

---

# Синтез искусств

---

Алексей ХОЛИКОВ

## СИМВОЛИКА СЦЕНИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В РАННЕЙ ДРАМАТУРГИИ АНДРЕЯ БЕЛОГО\*

**Аннотация.** Сравнивая черновые наброски к ненаписанной мистерии «Антихрист» (как опубликованные, так и хранящиеся в Отделе рукописей РГБ) с драматическими отрывками «Пришедший» и «Пасть ночи», автор статьи сосредоточился на особенностях организации А. Белым сценического пространства. Проблема театральной условности поставлена исследователем с опорой на текстологический анализ и в прямом отношении к возрождавшемуся на рубеже XIX–XX веков драматическому жанру мистерии.

**Ключевые слова:** А. Белый, сценическое пространство, мистерия, символ, текстология.

---

Алексей Александрович ХОЛИКОВ, литературовед, доктор филологических наук, доцент кафедры теории литературы филологического факультета МГУ им. Ломоносова. Сфера научных интересов — история русской литературы рубежа XIX–XX веков, жизнь и творчество Д. Мережковского, теория литературы, текстология, история отечественного литературоведения XX века. Автор книг «Дмитрий Мережковский: Из жизни до эмиграции: 1865–1919» (2010), «Биография писателя как жанр: Учебное пособие» (2010), «История русской литературы Серебряного века (1890-е — начало 1920-х годов)» (2017) и т. д., а также множества статей по указанной проблематике. Email: alexey.kholikov@mail.ru.

\* Статья написана по материалам доклада, прочитанного на состоявшейся в декабре 2016 года Международной научной конференции «Simbolismo e poetica dello spazio nell'opera di Andrej Belyj» [«Символизм и поэтика пространства в творчестве Андрея Белого»] (Сицилия, Италия).

По утверждению театроведов, «современный сценический язык своим возникновением обязан не только процессам обновления, происходившим в драматургии и актерском искусстве на рубеже веков (XIX—XX. — А. Х.), но и — реформе сценического пространства, которую одновременно совершила режиссура» [Бачелис: 148]. В этой связи внимание к пространственной организации задуманной мистерии «Антихрист» наряду с опубликованными драматическими отрывками оправдано тем, что Белый-драматург изначально мыслил как режиссер (ср. с его более поздним высказыванием: «Автор должен сам стать режиссером. Настоящее творчество его не в моменте написания пьесы, а в постановке» [Белый 1994: 166]).

До сих пор набросок к ненаписанной мистерии «Антихрист» вызывал по преимуществу историко-литературный интерес. Хотя это и не первый опыт начинающего автора в драматургии (не все рукописи более ранних текстов, навеянных Г. Ибсенем, М. Метерлинком, Г. Гауптманом, сохранились, черновые наброски к одной из них находятся в РГБ: ф. 25, к. 2, ед. хр. 3), но именно мистерия «Антихрист» была тем «юношеским произведением Белого, о котором он в зрелые годы отзывался без иронии и насмешки» [Лавров: 31]. Как установил А. Лавров, первые фрагменты текста записаны в апреле 1898 года, в январе — феврале 1899-го работа над рукописью продолжалась, а в январе — апреле 1900-го был обработан драматический отрывок «Пришедший», который в сильно отредактированном автором виде опубликован альманахом «Северные цветы» за 1903 год. Еще один драматический отрывок («Пасть ночи») из той же задуманной мистерии вышел в первом номере журнала «Золотое руно» за 1906 год. Если сравнить опубликованные фрагменты с первоначальным авторским планом («схемой всей вещи» [Belyj: 57]), то «Пришедший», вероятнее всего, соотносится с замыслом первого действия («(а) в горах (искушение диаволом<)>»; «(b) явление Антихриста»), а «Пасть ночи» — четвертого («Убийство пророков»), разворачивающегося после прихода Антихриста и осквернения Храма Славы. При этом исследователи схо-

дятся во мнении, что между опубликованными сценами, кроме темы Антихриста и образа Храма Славы, мало общего: «...если “Пришедшего” по его поэтике действительно можно считать опытом современной “мистерии”, то “Пасть ночи” находится в гораздо более близком родстве с произведениями новейшего условно-символистского театра...» [Лавров: 35]

Напомню, что значительная часть черновой рукописи, хранящейся в РГАЛИ (ф. 53, оп. 1, ед. хр. 12), была впервые подготовлена к печати и прокомментирована на итальянском языке усилиями известного слависта Даниелы Рицци [Belyj]. Однако в эту публикацию не вошли черновые рукописи, находящиеся в РГБ (ф. 25, к. 2, ед. хр. 2). Не потому, что исследовательница не знала об их существовании, а потому, что доступ в архив не был ей тогда предоставлен [Rizzi. *Premessa*: 9]. Другим ученым, специально обратившимся к этим черновым наброскам в рамках более общей темы «Андрей Белый и театр», стала Т. Николеску. Обе исследовательницы выявили многочисленные (литературные и религиозно-философские) источники образа Антихриста у Белого в контексте литературы и философии Серебряного века и в подробностях изучили реакцию современников (первых слушателей и читателей опубликованных фрагментов) на этот юношеский опыт [Николеску], [Rizzi. *Un inedito...*]. Однако до сих пор он не становился предметом специального литературоведческого анализа с точки зрения видения автором сценического воплощения художественного пространства и особенностей его организации.

Обратиться к черновым наброскам, как опубликованным, так и архивным, в качестве основного материала для исследования символики сценического пространства нас побуждает и тот факт, что сам Белый напечатанными фрагментами доволен не был. В книге «На рубеже двух столетий» читаем:

Год окончания гимназии видится плодотворным; я разработывал проект написания мистерии «Пришедший», увиденный, как мой «Фауст». Тема — пришествие Антихриста под маской Христа; первые куски драмы записаны весной 1898 года; тогда же записан отрывок «Пришедший»; в 1903 году я

испортил его, готовя к напечатанию в «Северных Цветах»; было стыдно выставить год написания, 1898; я выставил год правки, 1903 [Белый 1989: 380].

