

©Роберт Бёрд (США)

ВЯЧ. ИВАНОВ И МАССОВЫЕ ПРАЗДНЕСТВА РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ

Доклад Вяч. Иванова «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия» является одним из крупных сочинений ведущего теоретика русского символизма, до сих пор оставшимся не только не изданным, но и неизвестным в своем полном объеме. Ценность этого доклада заключается не только в том, что в нем впервые затрагиваются значительные темы, позднее развернутые Ивановым в отдельные работы (о «Ревизоре» Гоголя как хорошем действе и о поэзии Лермонтова),¹ и даже не в том, что в нем дается некое суммирование пройденного Ивановым пути, от ранней работы об отчуждении современного художника «Копье Афины» (1904) до последних статей о Скрябине и «кризисе гуманизма». Прежде всего он примечателен тем, что в нем подтверждается и выясняется вклад Иванова в явление массовых празднеств первых пореволюционных лет, продолжающее привлекать живейшее внимание исследователей, что позволяет рассматривать доклад в контексте изучения советской культуры в целом.²

¹ См.: Иванов В. И. 1) «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана // Иванов В. И. Собр. соч. Брюссель, 1971—1987. Т. 4. С. 385—398; 2) Лермонтов // Там же. С. 367—383.

² Массовые празднества. Сборник Комитета социологического изучения искусств. Л., 1926; Агитационно-массовое искусство первых лет Октября: Материалы и документы. М., 1971; Советское декоративное искусство. Агитационно-массовое искусство. Оформление празд-

Доклад, читанный на заседании Художественного отдела Первого Всероссийского съезда по внешкольному образованию 9 мая 1919 года, до сих пор был известен только по тезисам, напечатанным в журнале «Вестник театра», издаваемом при Театральном отделе Комиссариата народного просвещения (Наркомпрос), где Иванов служил с осени 1918-го до августа 1920 года.³ Тезисы составляют основу речи Иванова, зафиксированной в протоколе заседания Художественного отдела, так что неясно, когда и в каком виде полный доклад был обнародован.⁴ Во всяком случае, как констатировал А. И. Мазаев, программа Иванова «произвела на многих сильное впечатление».⁵ На заседаниях Художественного отдела доклад Иванова выделили как наиболее точное указание к «восприятию и пониманию» «новых исканий» в искусстве и решили принять его «в виде инструкции» к составлению резолюции отдела.⁶ Через неделю «Вестник театра» дал подробный репортаж обо всем съезде и о резолюциях по вопросам театра, среди которых резолюции Художественного отдела по народному театру почти дословно повторяют основные положения тезисов Иванова.⁷ С докладом Иванова согласуется также и общая резолюция пленума съезда: «театр должен быть коллективным действием широких трудовых масс. Лишь коллективность в творчестве сделает театр истинным фактором гармонического развития члена коммунистического коллектива»; «театр (...) должен постепенно привлечь к участию самого зрителя в представлениях и таким образом, в конечном результате, должен создаться давно ожидаемый пролетариатом театр коллективного действия».⁸ Об успехе доклада свидетельствует и то, что Иванов повторил части из него 7 августа 1919 года на заседании Бюро художественных коммун⁹ и в декабре 1919 года на съезде по рабоче-крестьянскому театру. В отчете этого съезда о «Народных празднествах и массовых действиях» сообщалось: «В наши дни много говорится о коллективном действе, о „массовом театре“, но конкретные формы такого театра не только еще не существуют, но даже большинством не вполне реально мыслятся. И потому особенно ценным должно явиться всякое практическое указание, как приступить к осуществлению такого театра, как в действительности организовать „массовое действо“. Именно такое значение и должен сыграть для провинциальных делегатов доклад Вяч. Иванова: „Организа-

неств: Материалы и документы. 1917—1932: В 2 т. М., 1984; Агитмассовое искусство Советской России: Материалы и документы. Агитпоезда и агитпароходы. Передвижной театр. Политический театр. Политический плакат. 1918—1932: В 2 т. М., 2002; *Мазаев А. И.* Праздник как социально-художественное явление. Опыт историко-теоретического исследования. М., 1978; *Stites R.* Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900. Cambridge, 1992; *Geldern J. von.* Bolshevik Festivals, 1917—1920. Berkeley, 1993; *Corney Frederick C.* Telling October: Memory and the Making of the Bolshevik Revolution. Ithaca and London, 2004.

³ *Иванов В.* К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия // Вестник театра. 1919. 14—16 мая. № 26. С. 4. В следующем номере журнала о заседании Художественного отдела съезда по внешкольному образованию, на котором Иванов представил свой доклад, рассказывалось более подробно (см.: На съезде по внешкольному образованию // Вестник театра. 1919. 17—20 мая. № 27. С. 3). О докладе Иванова см. также: *Geldern J. von.* Bolshevik Festivals. P. 136; *Clark K.* Petersburg: Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, London, 1995. P. 111—112. 17 мая 1919 года для членов съезда Иванов прочитал речь «О Вагнере», напечатанную в «Вестнике театра» (1919. 9—15 июня. № 31—32. С. 8—9). Подробнее об этом см.: *Зубарев Л. Д.* Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послевоенных лет // Начало. Сборник работ молодых ученых. М., 1998. Вып. IV. С. 206.

⁴ Протокол этого заседания см.: Первый Всероссийский съезд по внешкольному образованию. 1—19 мая 1919 года. Документы и материалы: В 2 кн. М., 1993. Кн. 2. Ч. 1. С. 92—93.

⁵ *Мазаев А. И.* Праздник как социально-художественное явление. С. 141.

⁶ Первый Всероссийский съезд по внешкольному образованию. Кн. 2. Ч. 1. С. 99—100, 145.

⁷ Итоги съезда по внешкольному образованию // Вестник театра. 1919. 27—31 мая. № 29. С. 3.

⁸ Там же. Есть, конечно, и важные различия. Так, в отличие от резолюции съезда, Иванов нигде не говорит о коммунистическом характере будущего коллектива.

⁹ Об этом выступлении см.: РГБ. Ф. 109. Карт. 4. Ед. хр. 25; Карт. 5. Ед. хр. 54.

ция творческих сил народного коллектива в области художественного действия". Докладчик, с одной стороны, обосновывает значение „коллективного действия" для всего дела нового искусства, признавая его „выходом из тесных пределов малого искусства в просторы искусства большого, всенародного". С другой стороны, Вяч. Иванов рисует величественную картину народного праздника, картину действительно способную увлечь даже защитника старого, индивидуалистического театра».¹⁰

Далее в тексте статьи приводится целиком первый пункт третьего тезиса публикуемого доклада. Таким образом, доклад «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия» оказался одним из руководящих документов в работе Наркомпроса по массовым празднествам в 1919—1920 годах.

Наряду со статьей 1919 года «О кризисе гуманизма» и написанной в 1920 году совместно с М. О. Гершензоном «Перепиской из двух углов», публикуемый доклад представляет собой свидетельство об эволюции мысли Иванова в пореволюционную эпоху, в какой-то мере проясняя неожиданное поступление Иванова на советскую службу. Еще в середине 1918 года Иванов занимал непримиримую позицию по отношению к большевикам и к таким сочувствующим им писателям, как А. А. Блок, но к концу года он уже сотрудничал в различных советских учреждениях.¹¹ Его переход на активное сотрудничество отчасти можно объяснить закрытием независимых органов печати и все усиливающимся бытовым кризисом, особенно острым для всех не находящихся на советской службе. Не менее важным событием в решении Иванова представляется возникновение и официальное поощрение массовых празднеств, в которых Иванов не мог не видеть отзвука своей давнишней теории о возрождении хоровой драмы. Начиная с 1 мая 1918 года многие художники и деятели искусств привлекались для создания разнообразных акций, общим элементом которых было участие больших масс людей в выражении прореволюционных и пробольшевистских идей. Так, по свидетельству Л. Д. Зубарева, уже на первом, организационном заседании Бюро Историко-театральной секции Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению 15 октября 1918 года Иванов говорил о «пробуждении народных сил к самобытному, самопроизвольному коллективному творчеству. Быть может, в этом направлении возможно дать массам некоторые импульсы». Кажется вероятным, что, влияя на проведение и осмысление массовых представлений, он надеялся не только найти свое в революции, но и сделать революцию своей. Впрочем, всю изменчивую политическую идеологию Иванова на протяжении предыдущих двух десятилетий можно объяснить как ряд попыток воспользоваться политической ситуацией для проведения своих эстетических (и, отчасти, религиозно-философских) взглядов.¹² Во многом Иванов типичный «политический романтик», согласно термину Карла Шмитта.¹³ Не случайно именно на том же съезде по внешкольному образованию В. И. Ленин предупреждал о «выходцах из буржуазной интеллигенции», усматривающих в проводимой куль-

¹⁰ Н. Л. Съезд по Рабоче-Крестьянскому Театру // Вестник театра. 1919. 2—7 дек. № 44. С. 3—4. См.: «Пути и цели народного театра» (РНБ. Ф. 304. Ед. хр. 31).

¹¹ См. его цикл «Песни смутного времени» и другие стихотворения этой поры (Иванов В. И. Собр. соч. Т. 4. С. 71—75). См. также: Алянский С. М. Встречи с Александром Блоком. М., 1969. С. 54—59.

¹² Зубарев Л. Д. Вячеслав Иванов и театральная реформа первых послевоенных лет. С. 190.
¹³ О политически-общественной позиции Иванова см.: Обатнин Г. В. 1) Штрихи к портрету Вяч. Иванова эпохи революции 1917 года // Русская литература. 1997. № 2. С. 224—230; 2) К описанию позиции Вячеслава Иванова периода первой мировой войны // Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 148—154; Бёрд Р. Вяч. Иванов и советская власть // Новое литературное обозрение. 1999. № 40. С. 305—331.

¹⁴ Carpi G. Mitopoesi e ideologia: Vjaceslav I. Ivanov teorico del simbolismo. Lucca, 1994. P. 104.

