмездием за несправедливую расправу над Адольфом. Так, в варианте, опубликованном Каллашом [Каллаш 1898] в конце драмы появляется Престрашный Господин, который без всякой причины спрашивает царя Максимилиана: «*Чего хочешь: биться или мириться?*» [Там же, 59]. Царь Максимилиан выбирает бой, и Престрашный Господин убивает его.

Итак, выстраивая композиционно свою версию «Царя Максимилиана», А. М. Ремизов стремится, в первую очередь, прояснить главную идею пьесы, как он ее понимает. С этой целью он отбирает в доступных ему вариантах народной драмы сцены, эпизоды, фрагменты текста, в наибольшей степени соответствующие его представлениям об основной линии драмы, и заново монтирует их в единое целое. При этом писателя нельзя упрекнуть в «грубом насилии» над народной драмой. Выстраивая свой текст, он не отступает от принципов, принятых в народной традиции: сохраняет монтажность действия, то есть чередование сцен разной эмоциональной и стилистической направленности (мелодраматических, героических, комических, церемониальных); несколько усиливая мотивировку следования сцен, не превращает народную драму в произведение моносюжетное; сохраняет условность фольклорного театра, которую сам охарактеризовал в послесловии: «Театр не музей, театр

не улица и не комната, театр есть театр. Пусть будут на сцене пеньковые бороды, дурацкие колпаки, грубо приставленные носы, резкий голос, широкий шаг, самые страшные и самые смешные маски, пусть будет, чего не бывает, и все странно, чаро, преувеличено, как во сне — в сне замороженном. Сон и театр — близнецы. Царь Максимилиан театр. И играть Царя Максимилиана надо по-театральному» [Ремизов 1920, 115—116].

Пожалуй, наиболее серьезным нарушением фольклорной сути народной драмы в ремизовской обработке стало сокращение повторяющихся отрезков текста, своеобразных ее общих мест. А. М. Ремизов, в общем, понимая важность повторов как ритмообразующего фактора, в то же время отмечал: «Остро-жу, сокращу повторения — повторение двадцати-трех-словное и в трех словах останется повторением и меру времени не нарушит» [Там же, 118]. Однако роль повторяющихся компонентов текста в фольклоре многообразна: они и ритмообразующий фактор, и прием замедления действия, помогающий уравновесить динамику статикой, и средство, дающее возможность зрителю «вжиться» в ход и стилистику спектакля. Без полноценных повторений народная драма в обработке А. М. Ремизова выглядит, на наш взгляд, несколько легковесной, используя «словечко» самого писателя — «неправдошной».

В заключение подчеркнем, сопоставление «Царя Максимилиана» в обработке А. М. Ремизова с вариантами аутентичной народной драмы позволяет не только выявить принципы работы писателя с фольклорными текстами, но и, в какой-то мере, проясняет специфику этой пьесы в традиционной культуре. А. М. Ремизов нашел в «Царе Максимилиане» близкое к совершенному воплощение своих представлений о театре как таковом, о его сущности и форме. Ему оставалось лишь организовать имеющийся материал в соответствии с собственным авторским пониманием главной идеи пьесы. Вместе с тем на фоне ремизовской версии становится особенно заметной специфика фольклорной драмы как произведения

народного творчества, не имеющего волевой авторской идейной установки. Смысловое поле «Царя Максимилиана» в совокупности его вариантов гораздо более широкое, емкое и открытое, чем в его авторской обработке, что, в конечном итоге, определяет прелесть и притягательность аутентичной драмы.

