



С.В. Стахорский

**ВЯЧЕСЛАВ
ИВАНОВ**

и
русская
театральная
культура
начала
XX
века

С. В. СТАХОРСКИЙ

ВЯЧЕСЛАВ ИВАНОВ
И РУССКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА
НАЧАЛА XX ВЕКА

Л е к ц и и

Москва
Государственный институт
театрального искусства
1991

Печатается по постановлению
редакционно-издательского Совета
ГИТИСа

Стахорский С. В. Вячеслав Иванов и русская театральная культура начала XX века: Лекции. М.: ГИТИС, 1991,— 102 с.

Лекции посвящены видному русскому поэту, философу и ученому В. И. Иванову, оставившему заметный след в истории отечественной театральной мысли. В центре внимания автора — эволюция взглядов и воззрений поэта на драматическое искусство, обстоятельства его театральной биографии, которые рассматриваются на фоне культурно-исторической ситуации первых десятилетий XX века.

ЗАЧИНАТЕЛЬ

В истории русской театральной культуры начала XX столетия Вячеслав Иванов, этот «Фауст нашего века», как назвал его А. Белый, занимает особое место. Поэт, философ, ученый, виднейший представитель символизма — ведущего литературного направления того времени, Иванов был, по словам В. Э. Мейерхольда, «зачинателем нового театра», одним из творцов новой театральной эпохи. Манифесты Вяч. Иванова оказали большое влияние на сценическую практику и в значительной степени сформировали театральную идеологию. Его теоретические сочинения весомо обогатили театроведческую мысль. Во многом благодаря Иванову утверждалась традиция философствований о театре, философия драматического искусства стала самостоятельной дисциплиной. Одного этого достаточно, чтобы выделить тему «Вячеслав Иванов и театр», так сказать, отдельной строкой.

Поэт был тесно связан с Мейерхольдом и театром В. Ф. Комиссаржевской, причастен к рождению пьесы А. Блока «Балаганчик», участвовал в создании Камерного театра. Судьба сводила его с Александринкой, Малым театром, с МХТ и его студиями. После Октябрьской революции Иванов состоял на службе в театральном отделе Наркомпроса. Были и другие соприкосновения с живым театром, хотя немногочисленные. В целом биография Вяч. Иванова не богата театральными фактами. В ней замыслы и намерения явно превосходили реальные результаты.

Два драматических произведения Вяч. Иванова, трагедии «Тантал» (1904) и «Прометей» (1915—1919), не предназначались для сцены и являются скорее поэмами в диалогической форме. Единственное произведение Иванова, увидевшее свет рампы, — небольшой поэтический «Дифирамб», разыгранный актерами театра Комиссаржевской на одном из литературных вечеров. Говорить о «свете рампы» тут можно с изрядным преувеличением. В 1907—1908 годах Иванов совместно с В. Брюсовым перевел трагедию Д'Аннунцио «Франческа да Римини». Пьеса провалилась в Малом театре; у Комиссаржевской имела некоторый успех, но событием не стала. В конце 1905 года Иванова увлекла идея создания нового театра, ви-

тавшая в символистских кругах Петербурга, — театра «Факелы». Проект обстоятельно обсуждался на ивановских «средах», но так и не был реализован. Трагедия «Гантал» значилась в планах студии на Поварской. Студия, как известно, прекратила существование, по сути не успев родиться. Не состоялся и другой замысел: Мейерхольд хотел поставить в Александринском театре «Орестею» Эсхила в переводе Иванова. Перечень неосуществленных замыслов можно продолжить.

К некоторым из них нам предстоит еще вернуться. По-своему они значимы для истории. История театра, надо заметить, странная вещь. Она слагается из «воздуха», лишена материальных памятников и в силу этой своей особенности как бы уравнивает в правах реальный факт и нереализованную идею. Характерный пример тому — студия на Поварской, о которой написаны десятки страниц во всех возможных жанрах — от литературы мемуарной и беллетристической до научной. В исторической перспективе единственный и незаконченный спектакль студии оказывается в одном ряду с самыми знаменитыми постановками Художественного театра.