Сразу отмечу, что черновая «[Рукопись без начала и конца]», находящаяся в РГБ и написанная в драматической форме на 14 листах, — это и есть первоначальный («неиспорченный») вариант «Пришедшего». А поскольку опыт несостоявшегося художественного произведения в поэтологическом отношении не менее показателен для науки о литературе, чем творческая удача, то исследовательское внимание к этому незавершенному тексту может иметь еще и текстологическую, а также тесно с ней связанную теоретико-литературную направленность.

## 2

В наброске к ненаписанной мистерии художественное пространство описывается Белым исключительно как сценическое: «у самой рампы скала красновато-серая» [Belyj: 77]; «у скалы, что ближе к рампе<, > показывается бледное лицо» [Belyj: 84]. При этом в отношении символистского театра и ранних драматургических опытов Белого не работает знаменитый тезис Ю. Лотмана о том, что в сценическом пространстве «мера условности значительно меньше» [Лотман: 591]. «Жанр мистерии, — как отметил еще Ю. Герасимов, — освобождал Белого от забот о жизнеподобии обстановки, событий и персонажей. Действу был придан условно-декоративный облик» [Герасимов. *Жанровые...* 26].

Так и не достигнув художественной завершенности «Антихриста», Белый все же соотнес его пространственную концепцию с жанровым содержанием. И хотя позднее поэт утверждал: «Беда, когда режиссер или актер, или даже автор, осознавая символизм драмы как призыв к жизненной мистерии, станут самую сцену приближать к мистерии: разложится сцена и осквернится мечта о жизненной мистерии — мечта, глубоко запавшая в душу» [Белый 1994: 166], — организация пространства задуманного им произведения

отражает архаический тип мышления. Его построение иерархично и вертикально. В черновике условному «низу» соответствует береговая зона («берег глубокого озера» [Belyj: 61], которое далее заменяется автором на «море» [Belyj: 64]), «середине» — горы, а «верху» — небо. Как утверждает А. Мейер в «Заметках о смысле мистерии», «идея высоты подчинена вся обстановка жертвенного действия» [Мейер: 140]. Обращение к труду Мейера здесь не случайно. Хотя философ рассуждает о мистерии прежде всего как о *культовой форме жертвенного действия*, символика его пространственной организации, схему которой столь подробно характеризует Мейер, непосредственно соотносится с символикой организации сценического пространства в одноименном *драматическом жанре*. Мистерия, утверждает мыслитель, — это тайна, а «говоря о тайне, мы покидаем плоскость философских понятий и переходим к языку мифа, т. е. к символическому языку» [Мейер: 107]. Неудивительно, что, касаясь существа символа, Мейер ссылается в том числе на самого Белого. В символе осуществляется не только тайновидение, но и тайнодействие, в котором происходит общение абсолютного и относительного: «...мистерия строится по схеме личного общения с божеством» [Мейер: 114]. Вместе с тем для Мейера совершенно очевидно, что из опыта культового действия (подъема жертвенного служения) рождается и наше художественное творчество, которое «несет на себе также следы всех остальных моментов этого служения» [Мейер: 159]. «Драматическое слово и сама драма, — читаем далее, — искусство отрешенного действия, действия масок, — есть, несомненно, прямой след действительного выражения, действительного сказа жертвенного мифа» [Мейер: 160].

Если сравнивать черновой вариант пьесы с двумя опубликованными отрывками, то именно в «Пришедшем» (который Белый считал «испорченным») пространство наиболее отчетливо (если не сказать — схематично) разделено по вертикали:

Сцена представляет площадку. Площадка окружена отвесными, черными скалами как бы из лабрадора, отливающими зелено-синим блеском. Среди скал едва заметная тропинка

с высеченными ступенями. Из-за скал блестят два золотых купола Храма Славы. Справа от зрителей площадка оканчивается морским побережьем, потому что раздается шум прибоя, и огромный камень одиноко торчит на площадке, очевидно, выброшенный бурей. Справа же между черной скалой и морем проход. В проходе видно золотое небо. Выше оно — лазурное. Среди бледноатласной лазури туманным очертанием вырисовывается комета, хотя еще день. Ее хвост сливается с небом [Белый 1903: 2].

В рукописном варианте эти три зоны только намечены. Зато более подробно прописана сценическая обстановка. По характеру многочисленных исправлений в автографе видно, насколько тщательно писатель подбирает пространственные детали. Например, в описании ко второй картине ненаписанной мистерии читаем: «В глубине (первоначально: “Сцена представляет”. — *Примеч. публикатора*) сцены золотые царские врата прорезывают как бы некий иконостас; это не то ворота <какого-то города>, не то там престол; справа и слева от царских врат северные и южные двери, занавешенные багровым шелком; перед всеми этими вратами трон белого (перед этим словом зачеркнуто: “черного”. — *Примеч. публикатора*) мрамора; 4 мраморных ступеньки вниз; справа (перед этим словом зачеркнуто: “перед амвоном”. — *примеч. публикатора*) и слева от центральных врат по <зажженному> светильнику; перед (перед этим словом зачеркнуто: “за сценой”. — *Примеч. публикатора*) амвоном площадка, устланная каменными плитами; на плитах народ в <благолепном> ожидании...» [Belyj: 58]

И наибольшей условности в описании места действия он достигает во втором опубликованном отрывке «Пасть ночи». Приведем его целиком:

Уголок горного плато. Это — последнее убежище христиан, отделенное от всего мира провалами. Темно. Звездное кружево бледно и туманно. Справа угол кипарисовой рощи. Слева огромные камни. В глубине оканчивается горное плато. Там головокружительный обрыв. По краю обрыва каменные перила. Из глубины ночи сияют белые пятна: это ледники запровальных гор. Слева, за камнями, невидная масляная

светильня. Желтые дрожащие отблески озаряют этот уголок [Белый 1906: 62].

В связи с архаичными чертами, присущими жанру мистерии и сказавшимися в пространственной организации незаконченной пьесы Белого, важно зафиксировать не только образы высоты (горы/скалы/утес, амвон, камень), но и направление совершаемых участниками действий. «В движении к абсолюту, — полагает Мейер, — нужно различать три момента. Известно трехчастное деление греческой мистерии. Такое деление мы должны усмотреть и во всяком жертвенном действии. Отрыв от относительного — это первый шаг, за которым следует второй момент — путь, прохождение. Первый имеет значение движения “от”, второй — движение “к”. Соединение с абсолютом есть уже третий, завершающий момент» [Мейер: 119].