турной революции «самое удобное поприще для своих личных выдумок в области философии или в области культуры», что приводит к «самому нелепейшему кривлянию», выдаваемому за «чисто пролетарское искусство». ¹⁵ Нужно отметить, что в докладе для съезда по внешкольному образованию Иванов уделил основное внимание не образованию, которому он отводил сугубо служебную роль, а искусству, как сфере «проявления самобытных творческих сил». На заседании Иванов говорил еще более определенно, что «искусство по существу не составляет предмета внешкольного или народного образования». ¹⁶ В этом он прямо противоречил наркому А. В. Луначарскому, заявившему на открытии съезда, что всей культурой «должен вестись внешкольный отдел». ¹⁷

Стремясь воспользоваться политикой для распространения собственных творческих начинаний, в своем докладе Иванов занял своеобразную и не до конца четкую позицию между двумя крайними взглядами на пути революционной культуры — между теми, кто пропагандировал совершенно новое пролетарское искусство, порывающее со всем культурным наследием, и теми, кто видел освобождение угнетенных классов в более широком насаждении прежде существовавших культурных форм. Иванов противостоял «принудительному наложению» норм на народ, «опеке» народа со стороны интеллигенции, причем он, видимо, включает в понятие интеллигенции и революционный авангард. Он заботился о «самобытном» творчестве, исходящем по возможности из народной стихии. Поэтому он подчеркивал, что его понятие народного образования основано на преподавании методов, а не готовых истин. Однако вместе с тем Иванов не сомневался в том, что будущее самодетельное искусство окажется полностью согласуемым с достоянием прошлого, если только оно будет предпринято искренне и верно. В этом он повторял одну из излюбленных своих идей, о которой писал в 1906 году в связи с предложенной им реформой театра: «Все дело не в „что?“, а в „как?“». При этом Иванов не оставлял открытым вопрос о «что», т. е. о конкретных реформах в театре. В 1906 году, например, он отмечал: «Мы не видим средства слить сцену и зрительный зал помимо разнудания скрытой и скованной дионисийской стихии драматического действия — в оркестровой симфонии и в самостоятельной, музыкальной и пластической жизни хора». ¹⁸

В докладе встречаются многочисленные автореминисценции идей разных периодов. Уверенность Иванова во внутренней согласуемости всех истинно творческих актов отражает понятие «внутреннего канона», разрабатывавшееся им в 1910—1914 годах. ¹⁹ Определение отдельных искусств по признаку их основной стихии восходит к статье 1916 года «Эстетическая норма театра». ²⁰ Призыв к возобновлению человечества путем творческой деятельности повторяет положения его доклада «О кризисе гуманизма», прочитанного 24 января 1919 года. ²¹ Свою точку зрения на обновление театра Иванов выразил и в статье «Зеркало искусства», напечатанной в феврале 1919 года, где призывал к терпению тех, «которые бы желали, чтобы театр тотчас же отобразил все огромное содержание переживаемого нами исторического сдвига и стал глашатаем того, чего по природе своей оно (искусство. — Р. Б.) не может дать. Оно не платит срочных даней, зато к неурочному часу готовит неслыханный дар. Все призывы деятелей великой французской рево-

¹⁵ Цит. по: Ленин В. И. О литературе и искусстве. М., 1967. С. 432. Совпадение указано в работе: Гвоздев А. А., Пиотровский Адр. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма // История советского театра. Л., 1933. Т. 1. С. 258. Ср. также: Мазавва А. И. Праздник как социально-художественное явление. С. 143—145.

¹⁶ Первый Всероссийский съезд по внешкольному образованию. С. 92.

¹⁷ Там же. Кн. 1. С. 46.

¹⁸ Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 97.

¹⁹ См.: Там же. С. 601, 640.

²⁰ Там же. С. 205.

²¹ См. программу доклада в Римском архиве В. И. Иванова.

люции, все превосходные мыслители были бессильны вызвать к жизни во Франции великий революционный театр».²² Здесь он, по сути, начал с положения статьи 1907 года «О веселом ремесле и умном веселии», где писал: «Жизнь требует в обмен на свои ценности — ценностей от искусства: искусство неизменно отвечает на это требование частичным передвижением ценностей, их постепенную переоценкой. Никогда почти заказ не выполняется по замыслу заказчика».²³ Далее в «Зеркале искусства», причудливо сочетая метафизическую веру в народную самодеятельность с точными предписаниями будущих празднеств, Иванов добавлял: «Теперь же нам предлежит одно дело: как в стародавние времена земледельцы заговорными обрядами будили весенних духов плодородия, так надлежит и нам звать наружу скрытые энергии народного творчества, чтобы они осознали себя в глубинах души народной и отважились проявить себя в новом празднестве, в новом действе, в новой игре, в новом зрелище и, затеявая невиданное, выразили в нем свою новую заветную мысль, — свою новорожденную волю, — то, к чему сердце лежит, чего хочет переполненное решимостью и надеждою сердце».²⁴

На фоне этих и подобных переключек с более ранними работами главным новшеством в докладе Иванова представляется утверждение историко-социальной ограниченности всей буржуазной культуры прошлого, включая даже Гете и Пушкина. Правда, Иванов и раньше связывал характер художника с его исторической эпохой, но этот взгляд соседствовал с теорией гения, возвышающегося над историей. В статье 1906 года Иванов относил «идеи общественного переустройства, обусловленные новыми формами классовой борьбы», к числу разнообразных предвестий «эпохи органической», в которую ныне «келейные» художники станут «органами мифотворчества, т. е. творцами и ремесленниками всенародного искусства».²⁵ Даже в статье «О кризисе гуманизма» Иванов признавал существование отдельных личностей, одаренных «исполинской силой самобытного духовного возрастания и творчества».²⁶ В публикуемом же нами докладе на съезде по внешкольному образованию Иванов определенно приписывает недостатки прежней культуры «общим условиям жизни, которая, как ни силен индивидуальный гений, все же сказывается сильнее гения». Существование гениев в древние времена объясняется тем, что они были «только устами и рукою народа». В новое же время гений всегда противоположен «толпе». Обновление искусства стало возможным только благодаря приходу к власти угнетенных классов. В частности, большое искусство теперь — «искусство, вызванное к жизни запросами самоопределения некоей великой людской громады». Тип келейного художника целиком отпадает как пережиток прошлого. Поэтому Иванов ждет «большого искусства» от «среды культуры иной». Впоследствии Иванов подтвердил это изменение в своей терминологии, например в напечатанной к Первомайским празднествам 1920 года заметке «Множество и личность в действе», где он отвергает «буржуазные драмы» и призывает к «действенной силе художественно оформленных масс».²⁷ Стоит, однако, отметить, что отказ

²² Иванов В. Зеркало искусства // Вестник театра. 1919. 11—12 февр. № 4. С. 3. В связи с отрицательным отношением Иванова к театру французской революции см.: Иванов В. Предисловие к книге Р. Роллана «Народный театр» // Иванов Вячеслав. Предчувствия и предвестия: Сборник. М., 1991. С. 80. Сравнение советских массовых празднеств с эпохой французской революции было широко распространено. См. об этом, например: Гвоздев А. А. Массовые празднества на Западе // Массовые празднества. Сборник комитета социологического изучения искусств. Л., 1926. С. 41—47. Ср. также: Мазеев А. И. Праздник как социально-художественное явление. С. 178—205.

²³ Иванов В. И. Собр. соч. Т. 3. С. 65. См. также: Т. 2. С. 216.

²⁴ Иванов В. Зеркало искусства. С. 3.

²⁵ Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 89, 90.

²⁶ Там же. Т. 3. С. 370.

²⁷ Иванов В. 1) Множество и личность в действе // Вестник театра. 1920. 2 мая. № 62. С. 5; 2) Собр. соч. Т. 2. С. 219. Ср.: «Драматургия такова, каков театр; театр таков, какова общест-

от героя как буржуазной индивидуальности и утверждение новой коллективности мыслятся Ивановым как условия новой индивидуальности: «ибо личность возникает из сонма, а не наоборот».²⁸

В конечном итоге, хотя Иванов и отдавал дань новой идеологии классовой борьбы, его интересовало изменение общественных отношений скорее как вещественное свидетельство о зарождении новой трагедии. Не решая отдельных вопросов идеологической полемики, Иванов чаял растворения всяческих разногласий в новом действе. Не случайны ссылки на пример Скрыбина, когда Иванов предсказывает создание качественно новой человеческой культуры, возможной только в силу «всеобщего сдвига», т. е. революции. Именно искусству надлежало определить новое бытие на своих условиях и на своем языке. Здесь Иванов мог снова сослаться на свою давнишнюю статью «О веселом ремесле и умном веселии», в которой он заявил, что «безрассудно требовать в революционные эпохи от произведений искусства тем или заявлений революционных! Если революция переживаемая есть истинная революция, она совершается не на поверхности жизни только и не в одних формах ее, но в самых глубинах сознания».²⁹ В контексте 1919 года Иванов выступал против идеологической оценки художественных произведений и против монументальной пропаганды советского правительства, отстаивая автономию искусства как отдельной и суверенной сферы человеческого опыта. В искусстве, на его взгляд, историческое бытие запечатлевается более глубоким и значительным образом, чем в идеологических формулировках и практических указаниях государства. При этом только театр является «искусством, направленным именно на творческое оформление коллектива».³⁰ Как в 1906 году, он представляет себе театр как «подлинный референдум истинной воли народной».³¹

В соответствии с отказом от буржуазной культуры, Иванов предвидит создание совсем новой сцены для нового театра, но он также ожидает, что развитие этой сцены «неизбежно повторит тот же ряд переходных форм, какой некогда привел к возникновению первой трагедии». Сначала толпа должна выйти на «вольный воздух», где она сольется в общий хор и действие (т. е. танец), из которого возникнет герой — новый человек. Навряд ли стоит задаваться вопросом, чем руководствовался Иванов в этой утопии — мечтой ли о древней трагедии или надеждой на новую демократию. Едва ли для него это значимое различие. Интересно при этом, что Иванов подчеркивал необходимость «внести в хоры элементы зрелищный и орхестический (или хореографический)» и придать действию «характер связного

венность» (Иванов В. Предисловие к книге Р. Роллана «Народный театр». С. 79). Еще более жесткую формулировку см. в отчете о речи Иванова на диспуте по театру, проведенном 2 декабря 1918 года: «Он заявил, что театра сейчас нет, что театр превратился уже в историческую ценность, театр таков, какова общественность, гнила последняя — гнил театр. Суть буржуазности есть разъединение. Конечно, и театр буржуазного периода не мог не разъединять, отделять зрителя от актера, он стал только зрелищем, он умер. Вячеслав Иванов ждет сейчас великого всенародного искусства, вместо маленького интимного искусства буржуазного общества, в котором мы уже давно начали задыхаться» (Турчанинов. (Н.) В спорах о театре // Горн. 1919. II—III, С. 129).

²⁸ Иванов В. Множество и личность в действе. А. И. Мазаев справедливо отмечает, что во всех этих формулировках «не нашлось места для пояснения важнейшего вопроса: какой именно класс должен явиться главным творцом празднества в условиях свершившейся пролетарской революции и кто должен наложить на праздничную культуру печать своей идеологии» (Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. С. 144). Для Иванова, даже в публикуемом докладе, пролетариат представляет собой скорее зрителя, имеющего быть преобразованным в действе, чем творца этого действа.

²⁹ Иванов В. И. Собр. соч. Т. 3. С. 65.

³⁰ Согласно протоколу заседания, Иванов говорил, что «когда художник создает сценических деятелей, он работает не над одним человеком, а над коллективом, а потому сценическое искусство есть лучший показатель коллективного сдвига в смысле пробуждения народной энергии» (Первый Всероссийский съезд по внешкольному образованию. С. 92).

³¹ Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 103.

лиро-драматического единства». Иначе говоря, смысл действия будет передаваться ритмически и повествовательно, т. е. в опосредованных формах, требующих индивидуального восприятия и применения. Участие при этом мыслится не как исполнение обряда, а как творческое содействие художественному событию. Однако Иванов оставил развитие этих мыслей своим последователям, оставаясь сам при смутном идеале некоего мгновенного и тотального подъема.