Литература

- Васильев 1898 — Трон. Публикация М. К. Васильева // Этнографическое обозрение. СПб., 1898. Кн. 36. № 1. С. 83—100.
- Веселовский 1870 — *Веселовский А. Н.* Старинный театр в Европе. М., 1870.
- Виноградов — Царь Максемьян. Публикация Н. Н. Виноградова 1905 г. Ссылки на этот текст даются по его перепечатке в кн.: Фольклорный театр. М., 1988. Т. X. Кн. 2.
- Виноградов 1914 — Царь Максимилиан. Публикация Н. Н. Виноградова // Сборник ОРЯС. СПб., 1914. Т. XC. № 7.
- Герасимов 1994 — *Герасимов Ю. К.* Театр Алексея Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994.
- Грачева 2000 — *Грачева А. М.* Между Святой Русью и Советской Россией: Алексей Ремизов в эпоху второй русской революции // Ремизов А. М. Собрание сочинений. СПб., 2000. С. 589—605.
- Измайлов 1913 — *Измайлов А.* Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья. М., 1913.
- Каллаш 1898 — Царь Максимилиан. Публикация В. Каллаша // Этнографическое обозрение. 1898. Кн. 39. № 4. С. 52—59.
- Костин 1898 — Царь Максимилиан. Публикация В. Костина // Этнографическое обозрение. СПб., 1898. Кн. 37. № 2. С. 103—116.
- Лавров 2000 — *Лавров А. В.* «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж // Ремизов А. М. Собрание сочинений: в 9 тт. СПб., 2000. Т. 5. С. 544—557.
- Ончуков 1911 — *Ончуков Н. Е.* Северные народные драмы. СПб., 1911. (2 варианта).
- Ремизов 1920 — *Ремизов А. М.* Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова по своду В. В. Бакрылова. Пг., 1920.
- Ремизов 1922 — *Ремизов А. М.* Крашенные рыла. Берлин, 1922.
- Ремизов 1931 — *Ремизов А. М.* Образ Николая чудотворца: Алатырь-камень русской веры. Париж, 1931.
- Ремизов 2000 — *Ремизов А. М.* Собрание сочинений. В 9 тт. СПб., 2000. Т. 5.
- Савушкина 1988 — *Савушкина Н. И.* Русская народная драма. М., 1988.
- Травин 1896 — Комедия о царе Максимилиане. Публикация Д. А. Травина // Народный театр. М., 1896. С. 28—61.

Т. А. ПОНОМАРЕВА
(Москва)

«ИНОЕ ЦАРСТВО» В ПРОЗЕ С. КЛЫЧКОВА

Романная трилогия С. Клычкова «Сахарный немец», «Чертухинский балакирь» и «Князь мира» (1925—1928) основана на мифопоэтическом видении мира. Несовременная русская действительность конца XIX — начала XX века, «печальная серая сторонка», противопоставлена в ней, с одной стороны, гармоническому бытию природы, «светлому Иордану», а с другой — идеальному мироустройству, которое возникает в мечтах героев Клычкова — Николая Дмитриевича Зайцева, Зайчика, как его называют, из «Сахарного немца», балакиря Петра Кирилыча из романа «Чертухинский балакирь», безымянного рассказчика «Князя мира», чье мировосприятие сближено с авторским. Образ мечты обусловлен убежденностью русского национального сознания в существовании рая Божьего на земле, который соотносится с евангельскими «новым небом и новой землей», сказочным «иным царством», «праведными землями» из народных легенд.

Утопическая «блаженная страна» С. Клычкова рисуется в согласии с традиционными народными представлениями о мужичьем царстве «за высокой горою», где нет социальных и нравственно-этических противоречий, «лиходейства и злобы»; «ни темниц, ни острогов там нет», кроме темного подземелья, в котором «томится колодница-смерть»; «царя у них нет, царицы век не бывало, пастух там выше министра»; церковь там заменяет зеленый купол леса; «налогов, поборов — спокон ни полушки».

Мечта о природной гармонии принимает в творчестве писателя облик «разголубой страны», «Счастливого озера», «Зазнобина царства», «Сорочьего царства», «заплотинного царства». Главка «Прохорова разгадка» в романе «Сахарный немец» начинается с лирического отрывка о «блаженной, счастливой, разголубой стране», «где бы