Помимо ритуальных знаков движения вверх («Агнец говорит “мир вам” и поднимает чашу» [Belyj: 59]; «...на скалах Никита с распростертыми руками» [Белый 1903: 22]) символом *пути* к абсолюту становится «ступенчатая тропинка». Учитывая, что жанровый потенциал мистерии в наибольшей мере реализован в отрывке «Пришедший», не приходится удивляться тому, что этот образ, соответствующий *прохождению* как второму моменту всякого жертвенного действия, прописан Белым именно здесь. Сравнение чернового и опубликованного вариантов текста говорит о том, что в процессе работы писатель стремился акцентировать внимание читателя/зрителя на указанном символе. Если в рукописи упомянутая тропинка встречается в четырех сценических эпизодах (см.: [НИОР РГБ... Л. 6, 12 об., 1 об.]), то в опубликованном отрывке — в одиннадцати (см.: [Белый 1903: 2, 8, 11, 12, 18, 22–25]).

Частые (особенно в опубликованном тексте) пространственные перемещения персонажей вверх и вниз по тропинке задают определенный ритм, напоминающий движение маятника и, очевидно, соотносящийся с сюжетообразующим для данного отрывка (и первого действия ненаписанной мистерии) мотивом ожидания, которое, как мы понимаем, оказывается обманутым. В черновом наброске к «Антихристу» недостижимость абсолюта подчеркивается пустым троном

(символ невидимо восседающего божества): «Громадный зал, посреди трон; около (здесь Белый зачеркивает слова “на нем восседает”. — *Примеч. публикатора*) трона стоит Агнец» [Belyj: 60]. И если в настоящей мистерии «исключается встреча, соединение относительного и абсолютного в каком-либо общем для них акте» [Мейер: 106], то в мистерии Белого мы должны были бы наблюдать сцену, в которой «разъяренный сын» (Антихрист) спихивает в бездну мать, упрекающую его в «самозванстве» [Belyj: 62]. Отступление от канонического представления о мистериальном действии можно усмотреть не только в отталкивании «абсолюта» от относительного, но также в его возвышении над миром, в то время как любовь («тайное существо абсолюта») должна осуществляться в «акте нисхождения» [Мейер: 123]. Появление черного монаха в наброске к «Антихристу» описывается, в свою очередь, как восхождение: «...из туману, у скалы, что ближе к рампе<, > показывается бледное лицо; показывается фигура; она взбирается на скалы и садится так, что занимает собой всю скалу; это огромного росту человек в одежде послушника в остроконечной шапке...» [Belyj: 84] В черновике к «Пришедшему», как и в опубликованном тексте, Антихрист (Грядущий/Пришедший) поднимается на «вершину скалы» [НИОР РГБ... Л. 1 об.], [Белый 1903: 25]. В опубликованном наброске к «Антихристу» он «стоит на утесе» [Belyj: 65].

Если нарушение вектора движения «абсолюта» к относительному в рамках вертикали мышления («верх — низ») оправдано не жанрово, но идейно-тематически, то выход Белого за рамки замкнутого пространства ритуала связан с актуализацией таких семантических координат, как «правое — левое» и «открытое — закрытое». И здесь начинающий драматург не следует за архаической традицией, но мыслит как современные ему реформаторы сцены, стремившиеся преодолеть замкнутость сценического пространства: «В идеале сценическая композиция должна была внушать зрителям иллюзию, что за пределами сцены действие продолжается <...> Цель, значит, ставилась очень ясная: разомкнуть пространство сцены, намекнуть зрителям, что оно имеет свое продолжение и не кончается там, где повешен живописный задник» [Бачелис: 166].

И в первоначальном, и в опубликованном тексте «Пришедшего» довольно много описаний того, что происходит «за сценой»: голоса, взрыв народного шума и т. д. В «Пасти ночи», несмотря на заданную ограниченность пространства («уголок горного плато»), визуально очертания сцены стираются. Они если и обозначены, то скорее пунктирно. Создается мерцающий эффект: «Световые пятна здесь и там показываются в глубине мрака, озаряя далекие очертания горного плато» [Белый 1906: 69], но почти сразу «зелененькие огоньки святых понемногу гаснут. Озаренные края плато снова погружаются во мрак. Снова кажется, что там нет ничего, ничего» [Белый 1906: 69]. То же стремление к расширению пространства — в опубликованном наброске к мистерии «Антихрист»: «Берег глубокого озера; далеко, далеко, по ту сторону озера два золотых купола Храма Славы» [Belyj: 61].

Поскольку вопрос о том, какая реальная театральная практика могла послужить для начинающего драматурга образцом, довольно подробно исследован в монографии Т. Николеску, ограничимся здесь кратким напоминанием и небольшим дополнением с нашей стороны. Известно, что в юности Белый часто посещал Малый и Художественный театры. В его дневниковых записях тех лет регулярно упоминаются просмотренные спектакли. При этом наибольшее впечатление на писателя произвели постановки пьес Ибсена: «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», «Доктор Штокман», «Дикая утка», «Бранд». Упоминается и пьеса Метерлинка «Слепые», которая вышла на русском языке в 1895-м в любительском исполнении [Николеску: 172]. «В 1897 году, — свидетельствует Белый, — я написал 2-актную драму (названия не помню), навеянную Ибсеном, Метерлинком и “Таннеле” Гауптмана...» [Белый 1989: 319] То, что в качестве сценического постановочного образца для автора, взявшегося за мистерию, могло выступать творчество норвежского классика, никогда не обращавшегося к стилизации этого средневекового драматического жанра, не должно нас удивлять. Во-первых, для самого Белого произведения Ибсена, которые регулярно переводились и ставились (см. подробно: [Шарышкин]), были примером теургического искусства (об этом — в его более поздней статье «Ибсен и Достоев-

ский», впервые опубликованной в «Весах» — 1905, № 12; 1906, № 1). А во-вторых, связь между возрождением мистериального сознания на рубеже XIX—XX веков и наследием Ибсена действительно обнаруживается. В частности, современные исследователи усматривают «мистерию *полного* духовного преображения героя» в финале «Бранда» [Ерошкина, Хализев: 40], а также подробно анализируют именно *мистериальное пространство* отдельных пьес драматурга, например «Росмерсхольма» [Юрьев: 99—152] (в 1897 году она уже была переведена на русский язык).