История, впрочем, уравнивает не только сценические воплощения и невоплощенные замыслы. Очень часто она делает «реальными» вымыслы. К таким вымыслам относится утверждение, которое повторяют некоторые мемуаристы, будто бы Вяч. Иванов, «зачинатель нового театра», никогда в жизни не бывал в театре. Это — легенда, что опровергается многочисленными свидетельствами. Но легенда продолжает бытовать. А значит, она имеет под собой какую-то почву.

Вяч. Иванов не написал ни одной статьи о современном ему театре, ни одной театральной рецензии. В его переписке упоминания о каких-либо сценических событиях или просто обстоятельствах театральной жизни почти не встречаются. Судя по всему, интерес поэта к драматическому искусству не был связан непосредственно с жизнью театра и питался другими источниками. Мир кулис не то чтобы его отталкивал, в каком-то смысле это был для него чужой мир. Не чуждый, но чужой.

Парадокс заключается в том, что театр начала XX века отнюдь не платил Иванову таким же невниманием. В короткий срок поэт становится властителем театральных умов. Деятели сцены жадно ловили буквально каждое слово, произносимое у Ивановых на «башне». Высказывания и афоризмы «башенного» мыслителя мгновенно подхватывались режиссерами, входили в их художественные манифесты. Однако период театрального царствования Вяч. Иванова оказался непродолжительным. Примерно шесть лет (с 1906 по 1911 год) длилось это

царствование. В дальнейшем интерес к поэту начинает ослабевать. Другой парадокс театральной биографии Вяч. Иванова состоит в том, что наиболее глубокие его сочинения по философии театра, такие, как «О существе трагедии», «Эстетическая норма театра», вызвали наименьший резонанс современников. Нельзя сказать, что их совсем не заметили. Но того напряженного внимания, какое сопутствовало ранним работам, уже не было. Театральный мир творил новых кумиров. Он ломал копыя вокруг «отрицаний театра» Ю. И. Айхенвальда, зачитывался книжками Н. Н. Евреинова, обсуждал «систему» Станиславского, в то время еще не обнародованную ее создателем и известную только в «апокрифах». В многолюдном хоре спорящих о театре голос поэта едва различим. А между тем именно сочинения 1912—1916 годов, как и фундаментальный труд «Дионис и прадионисийство» (1923), по большому счету определяют место Иванова в истории русской театральной мысли. Не будь они написаны, поэт, наверное, остался бы в истории театра случайным пророком, «кимвалом звенящим», как назвал его критик А. Измайлов.

Читающая Россия узнала Вячеслава Иванова в 1903—1904 годах. Узнала его сразу и как поэта, и как литературного критика, и как ученого — исследователя античной культуры. В эти годы выходят в свет два первых поэтических сборника «Кормчие звезды» и «Прозрачность». В журнале Д. С. Мережковского «Новый путь» публикуется большая работа «Эллинская религия страдающего бога». «Весы», руководимые В. Брюсовым, печатают первые критические статьи: «Поэт и чернь», «Ницше и Дионис», «Копье Афины», «Новые маски».

Литературный дебют Иванова состоялся несколькими годами раньше, но прошел незаметно. В 1898 году поэт напечатал несколько стихотворений в журналах «Вестник Европы» и «Космополис». Широкого отклика публикации не получили. В последующие пять лет Иванов нигде не печатался. Многолетнее пребывание за границей (он уехал из России в 1886 году, учился в Германии, а затем жил преимущественно в Италии и Швейцарии) отдалило поэта от художественной жизни России. Появление новых литературных имен и нового литературного направления — символизма, создание журнала, а затем и объединения «Мир искусства», рождение Московского Художественно-Общедоступного театра, — все эти события, всколыхнувшие русское искусство, проходили как-то мимо Иванова. Все эти двадцать лет поэт вел уединенный, «катакомбный» образ жизни и подобно былинному богатырю копил силу. Как трудно узнать в этом кабинетном ученом, корпящем над древ-

ними книгами, будущего мэтра русской поэзии, царственную персону художественного пантеона. Научные интересы Иванова в эти годы далеки от современности. Предмет его занятий — классическая филология и история античного мира. В 1895 году Иванов защищает в Германии диссертацию по истории Древнего Рима, написанную на латинском языке. Путешествуя в Грецию, Египет, Палестину, молодой ученый собирает материалы, связанные с эллинским культом Диониса.