Некоторые моменты ивановских построений не могут не показаться непрактичными, если не прямо опасными. Настаивание Иванова на выходе под открытое небо контрастирует с версией 1906 года, когда он высмеивал «чисто внешние и обстановочные» реформы: «...современный театр останется тем же по духу и тогда, когда над головой зрителей будет синеть открытое небо или проглянут за сценой вулканические очертания берегов прекрасного Lago Albano». ³² О «будущей хорошей драме» Иванов тогда писал, что она выведет зрителя «если не под открытое небо и не в дневное освещение, то, во всяком случае, из стен теперешней театральной залы, этого расширенного салона, в иную архитектурную обстановку и в перспективность совсем иных пространств». ³³ Теперь же настаивание Иванова на открытых пространствах связано с введением государственных хоров, исполняющих «величавые» «песни и гимны» по поводу официальных событий. Любопытно, что при всей своей критической зоркости он ничем не объективировал те театральные постановки первых революционных лет, которые отвечали его чаяниям внутри театра. ³⁴ Можно сказать, что приоритет Иванова переходит от искусства как такового к созданию новых общественных пространств, от духовного единения людей к их чуть ли не физическому собранию. Таким образом, Иванов предвосхищает не только развитие народных празднеств в начале 1920-х годов, но и их превращение в официозные парады с четкой и предопределенной идеологической нагрузкой.

Резюмируя сказанное, можно заключить, что, с одной стороны, в докладе Иванова речь идет об эстетизации революции. Искусство выступает как осязательная форма революции духа, как гарант ее подлинности. Еще в 1908 году он писал, что искусство может служить пробой жизни, поскольку именно в искусстве «подделку всегда легко различить». ³⁵ С другой стороны, при эстетизации политики у Иванова вновь возникают те тревожные ноты протототалитарного мышления, ³⁶ которые беспокоили некоторых его современников и позднейших комментаторов. ³⁶ Иванов перечисляет условия хора: «единомыслие о жизненно-главном», «высокий, дружный подъем духа», «равенство», «истинное воодушевление», но не говорит о том, как

³² Там же. С. 96.

³³ Там же. С. 101.

³⁴ Это относится, во-первых, к «Мистерии-Буфф» В. В. Маяковского. Если в первой версии условно-аллегорический сюжет пьесы был представлен с сохранением разграниченных ролей исполнителей и зрителей, то постановка второй версии В. Э. Мейерхольдом (состоявшаяся, правда, уже после отъезда Иванова из Москвы) вполне отвечала предписаниям Иванова, так как в ней уничтожалась рампа и предполагался гораздо более активный зритель. Так же промолчал Иванов и по поводу пьес С. М. Третьякова, в которых, отчасти под руководством Мейерхольда, имела место подобного рода техника и которые ставились на открытых пространствах на Воробьевых горах. Можно было бы ожидать отклика Иванова и на известный опыт в духе народной драмы А. М. Ремизова «Царь Максимилиан» (подробнее об этом см.: Clark K. Aleksey Remizov in Petrograd 1919—1921: Bard of the Peoples' Theater // Aleksey Remizov: Approaches to a Protean Writer / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. P. 261—276). В 1922 году П. М. Медведев отмечал, что «в те годы, когда В. Иванов беспомощно взывал к соборности в искусстве как теургии (...) Передвижной театр, не довольствуясь словами, творил свое воистину соборное искусство и в делах и днях своих воплощал великие заветы творческого преображения жизни магией драматического действия, внутренне напряженного и насыщенного эмоционально» (Медведев П. Точки над i // Записки Передвижного театра П. П. Гайдубурова и Н. Ф. Скарской. 1922. 26 дек. № 44. С. 1).

³⁵ Иванов В. Эстетика и исповедание // Весы. 1908. № 11. С. 49.

Так, например, Андрей Белый критически реагировал на ивановскую утопию еще в 1908 году, когда предупреждал об опасности «внесения актерской позы в ту священную область

можно вселить в целую общину эти высокие чувства, и не объясняет, как это согласуется с провозглашенным выше условием «самодетельности». Нельзя не вспомнить при этом жутковатое место из статьи Иванова «Кризис индивидуализма» (1905): «Умчался век эпоса: пусть же зачнется хоровой дифирамб. Горек наш запев: плач самоотрекающегося и еще не отрешенного духа. Кто не хочет петь хоровую песнь, пусть удалится из круга, закрыв лицо руками. Он может умереть; но жить отъединенным не сможет». ³⁷ С сегодняшней точки зрения, когда мы уже знаем о том, как «массовые зрелища» превратились в театрализованные политические «процессы» 1930-х годов, не менее зловеще звучит и пассаж из статьи 1906 года «Предчувствия и предвестия» о недостатках современных «зрелищ»: «Толпа расходится, удовлетворенная зрелищем борьбы, насыщенная убийством, но не омытая кровью жертвенной». ³⁸

Проследить протототалитарное звучание отдельных положений ивановского доклада тем более важно, что, в отличие от 1905 года, в 1919 году Иванов мог надеяться на реальное осуществление своих предписаний. Существуют противоречивые сведения и мнения о том, насколько в действительности его взгляды повлияли на теорию и практику массового искусства в 1919—1920 годах. В 1920 году Луначарский заключил, что работа таких писателей, как Иванов, на советской службе «была довольно-таки бесплодна», хотя и признал, что «радуешься даже расплывчатому коллективизму Вячеслава Иванова как чему-то, находящемуся в некоем консонансе с нашими днями». ³⁹ Как показывает работа В. Э. Мейерхольда, театр 1920-х годов продолжал питаться идеями Иванова, даже несмотря на значительные расхождения (о чем свидетельствует, например, разница между ивановскими предписаниями и мейерхольдовской постановкой «Ревизора» в 1926 году). Чтобы вполне оценить подлинное значение Иванова для оформления праздничных и театральных действ в СССР, можно проследить развитие идей А. И. Пиотровского, одного из ведущих советских теоретиков массового празднества и театра, признавшего свое поколение «запоздалыми слушателями искателя „соборного действия“ Вячеслава Иванова», а себя — «выучеником буржуазного символизма». ⁴⁰

Незаконнорожденный сын Ф. Ф. Зелинского, Адриан Иванович Пиотровский (1898—1938) вырос в среде, расположенной к идеям Иванова, но его применение этих идей отличалось оригинальностью и даже резкой полемичностью. ⁴¹ Первый след ивановского влияния обнаруживается в статье 1920 года «Художник и заказчик», где Пиотровский повторяет идеи Иванова из статей «О веселом ремесле и ум-

духа, где горит надежда на творчество жизни» (*Белый Андрей. Театр и современная драма // Театр: Книга о новом театре. СПб., 1908. С. 275*). Наибольшей остроты эта критика достигла в работе Белого «Сирин ученого варварства. По поводу книги В. Иванова „Родное и вселенское“» (Берлин, 1922). См. также: *Дмитриев В.* Вячеслав и Платон // *Новый журнал. 1988. № 172—173. С. 321—330.*

³⁷ *Иванов В. И.* Собр. соч. Т. 1. С. 838.

³⁸ Там же. Т. 2. С. 94.

³⁹ *Луначарский А. В.* Передовой отряд культуры на Западе // Луначарский А. В. В мире музыки: Статьи и речи. 2-е изд., доп. М., 1971. С. 265.

⁴⁰ *Пиотровский А.* 1) Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969. С. 102; 2) О собственных формалистских ошибках // *Рабочий и театр. 1932. 30 янв. № 3. С. 10*; 3) *Гвоздев А., Пиотровский А. И.* Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма. С. 249, 129—131, 245, 258. См. также: *Пиотровский Адр.* 1) Разбег откуда и куда // *Рабочий и театр. 1932. № 28. Окт. С. 13*; 2) О своих ошибках // *Советский театр. 1932. № 5. С. 12.*

⁴¹ Судя по письму Ф. Ф. Зелинского к Вяч. Иванову от 12 сентября 1925 года, последний не был лично знаком с Пиотровским. В частности, Зелинский пишет, что Пиотровский «очень податлив к окружающей среде, чем и объясняется его „сочувствие“ (большевикам. — Р. Б.)» (Пять писем Ф. Ф. Зелинского к Вяч. Иванову / Вступит, статья, подгот. текста, comment. и публ. Е. Тахо-Годи // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба. М., 2002. С. 234). О близости интересов Пиотровского и Иванова свидетельствует и тот факт, что наряду с ивановскими переводами трагедий Эсхила в серии «Литературные памятники» впоследствии был напечатан перевод «Прикованного Прометея» А. И. Пиотровского (см.: Эсхил. Трагедии. М., 1989).

ном веселии» и «Поэт и чернь».⁴² Как и Иванов, Пиотровский видел в революции возврат к древней трагедии. «25-ое Октября вернуло миру Эсхила и Возрождение — оно родило поколение с огненной душой Эсхила», — писал он в третью годовщину революции.⁴³ Пиотровский считал Эсхила образцом для нового театра, который называл «театром современным, простым, единым и всенародным».⁴⁴ В 1922 году он дал описание этого нового театра, содержащее очевидные следы ивановских идей: «Думаю, что реальный хор, основанный на простейших и родных словах и песнях, строящееся на единстве этого хора конструктивное единство сценического произведения, допускающее произвольные нарушения житейских временных и пространственных форм, думаю, что это — ближайший путь к трагическому театру современности. Думаю также, что драматургическая формула подобного театра носит явно черты сходства с античной и школьной драмой средневековья, и что сходство это не случайно, и в высшей степени многозначительно».⁴⁵

Характерно и название статьи Пиотровского 1921 года «Не к театру, а к празднеству».⁴⁶ Тогда же он сформулировал свою программу так: «не тяга к „зрелищу“ профессионального театра, а всенародное театральное действие, всенародная игра».⁴⁷ В ту пору идеалом для Пиотровского было не зрелище в смысле театральной постановки, а игрище, образцом которого служили дифирамбические действия в описании Вяч. Иванова. Однако в ходе своей практической и теоретической деятельности Пиотровский внес значительные поправки в менее определенные планы Иванова. Являя общий зрелищный характер, ключевым различием между игрищем и театральным представлением была для Пиотровского реальность первого (и, соответственно, фиктивность второго).⁴⁸ Поэтому и «Мистерию освобожденного труда», прошедшую в Петрограде 1 мая 1920 года, он характеризовал как «спектакль очень больших размеров», а не празднество, поскольку главное место отводилось актерской игре по заранее написанному сценарию: «„Ритуал“ его исключительно зрелищен и притом иллюзорно зрелищен. Все движения — актерские, кажущиеся».⁴⁹ Тем не менее Пиотровский высказал интересные наблюдения о воздействии подобных зрелищ, особенно посредством их повествовательной формы. Так, в «Мистерии освобожденного труда» он отмечал сведение многовекового сюжета к полуторачасовому «непрерывному действию». Подобный «временной ир-

⁴² См.: *Пиотровский А. И. Художник и заказчик // Пиотровский А. И. За советский театр!* Сб. ст. Л., 1925. С. 22—25; см. также: *Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь.* С. 53—54. Правда, в предисловии к книге Пиотровского С. Л. Цимбал предупреждает о необходимости относиться к сходствам «фразеологии» у Пиотровского и Иванова с «большой осторожностью» (см.: *Цимбал С. Л. Адриан Пиотровский: его эпоха, его жизнь в искусстве // Пиотровский А. Театр. Кино. Жизнь.* С. 21).