Очевидно, мы можем говорить о реальном влиянии на Белого постановок Художественного театра. Однако не менее важно отметить в этом отношении типологическое сходство с концепцией освобождения пространства, одновременно складывавшейся у Эдварда Гордона Крэга (первый из известных эскизов Крэга относится к 1899-му, второй — к 1901 году) и уже позднее оказавшей влияние на мыслившего в том же направлении К. Станиславского (премьера «Гамлета», поставленного Крэгом на сцене МХТ, состоялась 23 декабря 1911 года). «Крэговское пространство, — по словам Т. Бачелис, — пример символического тождества, попытка дать физическое и зримое воплощение философских категорий бесконечности и вечности» [Бачелис: 174].

Косвенным образом близость режиссерского видения сцены Белым и Крэгом подтверждает и тот факт, что театроведы в качестве диаметрально противоположной символистской концепции по отношению к разрабатываемой англичанином называют теорию Вячеслава Иванова, который продвигал идею ритуализации сценического искусства. Белый, в свою очередь, придерживался программы эстетической ритуализации быта («Самую жизнь должны претворять мы в драму» [Белый 1994: 159]) и признавал отход драмы от культовых истоков (см.: [Цимборска-Лебода 1984]). Так и не кончив задуманную мистерию, вскоре после публикации двух сцен из нее Белый выступил в печати с признанием утопичности возрождения ритуального театра и отказал жанру мистерии как «форме творчества соборного» [Бугаев: 45] в пригодности для современных сценических представлений: «Во всех случаях тяготение к мистерии, нося в себе достаточные мотивы, вводит в искусство,

так сказать, контрабандой явно разлагающие его яды, от которых мы должны решительно предостеречь» [Бугаев: 47].

### 3

Тем не менее символика сценического пространства в наброске к ненаписанной мистерии Белого «Антихрист», как было продемонстрировано, во многом определяется именно жанровой природой задуманного произведения. Согласно исчерпывающей формулировке исследователей, «мистерия стала фактом литературного сознания, литературного быта и художественной практики символистов» [Цимборска-Лебода 1988: 51]. В ту пору попытки возродить этот жанр предпринимали З. Гиппиус («Святая кровь», 1901) и А. Блок («Дионис Гиперборейский», 1906). По-своему образцовым принято считать опыт Ф. Сологуба («Литургия мне», 1907). Приведенные примеры далеко не исчерпывают весь список. Здесь нет места для его подробной характеристики, однако в контексте рассматриваемой нами проблемы принципиально отметить, что на рубеже веков многих писателей привлекает не просто мистерия, а средневековая драма как некая жанровая парадигма — *универсальная модель*, реализовывавшаяся в разных формах. Например, в России, как и в Западной Европе, происходит возрождение жанра *миракль*, который чрезвычайно близок мистерии (особенно в английской, а также испанской и португальской традициях<sup>1</sup>). В 1907 году для только что открытого «Старинного театра» в Петербурге Блок перевел «Миракль о Теофиле» Рютбефа под названием «Действо о Теофиле». В этом же ряду — переводы философских драм Кальдерона («Жизнь есть сон», «Волшебный маг», «Чистилище святого Патрика»), выполненные К. Бальмонтом. По признанию специалистов, они в не меньшей степени, чем пьесы Блока, Гиппиус или Сологуба, повлияли на театральные эксперименты начала века, в частности В. Мейерхольда. Тому же Бальмонту принадлежит

---

<sup>1</sup> В двух последних — под названием *ауто*.

второй полный перевод (первый выполнен Д. Минаевым) мистериальной драмы К. Марло «Трагическая история доктора Фауста», опубликованный в 1899 году. Отвлекаясь от жанрового содержания, можно утверждать: сама форма мистерии (и родственных ей литературных феноменов) оказалась настолько гибкой, что интерес к ней в XX столетии вышел за рамки символизма, оставаясь довольно длительным и неидентичным. Достаточно вспомнить остросоциальную «Мистерию-буфф» (1918—1921) В. Маяковского или же такие пьесы-мистерии матери Марии (Е. Скобцовой), как «Анна» (1938), «Солдаты» (1942), «Семь чаш» (1942), прочно вписанные в контекст европейской духовной культуры. Иными словами, обозначенное нами расширение перспективы представляется нелишним для дальнейшей разработки темы и расставления дополнительных акцентов в рамках общего влечения той эпохи к средневековому театру.

Думается, наиболее продуктивный подход к такого рода текстам в творчестве русских символистов намечает М. Цимборска-Лебода, когда говорит о том, что мы должны рассматривать их в контексте современных для этой эпохи «историософских утопий» [Cymborska-Leboda: 44], и предлагает называть эстетическую программу символистского «нового театра» «архаизирующей инновацией» [Цимборска-Лебода 1984: 361]. Взаимодействие архаического и новаторского в мистериальных текстах Белого, как будет показано далее, столь же отчетливо проявляется на уровне организации сценического пространства.

Возвращение к истокам искусства привлекало символистов мифотворческим характером. Однако обращение к наброску к ненаписанной мистерии, в отличие от напечатанных отрывков, дает основание утверждать, что сценическое пространство предполагалось заполнить не только мифопоэтическими символами. Белый намечил ряд бытовых сцен, конкретизирующих время и место действия:

1. Трактир; постоянный двор; все толкуют; о том и сем; о временах; об Антихристе; атеисты; социалисты; агитатор говорит о Милосердии Божиим; о том, что должна быть церковь и что она есть <...> одни становятся на сторону рабочего, другие атеисты против, завязывается спор; брань, драка...

Рабочий скрывается; является полиция... [Belyj: 63];

2. При дворе; придворные разговаривают о царе мистике <...> Государство обращают в церковь [Belyj: 64].