СТРАДАЮЩИЙ БОГ

«Чаровал я, волховал я,
Бога Вакха зазывал я».

Вяч. Иванов

Образ Диониса занимает центральное место в творчестве Вячеслава Иванова. Этот образ неизменно вызывал у поэта интенсивное лирическое переживание и воплотился во многих стихотворениях. На протяжении долгого времени Дионис был объектом научных исследований Иванова: от раннего сочинения «Эллинская религия страдающего бога» до монументального труда «Дионис и прадионисийство», написанного в начале 20-х годов. Но Дионис для Вяч. Иванова не только и не столько поэтическая метафора или предмет историко-филологического комментария. Дионис стал едва ли не главным символом всей художественной философии поэта. Примерно тем же, чем были для Ницше Заратустра, для Вл. Соловьева София.

Образ Диониса, как известно, был воспринят Вяч. Ивановым у Ницше, который в работе «Рождение трагедии из духа музыки» рассматривал два начала культуры — дионисийское и аполлонийское. Иванов безусловно учитывал характеристику Диониса и Аполлона, данную Ницше. Но в существе своем ивановская концепция расходится с построениями немецкого философа. Более того, дионисийство стало для Вяч. Иванова мощным импульсом к преодолению ницшеанства как мировоззрения, как философии жизни — мировоззрения, которому, надо заметить, поэт в молодости заплатил немалую дань.

Согласно Ницше, дионисийство есть начало стихийное, иррациональное, оргиастическое, тогда как аполлонийство выражает начало спокойное, логическое, упорядоченное. Если Аполлон есть мера и гармония, то Дионис олицетворяет хаос. Дионисийство — состояние экстатического восторга и исступления. По утверждению Ницше, в этом состоянии растворяются грани ин-

дивидуального «я» и «природа вздыхает о своей раздробленности на индивиды». Детища Аполлона — пластические искусства и, в первую очередь, скульптура с ее классической завершенностью, упорядоченностью форм и пропорций. Творение Дионисово — музыка — иррациональная, таинственная стихия. Из духа музыки рождается трагедия, сохраняя связь с ней в плясках и песнопениях хора, в общем мистическом строе драматического действия.

В стихах Вяч. Иванова, посвященных Дионису, неизменно присутствуют образы пиршественного изобилия, вакхического иступления, неистовства жизненных энергий. Мощь и сила дионисовых действий отмечена изысканной красотой. Тут пламенные розы сплетаются с «плющем, отрадой дерзких нег», звучат «пленительно-мятежные» песни. Поэт, «вдохновеньем оргий и опьяняясь и пьяня», призывает Диониса:

«Увейте гроздем тирсы, чаши!
Властей богов, сильней Судьбы,
Несите упоенья ваши!
Восстаньте — боги, не рабы!

Земных обетов и законов
Дерзните преступить порог,—
И в муке нег, и в пире стонов
Воскреснет иступленный бог!»