⁴³ *Пиотровский А. Четвертый год // Жизнь искусства.* 1920. 6—8 нояб. № 602—604. С. 1. Ср.: «Традиционалистски выдвигаю драматургию Аристофана и Эсхила как непосредственный образчик для пролетарского театра, я в то же время механически переносил мои представления о современном театре на явления театра рабовладельческих обществ» (*Пиотровский Адр. О собственных формалистских ошибках.* С. 10).

⁴⁴ *Пиотровский А. И. Перелом // Пиотровский А. И. За советский театр!* С. 36.

⁴⁵ *Пиотровский А. И. Наши катакомбы // Там же.* С. 37.

⁴⁶ *Жизнь искусства.* 1921. 19—22 марта. № 697—699. С. 1. См. также сокращенный и измененный вариант этой статьи в сборнике его работ «За советский театр!» (С. 25—26).

⁴⁷ *Пиотровский А. И. Единый художественный кружок // Пиотровский А. И. За советский театр!* С. 7.

⁴⁸ *Пиотровский А. И. Празднества 1920 года // Там же.* С. 9.

⁴⁹ Там же. С. 10. В 1930-е годы Пиотровский критиковал празднества периода военного коммунизма с несколько иных позиций, видя в них «точку приложения классово-чуждых философских и эстетических теорий, направленных к тому, чтобы деидеологизировать искусство, подменить классовую действительность мнимой эстетизированной реальностью» (*Гвоздев А., Пиотровский А. И. Петроградские театры и празднества в эпоху военного коммунизма.* С. 264). См. также: [*Гвоздев А. А., Пиотровский Адр.*]. Первомайские празднества 1920 г. // *Рабочий и театр.* 1933. № 12. Апр. С. 4.

рационализм» Пиотровский находил характерным «и для античной и для средневековой драмы», где «вневременное единство» коллективного героя (будь он «человеческий род или пролетариат») «перекрывает любые реальные временные сроки». ⁵⁰ Как приближение к средневековой «обрядовой драме» «Мистерия освобожденного труда» разрешила и проблему хора: «То, что не могло удасться (sic!) ни при самой точной реставрации античного спектакля, ни при самой эффектной, самой реингардовской перепланировке его, удалось легко и сразу, как только хором сделались не Нерейды или фиванские старцы, а живая уличная, единым сердцем и едиными устами со зрителями мыслящая и говорящая толпа». ⁵¹ В опубликованном в 1926 году обзоре первых празднеств в Петрограде, говоря о «Свержении самодержавия» (март 1919 года), Пиотровский также отмечал центральную композиционную роль хора: «„Хору“, выходящему без всякой театральной маскировки, являющемуся костью от кости зрителей и обеспечивающему постоянное активное и фактическое участие зрителей в празднестве, в развитии действия противостояли „маски“, сугубо театральные, то символические, то буфонные фигуры „врагов“ революции». При этом хор участвовал в создании новаторской повествовательной структуры: «Существенным для дальнейшего развития оказалось и эпизодическое строение празднества, скрепленное массовыми шествиями, и совершенно условное понимание сценического времени (переброски от 1905 к 1917 году и дальше, без занавеса и антракта), понимание, ставшее возможным благодаря единству проходящего сквозь все действие изменяющегося „хора“». ⁵² Хор соединяет и примиряет разные регистры дискурса (фиктивность «масок», условность сюжета, реальность театрального пространства) в стихии всеобщего участия, которое делает из художественного вымысла жизненный факт. Очевидно сходство этих идей с театральной программой Иванова, хотя тот ставил ударение прежде всего на упразднение театральной рампы, физически отделяющей зрителей от игры, тогда как Пиотровский выделял отсутствие занавеса.

Действительно, отсутствие занавеса играет весьма важную роль в пространственной композиции празднества, особенно когда оно, как рекомендовал Пиотровский, ставится на реальных городских улицах и площадях, где происходили поминаемые события. Поэтому, приветствуя сокращение продолжительного и даже тысячелетнего сюжета до полутора часов сценического времени в соответствии с традицией средневековых мистерий, Пиотровский критикует в «Мистерии освобожденного труда» использование пространства Биржи как «огромной фотосценической коробки»: «Неисчерпаемые возможности его изумительно расчлененного фасада, лестницы, парапеты, боковые отлогие сходы не были использованы совершенно. И что важнее, не была осознана принципиальная разница между фиктивной площадкой сцены и „настоящим“ пространством празднества». ⁵³ В празднестве «К мировой коммуне», состоявшемся 19 июля 1920 года, пространство Биржи, по его мнению, использовалось более удачно: «...были введены автомобили и пушки. Войска, проходившие церемониальным маршем, совершали свое „настоящее“ движение, даже в явно иллюзорное шествие народов мира были введены представители „настоящих“ профессиональных союзов», таким образом «была сделана попытка перехода от иллюзорного актерского действия к настоящему». ⁵⁴ При схематически-условном повествовании на реальных пространствах истории в ходе действия «настоящий» город и «настоящая» история должны преобразоваться перед

⁵⁰ Пиотровский А. И. Празднества 1920 года. С. 11.

⁵¹ Там же. Здесь, среди прочего, имеются в виду опыты немецкого театрального режиссера Макса Рейнгардта.

⁵² Пиотровский А. И. Хроника Ленинградских празднеств 1919—1922 г. // Массовые празднества. Сборник Комитета социологического изучения искусств. С. 60 (ср. также С. 78).

⁵³ Пиотровский А. И. Празднества 1920 года. С. 11.

⁵⁴ Там же. С. 14.

массовым хором в некое непрерывное действие, т. е. в жизнь. В празднествах 1920 года он приветствовал трактовку массы как хора участников или возможных участников, приближение к «бесперывности времени, при общем эпизодическом строении сценария», использование реальных предметов быта и переход к «трактовке пространства как некоей топографической реальности».⁵⁵ Как и Иванов, Пиотровский мыслил массовое празднество как непосредственное преобразование общественного пространства и превращение «времени» в «историю».

Все упомянутые аспекты празднеств — массовое участие, отказ от зрелищности, своеобразная трактовка времени и пространства — обуславливают негативное отношение Пиотровского к использованию в них элементов эстетики кинематографа. Так, в празднестве 19 июля 1920 года он критикует «заимствование из техники кинематографии» — использование большого транспаранта с лозунгом.⁵⁶ Экран — это занавес, за которым ничего не стоит, и поэтому кинематограф кажется ему формой чистой зрелищности, чужеродной участию зрителей в праздничном игрище.

Вместе с тем Пиотровский во многом оставался верен заветам ивановского символизма. В рецензии на спектакль «Обрядового театра» он подчеркивал общность устремлений символистского театра и массовых действ: «...разве они не говорят об одном, о жажде водрузить над „иллюзией" и „условностью" новую реальность театрального действия?»⁵⁷ В этой связи он даже вспомнил лозунг Иванова «а геаНбиэ асл геаИюга» и наконец дошел до противопоставления «обезбоженного» искусства модернистов «религиозному» искусству питающихся у родников народной традиции советских художников, будь то «героическое мирозерцание рабочих поэтов, или спиральная башня Татлина, или обрядность революционных празднеств, явившаяся не искусственно и не случайно, а потому, что новые абсолютные ценности пожелали воплотиться в символах».⁵⁸

Как уже отмечалось, иные теоретики народных празднеств относились более настороженно к идеям Иванова, в том числе и нарком А. В. Луначарский. В известной статье 1920 года «О народных празднествах» он предостерегал: «Многим кажется, что коллективное творчество разумеет некоторое спонтанное, самостоятельное выявление воли масс, между тем до тех пор, пока социальная жизнь не приучит массы к какому-то своеобразному инстинктивному соблюдению высшего порядка и ритма, — никак нельзя ждать, чтобы толпа сама по себе могла создать что-нибудь, кроме веселого шума и пестрого колебания празднично разодетых людей».⁵⁹ Главным мотивом статьи Луначарского является не вовлечение зрителя в действие, а воспитание новых зрителей, и соответственно он понимает празднества как зрелища традиционного типа, предназначенные для визуального восприятия пассивными зрителями. В массовых действиях «весь народ демонстрирует сам перед собой свою душу».⁶⁰ В первой части предложенной Луначарским схемы празднества даже зрительская масса сама становится зрелищем для участников: «Во время

⁵⁵ Пиотровский А. И. Хроника Ленинградских празднеств 1919—1922 г. С. 64.

⁵⁶ Пиотровский А. И. Празднества 1920 года. С. 12. Ср. его более позднее высказывание об использовании кино в массовых действиях в статье «Кинофикация театра. (Несколько обобщений)», *Жизнь искусства*. 1927. 22 нояб. № 47. С. 4).

⁵⁷ Пиотровский А. «Обрядовый театр» // *Жизнь искусства*. 1922. 7 марта. № 10 (832). С. 1. Ср.: Пиотровский Адр. Советская обрядность // *Жизнь искусства*. 1922. 28 нояб. № 17 (870). С. 1.

⁵⁸ Пиотровский А. Петербург — Париж // *Жизнь искусства*. 1922. 1—7 авг. № 30 (853). С. 1.

⁵⁹ Луначарский А. В. О народных празднествах // *Вестник театра*. 1920. 27 апр. — 2 мая. № 62. С. 4. Рядом со статьей Луначарского в том же номере, приуроченном к Первомайским праздникам, напечатана заметка Иванова «Множество и личность в действе».

⁶⁰ Там же. Слова Луначарского сходны с изречением Жан-Жака Руссо из его «Письма Аламберу о театре», которое приводится в подборке цитат «Провозвестники социалистического театра» в том же номере журнала (С. 3).