Выход в современность не противоречил символистскому пониманию выбранного Белым жанра. И хотя «в своем семантическом разрезе мистерия выступает как текст мифопоэтический, ориентирующийся на архаичные <...> схемы мышления», социальная семантика в ней также может просвечивать «сквозь многослойные культурные ассоциации» [Цимборска-Лебода 1988: 55].

И все же социально-бытовые сцены оказались наименее реализованными (в опубликованные отрывки они вообще не вошли). Наиболее прописана монументальная космическая панорама в духе «Откровения». На первый план вышли «драматически овеществленные» (по формулировке Мейера) мифические образы, которые «требуют — по закону эстетического осознания их — своего закрепления в пространстве (с отвлечением от момента времени, следовательно, от изменения), т. е. закрепления в формах пластических» [Мейер: 160]. Здесь, в первую очередь, — традиционные для мистерии образы стихий и явления природы. Так, в отрывке «Пасть ночи» присутствие божественной любви выражается в расположенном справа на сцене «угле кипарисовой рощи» [Белый 1906: 62] (роща как первый храм, аналогом чему могут служить колонны храма и вертикальные строения). Символ нисходящего к людям абсолютного, как известно, «дается в огне <...> в виде светила, или в виде молнии, или огненных языков или огня, попадающего жертву» [Мейер: 123]. У Белого идея ожидаемого пришествия последовательно воплощается в образе метеора, кометы, молнии (своего рода «огненный меч»): «...падает лиловый метеор над озером; вдруг мать видит, что к ней через озеро идет ее “сын — Он — Грядущий” ...» [Belyj: 62]; «Яркая огненная молния» [НИОР РГБ... Л. 12 об.]; «Когда занавес поднимается, то уже ясная холодная ночь. Тучи и буря прошла... Дует сильный и свежий ветер... На черном фоне неба блеск звезд и огромная комета с гигантским (зачеркнуто автором. — А. Х.) хвостом сияет во всем блеске величия... Площадка между скал осве-

щена легким кометным блеском...» [НИОР РГБ... Л. 13] (ср. в опубликованном варианте: «Занавес спускается на несколько мгновений и поднимается вновь <...> На сцене ясная, холодная ночь. Буря прошла. Тучи рассеялись. Дует сильный и свежий ветер. На черном фоне неба сверкают звезды и ослепительная комета с гигантским хвостом» [Белый 1903: 22]). Сопоставив высказывания Белого, относящиеся к космологии и космогонии, З. Юрьева пришла к заключению, «что для него важна не астрономическая картина мироздания, а символическое значение космического и мирового пейзажа, природа как символ» [Юрьева: 212]. И метафорическое стремление к всеединству, как видно, проявилось уже в раннем драматургическом опыте писателя, для которого небо, огонь и земля (в образе гор) находятся в тесной связи.

Но если в традиционных мистериях пейзаж дается скупо, то Белый, напротив, стремится к его максимальной живописности. Возьмем описание первой картины второго действия в черновом наброске к ненаписанной мистерии: «Берег глубокого озера; далеко, далеко, по ту сторону озера два золотых купола храма Славы (далее зачеркнуто: “серебрятся, озаренные луной”. — *Примеч. публикатора*); голубая светлая, лунная ночь, светлая как день; над безбрежной далью озера ходят туманы; носятся крики водяных птиц; ровный плеск озера, у берега горячий камень и плавают желтые купавы; у берега озера багровый огонек; у огонька сидят рыбаки и разговаривают о великом неизвестном и близком дорогом...» [Belyj: 61] Белым воссоздана атмосфера, напоминающая начало «Чайки» в постановке Станиславского, у которого «театральное пространство наполнилось воздухом», и «сама природа вышла на сцену театра» [Бачелис: 159] (см. также: [Генри]). Импрессионизм, которого добивался режиссер МХТ, согласование построения мира природы (внешнего) и строя души (внутреннего) сродни тому, что именно в черновике мистерии «Антихрист» делает Белый: «...туман рассеивается и розовая (далее зачеркнуто: “золотистая”. — *Примеч. публикатора*) зоря (sic. — А. Х.) восходит над озером и вдали вырисовываются два золотых купола Храма Славы» [Belyj: 62]; «Море тумана; туман розовеет, озаренный

склоняющимся солнцем; солнце коснулось тумана на горизонте. Вдали снега и льды озарены заревом (заменяет “туманом”. — *Примеч. публикатора*) заката. Там и сям торчат из тумана верхушки скал; у самой рампы скала красновато-серая...» [Belyj: 77]. Налицо переключки со сценическими экспериментами французских символистов. У них в качестве фона выступали «стилизированные живописные панно, с помощью которых пространство сцены как бы исчезало» [Бачелис: 171]. В свою очередь, отечественные эксперименты в этой области связывают с постановками Мейерхольда 1906—1907 годов.

Сравнивая черновые наброски к мистерии с опубликованными отрывками из нее, можно заметить, что импрессионистичность сценического пространства у Белого сохраняется. Черновик «Пришедшего» в этом отношении мало отличается от опубликованного наброска к ненаписанной мистерии (ср.: «Солнце окончательно садится, бросая кроваво-красный свет...» [НИОР РГБ... Л. 6]; «Площадка между скал освещена легким кометным блеском...» [НИОР РГБ... Л. 13]; «Когда занавес поднимается, то на площадке уже предрассветный туман, а вершины скал багровеют... Огни зари и на золотом куполе Храма Славы...» [НИОР РГБ... Л. 1]; «...золотой венец вспыхивает пунцовым блеском... Бледный профиль ясно вырисовывается на розовом фоне утра...» [НИОР РГБ... Л. 1 об.]); в опубликованной версии примеров тоже достаточно («Площадка окружена отвесными, черными скалами как бы из лабрадора, отливающими зелено-синим блеском» [Белый 1903: 2]; «В проходе видно золотое небо. Выше оно — лазурное. Среди бледноатласной лазури туманным очертанием вырисовывается комета, хотя еще день» [Белый 1903: 2]; «Все небо в огне. Розовые отсветы ложатся на черные скалы, которые искрятся зеленым, синим и огненным» [Белый 1903: 5]; «На небе темно-синие знаки вечера и бриллиантовые искорки» [Белый 1903: 13]; «Предрассветный туман. Бледнорозовое небо. Меркнущая комета кажется серебристой. Заревые огни на золоте куполов храма» [Белый 1903: 24]); а отрывок, напечатанный в «Золотом руне», в принципе отличает тот факт, что Белый в нем гораздо больше работает с символикой цвета и звука, нежели пространства. И хотя стремление автора к зрелищ-