Иступленным богом называл Диониса и Ницше. Но общий поэтический строй и художественная тональность стихотворений Иванова явно не соответствуют пафосу «Рождения трагедии». Ницше придерживался жесткой установки на снижение в умах читателей, воспитанных на Винкельмане, всего образа античности. Хтоническая стихия дионисийства должна была обнаружить неприглядную изнанку мира классической Греции, раскрыть глаза на его оборотную сторону. Согласно Ницше культ Диониса возник сначала у вавилонян, оргии которых возвращали человека на ступень тигра и обезьяны. «Тут спускалось с цепи самое дикое зверство природы, вплоть до отвратительного смешения сладострастия и жесткости»¹. Греков до поры до времени защищал от дионисийского варварства Аполлон, но затем они приняли культ, правда, в видоизмененной форме. «С каким изумлением должен был взирать на него аполлонический грек! — восклицает Ницше. — С изумлением тем большим, что к нему примешивалось жуткое сознание, что все это, в сущности, не так уж чуждо ему, что его аполлоническое сознание, пожалуй, лишь покрывало, скрывающее от него этот дионисийский мир»². Перед греками оказался «бессильным от-

вратительный напиток ведьмы из сладострастия и жестокости. Лишь странное смешение и двойственность аффектов у дионисических мечтателей напоминало о нем»³. Таким образом, оказывалось, что «спокойное величие и благородная простота», по формуле Винкельмана выражавшие дух Древней Греции, насквозь пропитаны «отвратительным напитком ведьмы из сладострастия и жестокости», и это «странное смешение» обусловило двойственность дионисических аффектов. За внешними классическими формами зияла хтоническая бездна.

По оценке Вяч. Иванова, «Ницше первый провозглашает Диониса в полноте его великой идеи»⁴. Однако сочинение Ницше страдало «односторонностью чисто эстетических изъяснений дионисических явлений»⁵. Эта односторонность проявилась в непонимании религиозного смысла дионисизма и в конечном итоге обернулась против эстетики. Как и Ницше, Иванов отвергает гедеонистическое толкование, которое сводит культ Диониса к веселым вакханалиям, беззаботно оптимистическим и внутренне бессодержательным*. В то же время поэт предостерегает от «культурного самодовольства, которое смотрит со стыдом и отвращением на древний хаос человечества»⁶. А этого «культурного самодовольства» Ницше в силу «односторонности чисто эстетических изъяснений» отнюдь не избежал. Ницше, по мнению Иванова, глубоко понял феномен дионисийства, но не увидел, не почувствовал его красоты, постигаемой не эстетически, а религиозно. «С нами красота, — словно заклинает Иванов, — ею может возродиться древний, освободительный, очистительный, все разверзающий восторг; она сильна возвратить нас к религиозному всепостижению»⁷. В отличие от Ницше культ Диониса раскрывается Ивановым в единстве религиозного и эстетического значения. Таково первое, но далеко не единственное и не самое существенное расхождение Иванова с Ницше.

Вяч. Иванов говорил, что дионисийство — начало антиномическое по своей природе. Бог ночных оргий, Дионис—Вакх—Загрей является одновременно богом света, дарующим очищение и просветление. Это просветление излучает «пламенеющее сердце» Загрея, которое скрыл от людей Аполлон-Парнас.

«Сердце, сердце Диониса под своим святым курганом,
Сердце отрока Загрея, обреченного Титанам,

* В ряду исследователей, преодолевших подобное гедеонистическое восприятие религии Диониса, Иванов называет Гердера, Карла Мюллера, Велькера, Беттихера и Дж. Дж. Фрэзера, автора книги «Золотая ветвь», в которой, по оценке Иванова, развернута «поражающая воображение картина религиозной жизни древнего человека».

Что, исторгнутое, рдея, трепетало в их деснице,
Действо жертвенное дея, скрыл ты в солнечной гробнице,—

Сердце древнего Загрея, о таинственный Парнас!
И до дня, в который Гея, — мать Земля сырая, Гея,—
Как божественная Ниса, просветится зеленея, —
Сердце Солнца — Диониса утаил от буйных нас».

Согласно древнейшей версии мифа Дионис претерпел мученическую смерть от титанов, которые растерзали его по наущению Геи, а его сердце было погребено в храме Аполлона. Мотив страдания и жертвы неизменно присутствует во всех последующих вариантах мифа о Дионисе. Этот мотив и стал для Иванова основным: Дионис — бог-страстотерпец, страдающий бог.