самых шествий не только движущиеся массы должны явиться увлекательным зрелищем для неподвижных масс на тротуарах, на балконах, на окнах, но и обратно. Сады, улицы должны быть разнообразным зрелищем для движущихся масс путем соответственно декорированного устройства арок и т. п.»⁶¹ Во второй части праздника предполагается «празднество более интимного характера» в разнообразных «революционных кабаре», в которых могут иметь место «импровизационная эстрада» и даже «просто безудержный непосредственный смех» при том условии, чтобы все носило «тенденциозный характер».⁶² Вероятно, результатами таких веселий должны были стать, во-первых, просто развлечение народа и временное забвение бытовых трудностей, и во-вторых, внушение пассивным зрителям живого впечатления о масштабах советской мощи. Эта модель станет преобладающей в парадной эстетике сталинской культуры. Неудивительно, что Луначарский пропагандировал музыкальную драму и считал образцом для новой драмы оперы Мусоргского, а в Скрябине видел доказательство опасности выхода за пределы традиционных форм индивидуального творчества, обращенного к массовому зрителю.⁶³

Было еще и третье течение в обширной литературе о массовых празднествах, представленное именем Н. Н. Евреинова, который пытался из зрелищ и празднеств сделать театр, вовлекающий массы участников, но обращенный к каждому зрителю в отдельности. Уже в книге 1915 года «Театр для себя» (в той из ее частей, что была издана лишь в 1917 году) Евреинов ратовал за своего рода телевидение («кинетелефон»), способное показывать массовые происшествия, «которыми можно будет наслаждаться лежа в своей постели, vis-à-vis к киноэкрану».⁶⁴ Массы будут скапливаться лишь «на сеансах массовой съемки для грядущего кинетелефона», который Евреинов называет «антиподом нынешнего соборного театра».⁶⁵ Не умаляя самого действия, такой способ восприятия гарантирует заинтересованного и свободного зрителя: «У каждого из нас будет *свой собственный* театр, некий тоже в своем роде „театр для себя“, представляющий полную свободу в выборе времени, компании и удобной позы для наслаждения сценическими произведениями».⁶⁶ Это будет «индивидуально-требовательный зритель», которому «все еще мало».⁶⁷ Евреинов даже допускает, что воспитанный таким образом зритель устроит революцию «во имя сказочной, быть может древней и варварской красоты, перестроит жизнь, с ребяческим хохотом и ребяческой правотою».⁶⁸ В некотором смысле, прямым потомком этих взглядов является С. М. Эйзенштейн в период своих первых трех фильмов. Недаром центральная сцена «Октября» непосредственно восходит к массовому спектаклю Евреинова «Взятие Зимнего дворца», хотя сам Эйзенштейн и отрицал эту преемственность, противопоставляя «наэлектризованный „возрожденный“ труп типа театра, ушедшего в вечность», своему «массовому» фильму.⁶⁹ Однако именно Евреинов сделал первый шаг к «кинофикации» театра, введя идею чистой зрелищности и, соответственно, абсолютно отрешенного от действия зрителя.

Интересно сопоставить программу спектакля «Взятие Зимнего дворца», разыгранного 7 ноября 1920 года под руководством Н. Н. Евреинова, и отклики на него А. И. Пиотровского. Предполагая десять тысяч участников, помимо зрителей

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

⁶³ См.: Луначарский А. В. 1) О музыкальной драме // В мире музыки. М., 1971. С. 52; 2) «Борис Годунов» Мусоргского // Там же. С. 57.

⁶⁴ Цит. по: Евреинов Н. Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и коммент. А. Зубкова и В. Максимова. М.: СПб., 2002. С. 295.

⁶⁵ Там же. С. 296.

⁶⁶ Там же. С. 294.

⁶⁷ Там же. С. 295.

⁶⁸ Там же. С. 296.

⁶⁹ Эйзенштейн С. М. Метод. Том первый. бгшк!ргоБлет. М., 2002. С. 126.

(в итоге участвовало около шести тысяч⁷⁰), Евреинов подчеркивал громадность предприятия, требующего тщательного координирования действий десяти режиссеров, трех сцен и трех различных стилей игры: «Режиссеру приходится привести к одному знаменателю эти три стиля, к стилю чисто театральному».⁷¹ Называя свой «метод» «эстетической монтрацией», Евреинов считал главным условием пространственной композиции переменное «освещение того куска арены, к которому следует приковать внимание зрителя».⁷² Зимний дворец был освещен так, «чтобы зритель почувствовал, что совершается там внутри, за этими холодными и красными стенами». В этих целях был использован «метод кинематографический»: «каждое из 50-ти окон второго этажа своими миганиями будет показывать тот или иной момент развития внутренней борьбы».⁷³ Отмечая «более детализованный сценарий и исполнительские приемы», Пиотровский приветствовал «топографическое» использование самого Зимнего дворца. Однако он ставил под вопрос применение принципа монтажа, достигнутого попеременным освещением разных площадок действия: «Непрерывность праздничного действия (...) была здесь сломана. Не „мистерия“, а мелькания „кино-фильмы“».⁷⁴ Зрелищность оставалась спорным элементом массовых празднеств и для В. Б. Шкловского, отмечавшего: «Народное массовое празднество, смотр сил, радость толпы есть утверждение сегодняшнего дня и его апофеоз. Оно законно тогда, когда на него никто не смотрит из окна или из особой трибуны,⁷⁵ иначе оно вырождается в парад, в крепостной балет и в оркестр роговой музыки».

К 1924 году, когда Иванов и Евреинов уехали из Советского Союза, из всего разнообразия революционных произведений и высказываний критиков начала формироваться единая доминирующая советская драматическая теория, которая должна была примирить идеалы действенности и зрелищности в рамках всецело новой концепции. В частности, к этому времени созрел и новый подход к театру у Пиотровского, основанный на «ячейках рабочих клубов», а в более позднем варианте на «театрах рабочей молодежи» (так называемые ТРАМ).⁷⁶ Во многом эти клубы осуществляли давнюю мечту Иванова: «Страна покроется оркестрами и филелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба или народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество».⁷⁷ Вместо единого массового действия предполагалась масса более скромных, но более четко организованных и систематических акций. В 1921 году Пиотровский писал о том, что «тысячи театральных кружков, разбросанных по Республике, — это боевые отряды, революционизирование быта».⁷⁸ В каждом кружке предполагалась игра на заданные сюжеты: «Первоначально это — усложнение существующих, соединенных с хоровым пением игр. Далее — новая игра на любые темы, близко и кровно родные участникам игр. Игра в „стачку“, „митинг“, „9 января“, „Октябрьскую революцию“. Участники кружка играют для себя, как играют дети, как манифести-

70

См.: *Пиотровский А. И. Хроника Ленинградских празднеств 1919—1922 г.* С. 62.

⁷¹ «Взятие Зимнего Дворца» // *Жизнь искусства. 1920. 30—31 сент.* № 596—597. С. 1; см. также: *Советское декоративное искусство. Т. 1. С. 114.*

72 Там же.

73 Там же.

74 *Пиотровский А. И. Празднества 1920 года.* С. 16.

⁷⁵ *Шкловский В. Б. Драма и массовые представления* // Шкловский В. Б. *Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе. М., 1990.* С. 86.

⁷⁶ Подробнее об этом см.: *Пиотровский А. И. Хроника Ленинградских празднеств 1919—1922 г.* С. 73.

77 *Иванов В. И. Собр. соч. Т. 3. С. 77.*

⁷⁸ *Пиотровский Адр. Не к театру, а к празднеству* // *Жизнь искусства. 1921. 19—22 марта.* № 697—699. С. 1. Ср.: «Осуществление идеи „всенародного театра“ я усмотрел в пролетарском самодеятельном театре, в частности, в самодеятельном театральном движении рабочей молодежи, в трамбовском движении» (*Пиотровский Адр. О собственных формалистских ошибках.* С. 10).

руют взрослые. Постепенно игра усложняется систематическими занятиями, словом, движением и пением. Участники кружков знакомятся с памятниками мировой литературы, театра, музыки, получая в них материал для самостоятельной художественной работы. Игры на общехудожественные темы комментируются экскурсиями в области социального и революционного движения. Так художественный кружок становится первоначальной школой политического просвещения».

Отвечая на критику В. Б. Шкловского, Пиотровский признавал низкое эстетическое достоинство кружковых постановок, но утверждал их способность достичь реального преобразования быта: «Рабочие совершают революцию, красноармейцы сражаются — сюжеты этих инсценировок немногочисленны, приемы их развертывания не сложны. В основе их лежит, собственно говоря, один постоянно варьируемый прием — *не переряживание, а преобразование*».⁸⁰ Он полагал, что в театральных кружках рабочие и красноармейцы «ищут театрализованного действия, не изменяющего, а преобразующего их классовое лицо, действия, в развитии которого московско-заставские рабочие становятся мировыми героями, а новобранцы красносельских лагерей — победоносными воинами Революции».⁸¹ Как и празднество, кружок преодолевает дистанцию классического искусства и оказывает прямое воздействие на участников, однако акцент постепенно переходит от создания единого общественного пространства и чувства историчности времени к более индивидуальной основе. После революционного пятилетия, во время которого театр как бы «кормил миллионы народа», Пиотровский выделял именно «массовый театр рабочих кружков и клубов. Здесь, где театральная форма была наименее упруга, новая врученная театру власть организатора быта сказалась сильнее всего. Здесь наметились своеобразные пути символического театрального действия».⁸²

В статьях Пиотровского этого периода еще слышался явный отзвук символизма, например, когда он усматривал в жанре праздничных «инсценировок» «предсознательный, предмиротворческий хаос», из которого может возникнуть «та народная трагедия, которая должна увенчать современную драматургию».⁸³ Явно намекая на мейерхольдовскую постановку «Поклонения кресту» Кальдерона на квартире у Вяч. Иванова, еще в 1925 году Пиотровский находил корни советского самодеятельного театра «в любительском воспроизведении античного и средневекового театра в „башенных театрах“ оппозиционной интеллигенции».⁸⁴ Однако теперь Пиотровский признавал, что новая трагедия возникнет не на «настоящем» пространстве города, а в пределах театра из сочетания с «бытовой» пьесой, причем будет основана не на одном пафосе, а станет соединением внеэстетической инсценировки с революционной мелодрамой, сохраняющей «сосредоточенный, острый патетизм».⁸⁵ Таким образом, Пиотровский модифицировал ивановскую эстетику введением понятий условности и повествования как способов единения зрителя с действием. Если такой театр становится более реалистичным «под справедливым давлением зрителя-материалиста», то «этот реализм не будет иметь ничего общего с тем, что этим именем называлось 25 лет назад (...) Этот реализм вырастет из ясной точности конструктивных постановок эксцентрических, из резких контрастов

⁷⁹ Пиотровский А. И. Единый художественный кружок // Пиотровский А. И. За советский театр! С. 8.

⁸⁰ Пиотровский Адр. Не к театру, а к празднеству. С. 1.

⁸¹ Там же.

² Пиотровский Адр. «Вся власть театру» // Жизнь искусства. 1922. 5 нояб. № 44 (867). С. 7.

⁸³ Пиотровский Адр. 1) Театр: мелодрама или трагедия? // Жизнь искусства. 1924. 1 янв. № 1. С. 29; 2) Молодая драматургия // Там же. 18 марта. № 12. С. 3.

⁸⁴ Пиотровский А. И. К теории самодеятельного театра // Проблемы социологии искусства. Сборник Комитета социологического изучения искусств. Л., 1926. С. 122.

⁸⁵ Пиотровский Адр. Театр: мелодрама или трагедия? С. 29.