ности пространственной организации тоже оставалось постоянным, в черновых набросках оно носит более выраженный характер. Ср.: «Опрокидывают жертвенник, но в это время открывается небо, валятся горы. Разбиваются стекла. Сияет (перед этим словом в рукописи написано и зачеркнуто слово: “Светлеет”. — *Примеч. публикатора*) Иоанн. Трубное пение. Хоры. Зеленеет Антихрист. Никита» [Belyj: 66]; «...скользит большое темное облако вдоль самой высокой скалы...» [НИОР РГБ... Л. 11]; «Море начинает выбрасывать камни...» [Белый 1903: 19].

Вероятно, для Белого-драматурга, как и для Крэга, значение имело не только доминирование вертикалей и объемность, но также освещение сцены как эстетический фактор (известно, что английский режиссер ссорился с директорами театров, которые не разделяли эту его точку зрения). В сценическом воплощении ненаписанной мистерии Белого могли быть реализованы очень яркие световые эффекты. Сравним черновой (более показательный) и окончательный тексты одного из финальных эпизодов отрывка «Пришедший».

(Яркая огненная молния и вместе с ней страшный шум... Потом снова мрак. На мгновение молния освещает такую картину... На фоне огненного неба черные абрисы скал, окаймляющих прибрежную площадку... На скале стоит Никита в какой-то неестественной позе с распростертыми руками, в самых странных позах по тропинке<,> цепляясь друг за друга<,> идут ученики. Они идут, но в мгновенном блеске кажутся застывшими... На приморском камне стоит Илия весь мокрый и туманный от стоящих возле него водяных брызг... ~~На брызгах радуга~~ (зачеркнуто автором. — А. Х.) <...> Илия стоит<,> обратив к Никите взор, полный негодования; одну руку он протягивает к Никите, другой как бы защищает прижимающихся к нему немногих учеников <...> К шуму моря примешивается шум ливня... Ливень усиливается...) [НИОР РГБ... Л. 12 об.]

Это промежуточный вариант. А вот — беловой:

Молния освещает следующую картину: на огненном фоне черные абрисы скал; на скалах Никита с распростертыми

руками. В самых странных позах по тропинке бредут вверх ученики, цепляясь друг за друга. Они бредут, но в мгновенном блеске кажутся застывшими. На приморском камне Илия <...> угрожающе протягивает руку к черным скалам, а другой рукой как бы защищает прижавшихся к нему <...> Ливень усиливается [Белый 1903: 22].

Добавим, что в отрывке «Пасть ночи», несмотря на скудость пространственных описаний, в финале также встречается ремарка, открывающая перед режиссером широкие возможности для создания пространственно-световых эффектов:

(Тьма озаряется. Световые пятна здесь и там показываются в глубине мрака, озаряя далекие очертания горного плато. Приглядевшись внимательно, можно рассмотреть в середине каждого пятна по старичку: все старички пришли на край обрыва, чтобы достойно ответить на вражеский вызов. Стоят живые светляки вдали, вдали — точно самоцветные камни. Кажется, что по краю плато зажгли веселую иллюминацию) [Белый 1906: 69].

Разумеется, в реформировании сцены Крэг пошел дальше Белого, который вовсе не ставил перед собой такой задачи, принимаясь за написание мистерии. Но возможно, что выбранный им жанр оказался близок к воплощению идеи «кинетического пространства». Движение к абсолюту, как убедительно показывает Мейер, предполагает, с одной стороны, освобождение от власти закрепленных форм, а с другой, — должно рождать ясные и отчетливые образы: «Первое требование ведет к дионисической мелодийной протяженности и опьяняющей ритмичности, второе — к гармонийной пластичности четкой аполлоновской оформленности в пространстве» [Мейер: 147]. О том, как у Белого «танцует пространство в целом» [Спивак: 117], недавно писала М. Спивак. Стремление к ритмической организации сценического пространства можно усмотреть не только в постоянной смене вектора перемещений по «ступенчатой тропинке» (видимо, здесь следует говорить о ритмизованной статике, как и в том случае, когда ритм дает о себе знать в символических ве-

щественных знаках мистерии), но и в попытках начинающего драматурга сделать само пространство сцены более динамичным. Например, в «Пришедшем» это и проплывающие на глазах у зрителей облака [Белый 1903: 16, 21], и занавес, игра с которым позволяет автору почти молниеносно и по несколько раз за сцену менять пейзаж (ср.: «Занавес спускается на несколько мгновений и поднимается вновь» [Белый 1903: 22]; «Занавес вновь опускается и поднимается через несколько мгновений» [Белый 1903: 24]).

#### 4

Итак, если и можно говорить об «испорченности» опубликованных Белым отрывков, то скорее в литературно-художественном, но не сценическом отношении (а в случае с «Пришедшим» — также не в жанровом). Однако несмотря на значительность роли театра в творческой биографии писателя, его драматургия, как известно, не имела успеха. Причины, по которым Белый не завершил мистерию «Антихрист», обычно усматривают в незрелости замысла (о чем, в частности, свидетельствует двойственность и противоречивость образа самого Антихриста), в чрезмерной масштабности задуманной формы и «неспособности начинающего автора соединить в органическое целое столь разнородные по своей художественной ткани сферы изображения» [Лавров: 33], наконец, в биографических факторах [Герасимов. *Драматургия...* 558]. Но если первую неудачу можно списать на неопытность, то как объяснить тот факт, что Белый, вопреки собственному желанию вернуться к юношескому замыслу и завершить драматическую трилогию «Антихрист» в 1910-е годы, так и не сделал этого, а его обращение к драматургии в 1920-е носило вторичный (по отношению к романам «Петербург» и «Москва») характер?