В чем смысл жертвы Диониса и почему Аполлону понадобилось скрывать от людей его пламенеющее сердце? Да потому, говорит Иванов, что дионисийство разрушает чары индивидуации, а значит враждебно Аполлону как носителю принципа обособившейся и изолированной индивидуальности (*principium individuationis*). В акте растерзания Диониса, в его жертвенной гибели совершалось приобщение к божественному всеединству. Дионис был первым из богов, кто пострадал за всех перед всеми и тем самым даровал людям внутреннее освобождение. «Дионисийская идея, — пишет Иванов, — была в той же мере внутренне-освободительной силой и своего рода «моралью рабов», как и христианство, — и столь же мало, как и христианство, закваской возмущения общественного и «мятежа рабов»⁸.

Вл. Соловьев говорил, что древнегреческая философия была «ветхим заветом» христианства. Перефразируя это высказывание, можно утверждать, что для Иванова «ветхим заветом» стала античная мифология. Поэт христианизировал миф об умирающем и воскресающем боге Дионисе, видел в нем «евангельское приуготовление». Высвечивая христианские мотивы в культуре Диониса, Иванов не отождествляет две религии. Христианство он воспринимает как религию аскетическую, тогда как дионисийство, «приемля аскетический восторг, не знает аскезы»⁹. Оно происходит от полноты и изобилия души, подобно переполненной чаше. Это есть синтез духа и плоти.

В христианизации дионисийства проявились наиболее существенные расхождения Вяч. Иванова с Ницше, для которого бог умер и на смену ему пришел сверхчеловек. Вступив на путь богоборства, Ницше, по мнению Иванова, оказался в ловушке у Сократа. Ницше отрицал в сократической культуре «теоретического человека», ненавистный ему дух позитивизма, сытую, рассудочную цивилизацию. Ницшевское дионисийство

было своего рода «пощечиной общественному вкусу». Однако религия Диониса менее всего отвечала этой задаче. «Состояние дионисийское бескорыстно и бесцельно»; «божественное приближается легкою стопою», по слову самого Ницше. Не так учит он о сверхчеловеке. Философ-законодатель не устает увещевать человечество к напряжению и усилению в выработке своего верховного типа, своего окончательного образца»¹⁰.

Не только в поэзии, но и в критике Дионис Вяч. Иванова не был понятием, голой смысловой структурой. Дионисийское начало, говорил поэт, «вполне раскрывается только в переживании, и напрасно было бы искать его постижения — исследуя то, что образует его живой состав»¹¹. Понятия не могут вызывать переживания. Это продукт работы ума, результат определенных аналитических операций. Иное дело — образы. Они сохраняют «живой состав» отображаемых предметов и потому способны пробудить не только мысль, но и чувство. Утверждая, что дионисийство раскрывается в переживании, Иванов настаивал на его образном характере. Но сказать, что Дионис был только образом, недостаточно. Образ Диониса, «самого многоликого бога», как его называет поэт, несет на себе множество значений. Иными словами, он становится символом. Однако говоря о символе Диониса, мы еще не охватываем все заданное в нем возможности. Дионис у Иванова не просто воплощен, но и одушевлен. У него есть душа и тело. «Живой состав» тут совсем не метафора, не перенос значения и понимается совершенно буквально, то есть мифологически. Таким образом, Дионис Вяч. Иванова — это символ, перерастающий в миф, а дионисийство означает мифотворчество. И то, что мифологический образ Диониса стал принципом критического мышления Иванова, в высшей степени знаменательно. Поэт оценил смысл призыва Ницше «взглянуть на науку под углом зрения художника», учитывал методологический опыт «Рождения трагедии», книги, как известно, вызвавшей бурю не только тем, что в ней написано, но и тем, как это написано*. Стремление син-

* Немецкая профессура восприняла книгу Ницше как неприличную. «Неприличие» Ницше состояло в том, что он пренебрег требованиями научной методологии. Характерен отзыв одного рассерженного современника: «Пусть г-н Ницше сдержит слово, пусть в руках у него будет тирс, пусть он спустится из Индии в Грецию, но да сойдет он с кафедры, на которой ему пристало бы учить науку; пусть у ног его улягутся тигры и пантеры, а не филологическое юношество Германии»¹². В некотором смысле Иванов повторил судьбу Ницше: его также бойкотировала академическая наука, а университетская профессура не допускала на кафедру. Только в 20-е годы он был признан учеными кругами и стал профессором университета (сначала бакинського, а затем, будучи в эмиграции, старейшего итальянского университета города Павия).