буффонного театра, он вырастет из постоянного стремления деятелей революционного театра найти линию соприкосновения с рабочим зрителем».⁸⁶ Вместо упразднения рампы и занавеса происходит скорее усиление этих и подобных им условностей театра. В частности, самодельный театр уже влияет на профессиональный театр в «принципе политических масок, отказе от иллюзионизма и театральной условности, произвольной трактовке пространства и времени, прозодежде, движениях, основанных на физкультуре, хоровом чтении и пении».⁸⁷ Признавая, что ради легкости восприятия рабочим зрителем «инсценировка должна войти в театр формально-организованный»,⁸⁸ Пиотровский противопоставляет искомую форму изначальным празднествам: если в празднествах 1920 года была «вяло двигавшаяся, неорганизованная косная толпа, здесь ловкие, смелые, спортивно тренированные фигуры».⁸⁹ В новых празднествах, считает Пиотровский, «мы снова можем вывести на улицу массу, но уже не хаотическую массу-толпу сырых людей, а отряды тренированной физической и эмоционально, ловкой, быстрой, находчивой, певучей молодежи».⁹⁰ Правда, позднее он констатировал, что, если первые советские празднества далеко уходили «от иллюзионистского „представления“ в сторону реальности прямого действия и подлинности настоящих людей и вещей», то теперь «моменты внешней зрелищности, внешних выразительных средств уже начинают главенствовать в этих празднествах над действиями людей и людских масс».⁹¹ Еще в 1926 году Пиотровский звал к возрождению массовых празднеств: «Традиция революционных массовых празднеств не должна и не может умереть в нашем искусстве и быте».⁹² Однако все чаще и чаще он усматривал наследие массовых празднеств в самом зрелищном искусстве — кино.

Как видим, при очевидном крахе ивановской утопии массовых празднеств, влияние его идей оставалось сильнейшим фактором в эстетических спорах на протяжении 1920-х годов. Этот парадокс объясняется тем, что хотя Иванов часто звал за пределы художественного акта в некое стихийное состояние, он неизменно заострял внимание на самом действии в искусстве и на его воздействии на воспринимающего. Поэтому такие последователи Иванова, как А. И. Пиотровский, должны были развивать понятия «повествовательность» и «зрелищность», способные объяснить, каким образом зрители вовлекаются в особый смысловой мир произведения, отдельный от реального мира, но способный его преобразить. С этой точки зрения, идеи Иванова, связанные с революционным театром,⁹³ оказались чрезвычайно плодотворными и для осмысления кино.

* * *

Доклад Вяч. Иванова печатается по машинописи, хранящейся в фонде поэта в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 33. Л. 6—19), с восстановлением отсутствующего листа и с учетом разночтений по беловому автографу (РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 9. Л. 1—2, об.; Ед. хр. 6. Л. 5; Ед. хр. 33. Л. 1—2, об.). При подготовке к печати рассматривались так-

⁸⁶ Пиотровский А. И. Год успехов // Пиотровский А. И. За советский театр! С. 70.

⁸⁷ Пиотровский А. И. К теории самодельного театра. С. 127.

⁸⁸ Пиотровский Адр. О легкой форме // Жизнь искусства. 1924. 25 нояб. № 48. С. 18,

⁸⁹ Пиотровский Адр. Праздник конституции // Там же. 1925. 14 июля. № 28. С. 7.

⁹⁰ Пиотровский Адр. Майские игры // Там же. 1924. 29 апр. № 18. С. 5.

⁹¹ Пиотровский Адр. Празднества революции // Там же. 1927. 6 нояб. № 45. С. 18—19; ср.: Пиотровский А. Торжества 10-го октября // Там же. 1927. 15 нояб. № 46. С. 1—2.

⁹² А. П. (Адриан Пиотровский). Праздник Конституции // Там же. 1926. 13 июля. № 28. С. 20.

⁹³ Подробнее об этом см.: Бёрд Р. Русский символизм и развитие кино-эстетики: Наследие Вяч. Иванова у Александра Бакши и Адриана Пиотровского (в печати).

же и другие экземпляры этого текста (РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 49; Ф. 746. Карт. 51. Ед. хр. 10). Слова, выделенные нами курсивом, подчеркнуты Ивановым в рукописи и даны разрядкой в машинописном варианте.

К ВОПРОСУ ОБ ОРГАНИЗАЦИИ ТВОРЧЕСКИХ СИЛ НАРОДНОГО КОЛЛЕКТИВА В ОБЛАСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДЕЙСТВА⁹⁴

I

Известно, что, когда оракул провозгласил Сократа «мудрейшим из людей», — «мудрейший из людей»⁹⁵ только что подвел итог исканиям целой жизни, посвященной познанию; но итог оказывался прямо противоположным той лестной оценке, какой искатель истины удостоился от богов. Последнее слово Сократовой мудрости было: «одно я знаю, — что ничего не знаю». Однако благочестие мыслителя не могло допустить, что боги ошибаются, и — чтобы выйти из недоумения — пришлось Сократу предпринять новое и сложнейшее исследование, а именно: проверить мудрость других людей, особливо же признающих себя и признаваемых мудрыми. Это новое исследование все, наконец, разъяснило: испытатель нашел, что никто, кроме его одного, не подозревает своего глубочайшего неведения и что поистине он, Сократ, является «мудрейшим из людей», — если знает один, что ничего не знает. Но разоблачение своей и всеобщей нищеты в деле познания иронический философ все же умел обратить на пользу для дела познания: вместо проповеди положительных истин он открывает своим слушателям пути и способы разыскания истины, взамен готового знания предлагает *метод*, и свое собственное назначение определяет не как деятельность учителя и наставника, но как ремесло «повивальной бабки», призванной помогать человеческой душе в ее усилиях родить из внутреннего содержания своего сознания некое первоначальное разумение основных правд бытия.

Мне кажется, что нам, деятелям народного просвещения, надлежит памятовать пример понимания задачи просветительной. Быть «повивальными бабками» народного творчества повелевает нам демократическое смиренномудрие; учительствовать, менторствовать советует интеллигентское самомнение. Революционным эпохам, в круге культурного строительства, свойственно повторять навыки просвещенного абсолютизма. Движение, начавшееся снизу, кончат принудительным наложением определяющих не только материальную жизнь, но и духовное бытие схем, типов и норм — сверху. И в наши дни, когда интеллигенция отрицается как класс, — с еще большею, чем прежде, самоуверенностью притязает она на значение властительницы дум, выступая от имени народа. Мы не должны забывать, отдавая свои силы делу народного просвещения, что слово «просвещение» имеет двойкий смысл: более тесный — собственно просветительной деятельности, и более широкий и жизненный — тот, что совпадает с понятием «культуры». Деятели просвещения не необходимо просветители, но, прежде всего, организаторы культуры. Последняя же слагается как из усвоения народными массами знаний и умений, им сообщаемых, так и из самостоятельного претворения таковых, и, наконец, из творческой самодеятельности. И определительным признаком подлинной культуры является именно этот последний и важнейший ее признак: творческий почин и самобытность творчества.

Из сказанного, конечно, отнюдь не следует, что первый признак — распространение и углубление в массах теоретических и прикладных знаний, техниче-

⁹⁴ Третий тезис этого доклада, содержащий конкретные предложения докладчика, включен Худож(ественным) Отделом Съезда по Внешкольному Образованию в число вынесенных ими резолюций (прим. Вяч. Иванова).

⁹⁵ См. «Апологию Сократа» Платона.

ских и художественных умений — составляет нечто несущественное. Дело народного образования должно быть развито и упрочено; оно необходимо народу, как жителям города обильно протекающий в их жилища чистый воздух. Но забота о народном образовании не должна переходить в общую культурную опеку над народом, как и в педагогике образовательные и воспитательные влияния не могут без вреда для воспитанника извращаться в покушение вылепить его ум, характер и мировосприятие по отвлеченной схеме, предносящейся воспитателю, или, что едва ли не одно и то же, по идеальному образу и подобию самого ваятеля юной души. Народное образование имеет перед собою определенную цель: приобщить народные массы к преемственному делу общечеловеческой культуры, ввести их новым звеном в ее всемирно-историческую связь.⁹⁶ Для достижения этой цели необходимо, во-первых, чтобы все культурные достижения прошлого сделались поистине народным достоянием, вошли живою и действенной силою в народную мысль. Во-вторых, чтобы широким кругам была раскрыта современная проблематика наук и искусств, очередные задачи, поиски, недоумения, разочарования и надежды знания и творчества; в-третьих, наконец, чтобы во главу угла всякого обучения и осведомления положено было усвоение обучающимися методов, коими добывается всякое знание, и путей, какими достигается всякое умение. Другими словами, в области научной — не догмат, а *метод*; в области художественной (—) не правило, наказ и модель, а *импульс*.

Обращаясь именно к сфере искусств, я утверждаю, что нелепо и пагубно их органическую жизнь рассматривать, расценивать и направлять с точки зрения просветительной. Когда скульптор Пракситель в IV веке до Р. Х. впервые обнажает Венеру, доколе изображавшуюся закутанною в длинную одежду, и один греческий город всенародно приемлет созданный им новый тип богини, а другой отвергает соблазнительное новшество; когда флорентийское народоправство в XIII веке встречает с религиозными почестями написанную Чимабуэ Богоматерь, непохожую на прежние иконы;⁹⁷ когда в V столетии до Р. Х. Эсхил и Софокл свои трагедии, Аристофан комедии отдает на суд афинской демократии, изменяя в них и староотеческое предание, и традиционные формы действия и бросая на весы народного мнения свои да и нет, свою любовь и ненависть по волнующим всех граждан и зачастую злободневным вопросам, как религии и морали, так и политики, — тогда искусство цветет, и мы перечитываем ныне эти золотые страницы его истории с восхищением и завистью. Они давно стали для нас материалом просветительным; но в эпоху возникновения Праксительевой статуи и Мадонны Чимабуэ и великих греческих действий народ был не объектом просветительного влияния этих бессмертных творений, но их судьбою и, увенчивая их своим признанием, тем самым провозглашал, что увенчанные произведения правильно выразили его мысль. Не было тогда средостения и благонамеренного посредничества между народом и гением, и сам гений, всегда независимый по своей природе, хотел, как это и подобает его царственной миссии, быть только устами и рукою народа.

Я хочу сказать, что искусство по существу не есть предмет так называемого «внешкольного образования», и деятели последнего, остерегаясь вторгаться со своими просветительными целеположениями и воздействиями в его автономную область, в его по законам внутреннего роста протекающее развитие, должны ограничить свои попечения о искусстве, — во-первых, предоставлением народу широ-

⁹⁶ Ср. слова Иванова из письма 9 в «Переписке из двух углов» (1920): «То, что именуется сознательным пролетариатом, стоит всецело на почве культурной преемственности. Борьба ведется не за отмену ценностей прежней культуры, но за предносящееся умам, как некая верховная задача, оживление в них всего, что имеет значение объективное и вневременное, — в ближайше же дни за их переоценку» (цит. по: *Иванов В. И. Собр. соч. Т. 3. С. 405*).

⁹⁷ Ср. рассуждение Иванова из статьи 1908 года «Две стихии в современном символизме» (*Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 541*).

кой возможности ближайшего ознакомления с художественным преданием веков, а равно и возможности учиться искусству и испытывать в нем свои силы, — вторых, как бы проложением путей и прорывом русл, по которым, пробудясь, могла бы устремиться творческая энергия народа. Подвожу итог всему вышесказанному и выставляю свое первое положение:

Художественная жизнь страны и народное (в частности внешкольное) образование суть два круга, лежащие в одной и той же плоскости, именуемой «культурой» или «просвещением», но имеющие разные центры и покрывающие друг друга лишь малую часть своей поверхности. Жизнь искусства есть самостоятельная органическая жизнь, не подлежащая направлению и расценке с точки зрения просветительной.