Думается, еще одно (не исключающее остальные) теоретико-литературное объяснение состоит в том, что в силу слишком высокой степени автобиографизма творчества писателя именно в драме, где сама форма сопротивляется сближению автора и героя (больше, чем в эпосе и уж тем бо-

лее — в лирике), полноценная эстетическая деятельность оказалась невозможной, поскольку Белый не смог (ни в юности, ни позднее) занять «внежизненную» и «вненаходимую» (по терминологии М. Бахтина) позицию, а значит, завершить художественное целое. И, кажется, он сам (безотносительно к бахтинской теории) это осознавал. В недавно опубликованных «Воспоминаниях странного человека» читаем: «...если нет у писателя той таинственной точки, откуда, как пар, поднимается лучеиспускание мифа, то он не писатель; если же он закрепит не сюжет, а самую точку рождения в нем сюжета, произвольно положенную в основу сюжета, а не самый сюжет, — перед читателем пробегут лишь одни “негодные средства”: обрывки, намеки, потуги, искания; ни отточенной фразы, ни цельности образа не ищите вы в них» [*«Воспоминания...»*: LVII]. И если для Белого-драматурга столкновение с жизнью<sup>2</sup> («сырой действительностью») обернулось художественной потерей, то для исследователей его творчества «обрывки», сохранившиеся после этого столкновения, стали научным приобретением.

## Литература

*Бачелис Т. И.* Эволюция сценического пространства. (От Антуана до Крэга) // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1978. С. 148—212.

*Белый А.* Пришедший: Отрывок из ненаписанной мистерии // Северные цветы. М., 1903. С. 2—25.

*Белый А.* Пасть ночи: Отрывок из задуманной мистерии // Золотое руно. 1906. № 1. С. 62—71.

---

<sup>2</sup> Напомню, что весной 1898 года в церкви Троицы Живоначальной на Арбате (закрыта в 1930 году и вскоре разрушена; сейчас на ее месте расположено одно из крыльев здания Министерства иностранных дел) произошло, как свидетельствует Белый, следующее: «Во время великопостного богослужения развертывается картина, как бы пророческая, — огромного будущего: я вижу 2 купола “Храма Славы”, к которому возойдет человечество; мне начинает казаться, что в этот Храм придет Антихрист <...> вечером этого дня я записываю план сцен “мистерии”» (цит. по: [Лавров: 31]).

*Белый А.* На рубеже двух столетий. Воспоминания в 3 кн. Кн. 1. М.: Художественная литература, 1989.

*Белый А.* Театр и современная драма // *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 153–167.

*Бугаев Б.* <Белый А.> Искусство и мистерия // Весы. 1906. № 9. С. 45–48.

«Воспоминания странного человека» Андрея Белого / Предисл., публ. и прим. А. В. Лаврова // *Миры Андрея Белого* / Ред.-сост. К. Ичин и М. Спивак. Белград; М.: Изд. филологического факультета в Белграде, 2011. С. I–LXII.

*Генри П.* Чехов и Андрей Белый: (Эмблематика, символы, языковое новаторство) // *Чеховиана: Чехов и «серебряный век»*. М.: Наука, 1996. С. 80–90.

*Герасимов Ю. К.* Драматургия символизма // *История русской драматургии, вторая половина XIX — начало XX века, до 1917 г.* Л.: Наука, 1987. С. 552–605.

*Герасимов Ю. К.* Жанровые особенности ранней драматургии Блока: 1. Предшественники // *Александр Блок: Исследования и материалы*. Л.: Наука, 1987. С. 21–36.

*Ерошкина Е. В., Хализев В. Е.* Финал «Бранда». (К столетию со дня смерти Генрика Ибсена) // *Известия РАН. Сер. лит-ры и яз.* 2006. Т. 65. № 5. С. 34–44.

*Лавров А. В.* Андрей Белый в 1900-е годы: Жизнь и литературная деятельность. М.: НЛЮ, 1995.

*Лотман Ю. М.* Семиотика сцены // *Лотман Ю. М.* Об искусстве. СПб.: Искусство—СПБ, 2005. С. 583–603.

*Мейер А. А.* Заметки о смысле мистерии (Жертва) // *Мейер А. А.* Философские сочинения. Paris: La Press Libre, 1982. С. 105–165.

*Николеску Т. Н.* Андрей Белый и театр. М.: Радикс, 1995.

НИОР РГБ. Ф. 25. К. 2. Ед. хр. 2. Л. 1–13.

*Спивак М.* Белый-танцор и Белый-эвритмист // *Андрей Белый: автобиографизм и биографические практики: Сборник статей* / Ред.-сост. К. Кривеллер, М. Л. Спивак. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 116–162.

*Цимборска-Лебода М.* Театральные утопии русского символизма // *Slavia Praha*, 1984. № 3–4. С. 358–367.

*Цимборска-Лебода М.* О природе драматических жанров в творчестве русских символистов // *Z polskich studiów slawistycznych. Seria VII.* Warszawa, 1988. S. 51–62.

*Шарыткин Д. М.* Ибсен в русской литературе (1890-е годы) // Россия и Запад: Из истории литературных отношений. Л.: Наука, 1973. С. 269–303.

*Юрьев А. А.* Мистериальная традиция в театре Хенрика Ибсена. СПб.: Изд. СПбГАТИ, 2013.

*Юрьева З.* Космизация пейзажа у Андрея Белого // Новый журнал. 1992. № 189. С. 212–226.

*Belyj A.* Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto / Edizione e commento di Daniela Rizzi. Trento, 1990 (Dipartimento di Storia della Civiltà Europea: Testi e ricerche. № 3).

*Cymborska-Leboda M.* The mystery play in the works of the Russian symbolists: Andrey Bely's *He Who Has Come* // Scottish Slavonic Review. 1990. № 15. P. 43–58.

*Rizzi D.* Premessa // *Belyj A.* Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto. P. 9–10.

*Rizzi D.* Un inedito di Andrej Belyj: il mistero incompiuto *Антихрист* // *Belyj A.* Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto. P. 11–51.

## Bibliography

*Bachelis T. I.* Evolyutsiya stsenicheskogo prostranstva: (Ot Antuana do Krega) [Evolution of the Stage Space: (From Antoine to Craig)] // *Zapadnoe iskusstvo XX vek* [Western Art. 20th Century]. Moscow: Nauka, 1978. P. 148–212.