тезировать научное, художественное и мифологическое мышление становится для Иванова необходимым требованием критического метода.

Статьи Иванова не просто охарактеризовать с жанровой точки зрения. Это и не публицистика, и не критика, и не философская эссеистика, хотя элементы названных жанров определенно присутствуют. Ученый по образованию, Иванов бесспорно владел правилами научной методологии. Но научность не была для него самоцелью: ученого постоянно корректировал поэт. Понятийное начало непременно соединялось с образно-мифологическим, а в ранних статьях ему подчинялось. Эту особенность статей Иванова верно подметил Ф. А. Степун: «При всей их учености, они не научные трактаты, солидно построенные по всем правилам логики и методологии, а искусно и легко сплетенные венки из живых цветов дружественных бесед не только с современниками, но и с вечными спутниками»¹³.

В работе «Эллинская религия страдающего бога» Иванов довольно резко писал о «наших» эллинистах, которые были трезвее эллинов. Трезвым мыслителем Иванова не назовешь. Дух Диониса присутствует в самом стиле, общем настроении ивановских статей с их образным нагромождением, какой-то взмытостью, воспаленностью интонации. Эти статьи можно охарактеризовать фразой А. Ф. Лосева, сказанной по другому, но близкому поводу: «Полет сразу во все стороны».

Интерес Вяч. Иванова к религии Диониса и античной культуре в целом не был отстраненно-историческим. «Эллиństwo в Европе, — говорил поэт, — вечно живая сила, доселе обращающийся в ее жилах вирус»¹⁴. И поэтому «исторический смысл» не в том, чтобы «понять древность как условие или обусловленное, но как порыв и достигнутое. <...> Мы должны отвергнуться себя и стать древним духом, чтобы восстановить уменьшенный ныне образ человека»¹⁵.

Дионисийство явилось основой эстетического мирозерцания Вяч. Иванова, фундаментом всех его теоретических построений. На этом основании вырастают и театральные идеи поэта.

ДИОНИСОВО ДЕЙСТВО

«И меж развалин древней сцены
Алтарь вакхический угас...»

Вяч. Иванов

Судя по имеющимся в распоряжении исследователей материалам, Вяч. Иванов не испытывал особого пристрастия к театру ни в молодости, в годы учебы в Московском университете, ни в период двадцатилетнего пребывания за границей. Написанная в 1903—1904 годах трагедия «Тантал», начатая затем «Ниобея», выражали интерес филологический, культурно-исторический, но никак не театральный. В этом отношении показательна история сочинения трагедии «Тантал», которую можно восстановить по переписке Иванова и Брюсова. В письмах к Брюсову Иванов регулярно информировал о ходе работы над трагедией, выяснял условия публикации издательством «Скорпион», уточнял сроки представления рукописи и т. п. Но ни словом не обмолвился о перспективах постановки. В одном письме Иванов просит Брюсова достать типографские литеры с ударениями, опасаясь, что читатель, ставя неверные ударения, собьется в поэтической ритмике. Правильное чтение, как видно, для Иванова гораздо важнее, чем живой спектакль. Пройдет, однако, совсем немного времени, и театр окажется в эпицентре всей художественной философии поэта.

Можно назвать немало внешних причин, которые вызвали подобную смену вех. По возвращении в Петербург Иванов завязывает театральные знакомства, люди театра проявляют к поэту серьезный интерес, настойчиво предлагают сотрудничество. Все это оказывало влияние на Иванова, побуждало к начинаниям театрального характера. Но подлинные причины были иными. Театральные интересы Вяч. Иванова произрастали на идеологических основаниях. В сознании поэта театр наиболее соответствовал задачам художественного мифотворчества. Поэтому-то Иванов реализовал свои театральные интенции не напрямую в драматургии, а в виде манифестов, эстетических деклараций, заветов.