По отношению к искусству главная и непосредственная задача народного образования — в том, чтобы сделать высшие достижения искусства доступными народу, а дарованиям из народа открыть возможность художественного развития. Другая же задача, по природе своей разрешимая лишь частично и при особенно благоприятных условиях, — в том, чтобы осторожными и тонкими побуждениями (импульсами) облегчить народу коллективное проявление самобытных творческих сил.

II

Коллективное проявление самобытных творческих сил — вот что наиболее важно, вот с чем связываются высочайшие надежды становящейся истинно свободной демократии, с одной стороны, — искусства, с другой. Ибо только там творится истинно свободная жизнь, где она творится в духе и где народ, творец своей свободной жизни, является творцом в полноте этого понятия, — не только строителем внешних форм ее, но и ковалем ее духовных ценностей. И только то решение свободного народа отмечено печатью торжественного величия внутренней непреложности, которое прошло через горнило его целостного сознания и служит выражением столько же его духовного самоопределения, сколько действительного волеизлияния. Коллективное творчество есть достовернейший референдум народной воли о главнейшем в творимой жизни — о том, какова должна быть, по своему духу и внутренней стороне мысли, не та или иная отдельная сторона ее, но вся жизнь в целом. И коллективизм только материальный непрочен, если не скреплен как цементным иным коллективизмом — душевного единения, которое не может не быть творческим в той мере, в какой оно будет воистину живым.

В судьбах *искусства* коллективное проявление самобытных творческих сил народа было бы знаменем новой эры, давно призываемой художниками, стремящимися в искусстве к *большому стилю*.

Ибо все искусство нового времени остается по необходимости искусством малого стиля, творимым немногими для немногих, уединенными для уединенных, и ни одно монументальное задание не достигает своей цели, потому что возникает не из внутренней творческой потребности народных масс, но из недр обособленного личного сознания и представляет собою, в случаях наибольшей, наилучшей удачи, только принятую без ропота или даже с некоторым одобрением широкими кругами попытку привить им чуждые дотоле представления, понятия и чувствования, внедрить в их душевный мир напечатление прежде неведомых форм. Гений и толпа не содружествуют, но борются, и когда побеждает первый, он тиранически налагает на эпоху в сфере, открытой его влиянию, свое клеймо, когда же не достигает или не ищет победы, уходит в одиночество, завещая в наследие потомкам свое решение еще не поставленных временем проблем: покинутость и пустынночество — вот плоды его духовного возрастания из индивидуальной ограниченности в универ-

сальность сверхличного сознания. Ненормальность этого взаимоотношения — первородный грех всего нового искусства.

С эпохи Возрождения жизнь извне напечатлеваемых художественным творчеством форм в народном духе — не жизнь в собственном смысле этого слова, но некоторое искусственно отраженное ее подобие, и бессилие зодчества создать нечто равное по самостоятельности тому, что творили некогда Египет, Греция, Средневековье, — служит явным доказательством высказанного мнения. Наибольшее приближение к большому стилю в новое время являют, с одной стороны — музыка, справедливо признаваемая верховенствующим искусством, по крайней мере полутора последних столетий, с другой — многоместительный, в полноте отражающий и до глубины исследующий огромные пласты общественной и личной жизни роман. Но кто дерзнет утверждать, что музыка Бетховена или Вагнера,⁹⁸ что романы Достоевского и Толстого, при всей широте их захвата, проникновенности и всечеловечности идейного содержания, — суть искусство, вызванное к жизни запросами самоопределения некоей великой людской громады, а не драгоценный плод келейных исканий, в тишине творимый «отшельниками духа», и не достойные отдельных общественных групп, неоспоримую заслугу которых составляет усилие приобщиться, хотя бы лишь частично и, главное, бездейственно, доверенным им высоким заветам. Ни Гете в германстве, ни Пушкин у нас, — два поэта, собравшие, как в фокусе, чистейшие лучи национального гения своих стран, — не имеют значения всенародного: ясно, что причина этого отчуждения — не творческая немощность художников, а общие условия жизни, которая, как ни силен индивидуальный гений, все же сказывается сильнее гения. Удивительно ли, что бегство последнего от людского множества («бежит он, дикий и суровый, — как пел наш Пушкин, — и звуков и смятенья полн, на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы»⁹⁹), его отщепенство и уединение, отшельничество ницшевского Заратустры в пещере с орлом и змеей — являются типическим ответом высокого художника новых времен на иронию судьбы, отнявшей у запевалы дифирамба его хор.

С горечью вспоминает об этом хоре Лермонтов, благородно, хотя и несправедливо возлагающий вину рокового раскола не на «злато», поработившее и омертвившее мир, а на «поэта»:

**«В наш век изнеженный не так ли ты, поэт,
Свое утратил назначение,
На злато променяв ту власть, которой мир
Внимал в немом благоговении.
Бывало, мерный звук твоих могучих слов
Воспламенил бойца для битвы;
Он нужен был толпе, как чаша для пиров,
Как фимиам в часы молитвы.
Твой стих, как Божий дух, носился над толпой,
И отзыв мыслей благородных
Звучал, как колокол на башне вечевой,
Во дни торжеств и бед народных».**¹⁰⁰

Из сказанного явствует, что без перерождения всех тканей общественного организма, составляющего материальную подоснову господствующей культуры, немислимо коренное изменение условий, в которых протекает художественное твор-

⁹⁸ В беловом автографе зачеркнуты еще два имени: «Римского-Корсакова или Скрябина» (РГБ. Ф. 109. Карг. 5. Ед. хр. 6. Л. 1).

⁹⁹ Из стихотворения А. С. Пушкина «Поэт» (1827).

¹⁰⁰ Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Поэт» (1838) цитируется здесь Ивановым с разночтениями.

чество.¹⁰¹ Искусство большого стиля, искусство всенародное может и с естественной закономерностью должно развиваться единственно на почве и в среде культуры иной, каковую, в противоположность внутренне разьединенной и многообразно расчлененной, «критической» и «дифференцированной» культуре последнего времени, — культуре обособленных групп и личностей, — необходимо мыслить (как мыслил ее, например, Скрябин) воссоединенною, «интегрированной» и по-новому «органической».¹⁰² Не принадлежит ли, однако, такая культура невозвратному прошлому, возможна ли она как существенно динамическая (в отличие от более или менее ярко выраженного статического характера прежних органических культур), и не романтическая ли греза самая мечта об ней как о задании ближайшего будущего. Но мир переживает события такого всеобщего сдвига, что то, что казалось мечтанием и утопией вчера, сегодня предстоит, как никем еще до конца не постигаемая, никаким звездочетом не расчисленная, но уже никакою силою не отвратимая данность созвездий на небосклоне духа и новых законов всемирной жизни. Ведь и те, кто страстно зовут переступить порог, не оглядываясь на прошлое, все же не знают, что там, за порогом. Довольно с нас уверенности, что за порогом открывается новая эпоха, долженствующая, согласно общему смыслу и ритму исторического процесса, привести человечество к небывалой в своем роде целокупности и внутренней слиянности сознания, сочувствования и творчества.

Во всяком случае, искусство, всегда предчувственное, не в силах более держаться в тесных пределах былой замкнутости, где оно выращивало свои нежнейшие, тончайшие, а порою и ядовитейшие цветы: оно хочет выйти на простор, не забываясь о том, сколь суровым может оказаться внешний вольный воздух, сколь убийственным для многого,¹⁰³ что так любовно лелеяло оно в своих теплицах. Общий кризис искусства определено показывает, что прежние пути пройдены до конца, что художество на распутье, и роковая надпись у скрещения дорог возвещает, что на одной тропе ждет его — *разложение*, тогда как ступить на другую, значит последовать призыву «умри и обновись».¹⁰⁴ И это обновление нельзя мыслить иначе, как последнее и крайнее противоречие всему, что в области нового искусства было признано, утверждено и осуществляется до сих пор.¹⁰⁵

¹⁰¹ Ср. слова Иванова из статьи «О кризисе гуманизма» (1919): «Кризис явления состоял в том, что прежняя внутренняя форма вещей в нас обветшала и омертвела. На смену ей должна была возникнуть новая; но сложный процесс этого перерождения живых тканей являющегося совершается в поколениях медленным влиянием скрытых исторических сил, и пока он не закончился, пока путем органического роста не выработана в нас новая внутренняя форма воспринимаемого мира, до тех пор личность, если она не одарена исполинскою силою самобытного духовного возрастания и творчества, будет уныла и как бы опьянена. Человечество линяет, как змея, сбрасывая старую шкуру, и потому болеет» (Иванов В. И. Собр. соч. Т. 3. С. 370).

Ю2 в беловом автографе кавычки в этой фразе отсутствуют (РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 6. Л. 2).

Ю3 в беловом автографе вместо «многого» написано «всего» (РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 6. Л. 2, об.).

¹⁰⁴ Из стихотворения Гете «Святая тоска» («Selige Sehnsucht»). Цитируется Ивановым также и в «Переписке из двух углов» (Иванов В. И. Собр. соч. Т. 3. С. 387).

Ю5 в беловом автографе далее следует: «Ведь грядущая всенародность заговорит с индивидуалистом таким, примерно, языком:

От звезд зажги, уединенный, свечи!
Твоей тоске не будет гордой кельи
На праздничном, на людном новоселье,
Ни слов ответных в новозданной речи;
Но все, что дух таил, ревнуя к людям,
Мы сообща полюбим — иль забудем»
(РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 6. Л. 2, об.).

Цитируемое здесь стихотворение «Поэты мглы, мы в поздних песнях ловим...» (1917) впервые было опубликовано в № 1 журнала «Москва» за 1918 год под названием «Всенародность»; вошло без названия в Собрание сочинений Иванова (Т. 4. С. 70).

III

Но если будущее стоит под знаком коллективного творчества, последнее не может не найти своего ближайшего и непосредственного выражения в искусстве, направленном именно на творческое оформление коллектива, — другими словами: в искусстве сценическом. Ибо, в отличие от других искусств, из коих музыка оформляет стихию звука, поэзия — слова, живопись — цвета, ваение и зодчество — твердых масс, сценическое искусство имеет материалом, подлежащим наглядному художественному преобразению, самого человека, — и притом человека взятого не отделенным в путях и чувствованиях своих от других людей, не одиноким и обособленным, но непременно воочию представленным во взаимности и взаимодействии некоего коллектива.¹⁰⁶ Имя этому коллективу в истории драмы — «хор», как имя зачинательной личности, выделяемой из своей среды коллективом и несущей динамический принцип новой формы, как фермент драматического движения и взаимодействия, — «герой». Данное определение обнимает¹⁰⁷ все виды театра, поскольку последний — еще театр: оно приложимо не только к трагедии Эсхила или Софокла, но и к комедии Гоголя, где мнимый ревизор, в условно-драматургическом значении термина, — «герой», а обыватели и заслуженные деятели городка, управляемого бессмертным городничим, все эти Бобчинские, Ляпкины-Тяпкины, купцы и Держиморды — внутренне единый хор многоликого действия: сплоченным коллективом противостоят они упавшему на их головы, казалось бы, с неба, но в действительности представляющему собой плоть от плоти их самих и кость от кости ревизору, невольно внесшему на мгновение смуту и движение в их устойчивую среду. Но современный театр все же верен исконной природе сцены лишь в минимальной мере, предельно необходимой для сохранения родовой формы: по существу он давным-давно удалился от своих жизненных истоков, оторвался от своих корней, и путь, ведущий к театру воистину живому и животворящему, должен быть пройден весь сызнова, от его первых этапов. А исконным и неотменным началом сценической эволюции является единственно хор в собственном смысле этого слова, — в смысле некоего еще не расчлененного, целостного единства, голос которого, именно в силу его полной внутренней и внешней слиянности, не может быть ничем иным, как музыкальным движением и напевною многоустою речью.