*Bely A.* Prishedshiy: Otryvok iz nenapisannoy misterii [He Who Has Come: An Excerpt from the Unwritten Mystery] // *Severnie tsvety* [The Northern Flowers]. Moscow, 1903. P. 2–25.

*Bely A.* Past' nochii: Otryvok iz zadumannoy misterii [The Night's Jaws: An Excerpt from the Mystery Conceived] // *Zolotoe runo*. 1906. Issue 1. P. 62–71.

*Bely A.* Na rubezhe dvukh stoletiy [On the Boundary of Two Centuries]. Memoirs in 3 books. Book 1. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1989.

*Bely A.* Teatr i sovremennaya drama [Theatre and Contemporary Drama] // *Bely A.* Simvolizm kak miroponimanie [Symbolism as a World View] / Ed., foreword and comments by L. A. Sugay. Moscow: Respublika, 1994. P. 153–167.

*Belyj A.* Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto / Edizione e commento di Daniela Rizzi. Trento, 1990 (Dipartimento di Storia della Civiltà Europea: Testi e ricerche. No. 3).

*Bugaev B.* <*Bely A.*> Iskusstvo i misteriya [Art and Mystery] // *Vesy.* 1906. Issue 9. P. 45–48.

*Cymborska-Leboda M.* The Mystery Play in the Works of the Russian Symbolists: Andrey Bely's *He Who Has Come* // *Scottish Slavonic Review.* 1990. Issue 15. P. 43?58.

*Genri P.* Chekhov i Andrey Bely: (Emblematika, simvoliy, yazykovo novatorstvo) [Chekhov and Andrey Bely: (Emblematics, Symbols, Linguistic Innovation)] // *Chekhoviana: Chekhov i 'serebryaniy vek'* [Chekhoviana: Chekhov and Russian Silver Age]. Moscow: Nauka, 1996. P. 80–90.

*Gerasimov Y. K.* Dramaturgiya simvolizma [Symbolist Drama] // *Istoriya russkoy dramaturgii, vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka, do 1917 g.* [The History of Russian Drama in the Second Half of the 19th – Early 20th Century, up to 1917]. Leningrad: Nauka, 1987. P. 552–605.

*Gerasimov Y. K.* Zhanrovie osobennosti ranney dramaturgii Bloka: 1. Predshestvenniki [Distinctive Features of Blok's Early Drama as a Genre: 1. Predecessors] // *Aleksandr Blok: Issledovaniya i materialy* [Alexander Blok: Research and Materials]. Leningrad: Nauka, 1987. P. 21–36.

*Eroshkina E. V., Khalizev V. E.* Final 'Branda': (K stoletiyu so dnya smerti Genrika Ibsena) [The Ending of *Brand*: (Marking Henrik Ibsen's Death Centenary)] // *Izvestiya RAN. Literature and Language Series.* 2006. Vol. 65. No 5. P. 34–44.

*Lavrov A. V.* Andrey Bely v 1900-e gody: Zhizn' i literaturnaya deyatelnost' [Andrey Bely in the 1900s: Life and Literary Work]. Moscow: NLO, 1995.

*Lotman Y. M.* Semiotika stseny [Semiotics of the Stage] // *Lotman Y. M. Ob iskusstve* [On the Art]. St. Petersburg: Iskusstvo—SPB, 2005. P. 583–603.

*Meyer A. A.* Zametki o smysle misterii (Zhertva) [Notes on the Meaning of the Mystery (Sacrifice)] // *Meyer A. A. Filosofskie sochineniya* [Philosophical Works]. Paris: La Press Libre, 1982. P. 105–165.

*Nikolesku T. N.* Andrey Bely i teatr [Andrey Bely and Theatre]. Moscow: Radiks, 1995.

NIOR RGB. [The Manuscripts Department of the Russian State Library]. F. 25. Book 2. Item 2. Sh. 1–13.

Rizzi D. Premessa // Belyj A. Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto. P. 9–10.

Rizzi D. Un inedito di Andrej Belyj: il mistero incompiuto *Антихрист* // Belyj A. Antichrist: Abbozzo di un mistero incompiuto. P. 11–51.

Sharypkin D. M. Ibsen v russkoy literature (1890-e gody) [Ibsen in Russian Literature (1890s)] // Rossiya i Zapad: Iz istorii literaturnykh otnosheniy [Russia and the West: From the History of Literary Relations]. Leningrad: Nauka, 1973. P. 269–303.

Spivak M. Bely-tantsor i Bely-evritmist [Bely as a Dancer and Bely as a Eurythmist] // Andrej Bely: avtobiografizm i biograficheskie praktiki [Andrej Bely: Autobiography and Biographical Practices]: A collection of articles / Ed. K. Kriveller, M. L. Spivak. St. Petersburg: Nestor-Istoriya, 2015. P. 116–162.

Tsimborska-Leboda M. Teatralnie utopii russkogo simvolizma [Theatre Utopias of Russian Symbolism] // Slavia (Praha). 1984. Issues 3–4. P. 358–367.

Tsimborska-Leboda M. O prirode dramaticheskikh zhanrov v tvorchestve russkikh simvolistov [On the Nature of Dramatic Genres in the Work of Russian Symbolists] // Z polskich studiów slawistycznych. Seria VII. Warszawa, 1988. P. 51–62.

‘Vospominaniya strannogo cheloveka’ Andrey Belogo [Memoirs of a Strange Man by Andrej Bely] / Foreword, publ. and notes by A. V. Lavrov // Miry Andrey Belogo [Andrej Bely’s Universe] / Ed. K. Ichin and M. Spivak. Belgrad; Moscow: Izd. filologicheskogo fakulteta v Belgrade, 2011. P. 1–62.

Yuriev A. A. Misterialnaya traditsiya v teatre Henrika Ibsena [Mysterical Tradition in the Henrik Ibsen’s Theatre]. St. Petersburg: SPbGATI, 2013.

Yurieva Z. Kosmizatsiya peyzazha u Andrey Belogo [Cosmization of the Landscape in Andrej Bely’s Work] // Noviy zhurnal. 1992. Issue 189. P. 212–226.