Итак, если мы хотим истинно нового театра, то должны отказаться от всякой надежды на внезапное и как бы революционное его возникновение на тех же подмостках, на коих донныне разыгрывалась и долго еще будет разыгрываться традиционная драма в ее традиционных формах, остающихся по необходимости неизменными в своей основе, несмотря на все новшества в их переокраске и перелицовке. Колыбели нового театра суждено стоять не на этих подмостках, не в этих тесных стенах, но на вольном воздухе, под открытым небом, где может собраться и свободно двигаться большой праздничный хор. Такой хор не менее дорог народу, не менее связан с коренным укладом его быта и психики у нас, чем в древней Элладе, где его великолепный расцвет, вызванный утверждением вольных народов-правств, ознаменовал целый лирический период культурной истории, предшествовавший периоду главенства трагедии в судьбах творческой мысли.

Если будет в большом народном коллективе единомыслие о жизненно-главном и духовно-существенном и высокий, дружный подъем духа, если будет в нем истинное равенство, создающее целостное согласие многих волей, и истинное воодушевление, плод совместных, глубоко взрезающих жизнь, как плуг целину, и окрыленных — общею верой — стремлений, будет тогда и народный хор, в песнях кото-

¹⁰⁶ Ср. начало статьи «Эстетическая норма театра» (1916) (Иванов В. И. Собр. соч. Т. 2. С. 205).

¹⁰⁷ в беловом автографе «объемлет» (РГБ. Ф. 109. Карг. 5. Ед. хр. 6. Л. 2, об).

рого свободно вылетят все, что объединяет умы в одну великую мысль и сплавляет сердце в одном энтузиазме. И если хор этот, в какое-то мгновение своего бытия, обратится из статического в подвижный, орхестический, и станет не только петь, но и наглядно переживать песнь, расчленившись на полухория, на группы, сообразно внутреннему драматическому движению песнопения, индивидуализирует, наконец, своих запевал в действенных зачинателей этого движения, — тогда искомое «действие» перед нами, и, предоставленное своему органическому развитию, оно неизбежно повторит тот же ряд переходных форм, какой некогда привел к возникновению первой трагедии, о коей Аристотель, в согласии с новейшими разысканиями, учит, что она «пошла от запевал дифирамбического хора».

IV

В вышеизложенном выяснена связь, объединяющая самые отдаленные перспективы искусства вообще и так называемого «театра будущего» в частности с проблемою «народного театра», которую мы привыкли рассматривать в пределах гораздо более тесных, с точки зрения несравненно скромнейшей и — прибавят многие — несравненно практичнейшей. Ведь тут дело идет, — скажут они, — об отыскании непосредственно приложимых к жизни методов и формул такого театра, который бы сочетал просветительное и даже воспитательное назначение с благотворным влиянием на творческую самостоятельность народных масс в области того, что принято называть сценой в современном значении слова. Отдавая дань полного уважения благородным усилиям выдающихся деятелей в этой области, не отрицая ценности достигнутых ими результатов и пользы многочисленных начинаний и предположений, клонящихся к прямому удовлетворению выдвинутых жизнью запросов и потребностей, мы, со своей стороны, ищем иного подхода к той же проблеме и вносим некоторое изменение в самую ее постановку. Сознательно отказываясь от притязаний дать формулу теперь же осуществимого театра, мы пытаемся наметить предварительные условия, при коих единственно может возникнуть в будущем, путем самобытного его развития, народный в истинном смысле слова и в то же время истинно новый по своим формам театр. Предрешать же, каков он будет, значило бы, в противоречии с нашими исходными положениями, упреждать народное творчество, могущее разрешить великую задачу, ему предлагающую, лишь в той мере, в какой оно будет органическим, и мнить, что мы, которым в лучшем случае дано быть «повивальными бабками», в состоянии предусмотреть его путь.

Особенность нашей точки зрения в том, что, говоря о народном театре, мы не разумеем под таковым ни театра *для народа*, как, например, Ромэн Роллан,¹⁰⁸ ни *театра о народе*, — т. е. театра, изображающего жизнь народных масс, — ни *театра от имени народа*, являющегося народным только по содержанию, — в том смысле, что он задается целью выразить народное самоопределение, народную мысль и волю, — ни, наконец, *театра из народа*, самосильно творимого в народной среде, но по формам не самостоятельного, а подражательного, заимствующего свои формы из общего сценического предания и обихода. Мы разумеем под народным театром театр самобытный по своеобразию вырабатываемых народом художественных форм сценического действия, — театр народа в собственном смысле слова. *Народный* театр, так понятый, вполне достоин именоваться «народным», и тут определение «народный» не ограничивает понятия «театр», но служит как бы под-

¹⁰⁸ См.: Иванов В. И. Предисловие // Роллан Р. Народный театр. Пг.; М., 1919. С. VII—XIV; перепечатано под названием «Предисловие к книге Р. Роллана „Народный театр“» в сборнике Вяч. Иванова «Предчувствия и предвестия» (М., 1991. С. 79—81).

писью гениального творца под произведением, существенно обогащающим новизною творческого обретения и объем, и содержание того, что знаменуется высоким именем «искусство».

Такой театр был бы уже тем искомым «всенародным искусством», которое должно родиться на смену современного искусства разделенных и обособленных групп. Но только пересоздание общественного строя может осуществить потребное для такого театра, для такого искусства вообще, воссоединение ныне чрезмерно расчлененной культуры, утратившей в дроблении и соревновании своих сил внутреннее положительное единство общего стиля, умоначертания и волеустремления. Народный театр, в вышераскрытом смысле, может быть вызван к бытию только самодетельностью народных масс, — выразится ли таковая в их свободном почине, уже таящем в себе зародыши новых, своеобразных форм действия, или в творческом отзвуке на идейные¹⁰⁹ импульсы к соборному действенно-хоровому содружеству.

Принимая во внимание ряд исторических данных о зарождении народных действий из коллективного лирического воодушевления и теоретические соображения об исконной природе театра как совместного действия лицедеев и толпы, собирающейся первоначально не на зрелище, но для соучастия в единомысленно и единочувственно творимом действе, мы формулируем свои выводы о коренной потребности народного театра, каким, сообразно вышеизложенному, мы его мыслим в следующих дальнейших положениях.

Тезис I

Художественная жизнь страны и народное (в частности внешкольное) образование суть два круга, лежащие в одной и той же плоскости, именуемой «культурой» или «просвещением», но имеющие разные центры и покрывающие друг друга лишь малую часть своей поверхности. Жизнь искусства есть самостоятельная органическая жизнь, не подлежащая расценке и направлению с точки зрения просветительной. По отношению к искусству главная и непосредственная задача народного образования — в том, чтобы сделать высшие достижения искусства доступными народу, а дарованиям из народа открыть возможность художественного развития. Другая же задача, по природе своей разрешимая лишь частично и при особенно благоприятных условиях, — в том, чтобы осторожными и тонкими побуждениями (импульсами) облегчить народу коллективное проявление самобытных творческих сил.

Тезис II

Существенная и коренная проблема рабоче-крестьянского театра есть проблема самостоятельного творчества народных масс, направленного к выработке новых и самобытных форм действия. Для искусства возникновение этого коллективного творчества было бы выходом из тесных пределов искусства в просторы искусства большого, всенародного. С точки зрения общеисторической, оно было бы показателем преодоления новою, целостною, органическою культурою культуры вчерашнего дня, характеризующейся чертами классово-индивидуальной обособленности личного и группового разделения, уединения и разномыслия, — оно было бы свидетельством завершившегося преобладания культурной интеграции над культур-

¹⁰⁹ С середины этого слова текст отсутствующего листа восстанавливается на основе белого автографа (РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 6. Л. 5) и отдельной рукописи тезисов (РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 33. Л. 1—2).

ной дифференциацией, из чего следует, что осуществление указанного задания мыслимо только в будущем, нам же предлежит лишь дело предуготовления путей, ведущих к осознанной цели.

Тезис III

Импульсы к пробуждению¹¹⁰ и организации творческих энергий народного коллектива в области художественного действия могут быть даны деятельным почином в нижеследующих направлениях:

1. Должно всемерно способствовать насаждению, распространению и развитию хорового дела; содержать на национальный и муниципальный счет большие хоры и покровительствовать деятельности хоровых обществ; *ставить хоры* на площадях в торжественные дни; обеспечить их художественное питание и постоянный интерес к ним в народных массах путем создания текущего лирического репертуара песен и гимнов, откликающихся в достойных величавых и всенародных формах на все внутренне значительные события народной жизни; внести в постановку хоров элементы зрелищный и орхестический (или хореографический), сочетая их мощно звучащее напевное слово с красотой пластического выступления с торжественными шествиями, соответственным строем ритмических движений и соответственно праздничным и живописным одеянием; одним словом, *создать из хоров живой и художественно действенный орган одушевленного (энтузиастического) выражения народной мысли и народной воли.*

2. Должно стремиться приблизить народное празднество к формам действия, придавая ему характер связного лиро-драматического единства, развивающего в стройной последовательности целого основную его идею, и изыскивая пути к реализации прямого участия всех собравшихся в отправлении праздничного обряда, сообразно частным требованиям каждого отдельного замысла.

3. Должно в летнее время ставить на больших сценах и круглых аренах, устроенных под открытым небом, избранные произведения наличного сценического репертуара в соответствующих изменению основных условий постановки приспособлениях; причем сам собою произойдет естественный отбор пьес, выдерживающих такое перенесение из замкнутого помещения на открытую сцену, что служило бы верным признаком их внутреннего сродства со стихией большого всенародного искусства, поскольку все частное, личное, обособившееся, болезненное, пошло-обывательское отпало бы само собою, уступая место изображению героических действий, народных движений и, наконец, идеальному элементу в символических образах мифа, сказки и легенды.

Такой почин мог бы послужить началом развития самобытных форм духовного коллектива.

Вячеслав Иванов

Заведующий Историко-Теоретической Секцией Тео Наркомпроса

¹¹⁰ В беловом автографе «возбуждению» (РГБ. Ф. 109. Карт. 5. Ед. хр. 33. Л. 1, об.).