Манифест — наиболее свободная и открытая литературная форма, отвергающая «четвертую стену» и «публичное одиночество», вполне уместные в научных жанрах. Манифест — форма прямого высказывания, обращенная к читателю и предполагающая его живую реакцию. Манифест убеждает не очевидностью примера, а силой призыва, воздействует не логикой рассуждения, а экспрессией выражения.

Е. Зноско-Боровский говорил, что в эти годы театральный манифест имел более важное значение, чем его сценическая реализация. «Развитие нового театрального искусства идет параллельно двумя путями: практики и теории, а всякая отдельная постановка приобретает значение и смысл не только по ее эстетической удачности и совершенству, но и по тому, что она приносит в подтверждение или опровержение театральной философии»¹.

Движение театральной мысли и театра как такового во все времена протекает не синхронно. Являясь разными сторонами одного целого, они сохраняют относительную независимость друг от друга. Поэтому театральная мысль иногда опережает сценическую практику, а иногда от нее отстает. Лишь в редкие эпохи возникает некое устойчивое равновесие. Но это, как показывает история, бывают далеко не самые интересные периоды театра. Несоответствие между театром как таковым и театральной мыслью — явление настолько закономерное, настолько распространенное, что само по себе не характеризует своеобразие отдельной художественной эпохи. Особенность театральной ситуации начала XX века проявилась в том, что эстетическая мысль получает превалирующее значение. Это, с одной стороны, явилось мощным импульсом для развития театрального самосознания (критики, истории и теории), но, с другой стороны, стало симптомом болезни сценической культуры. В театральном сознании замысел, идея ценностны, самодостаточны, совершенны. Реализация идеи в живом спектакле — изначально ущербна, неполна и даже неэстетична. В силу неполноты и недостаточности художественного воплощения требуются «доказательства» в виде манифестов, эстетических деклараций. Если манифест самодостаточен, а его воплощение в произведении искусства лишено этого качества, то оно может быть только примером или прилагательным к существительному художественной доктрины. На этом, между прочим, основан эффект «черного квадрата». Как таковой «квадрат» Малевича ничего не значит кроме черного квадрата на белом фоне. Но в том-то вся хитрость, что никому не могло прийти в голову рассматривать «квадрат» как таковой, да еще полагать, что его разглядывание вызовет художественное наслаждение. В нем видели некую парадигму эстетической мысли, выражение определенной декларации. Причем, выражение связывалось с выражаемым чисто условно, как это бывает в аллегории, но в отличие от нее не имело самостоятельной ценности.

Подобными «черными квадратами» были многие театральные начинания того времени, связанные с самыми крупными

деятелями сцены, включая Станиславского и Мейерхольда. Коренной театральный прагматизм Мейерхольда все же удерживал его на сценической почве, тогда как Станиславский с каждым годом ею все более тяготился и завершил свою жизнь в искусстве гигантским «черным квадратом» собственной «системы».

Театральные манифесты Вяч. Иванова не содержали конкретного анализа настоящего состояния сценического искусства. Художественная ситуация складывается из единичных фактов, явлений, событий. А к фактам у поэта было особое отношение. Нельзя сказать, что они его вообще не интересовали, но обычно воспринимались как ознаменование или символ, как художественное предвестие. Практически все театральные статьи Иванова написаны по поводу, когда конкретный факт является только предлогом, «приглашением к танцу». Оттого в статьях слишком много отвлеченного конструктивизма. Но их общая тональность, их дионисийский пафос отвечали тем настроениям, тем чувствам, которые переживали в 1904—1905 годах люди театра. Человек в то время достаточно далекий делам сцены, Иванов каким-то образом угадал то, что сейчас театру более всего необходимо. Нужны были символы театральной веры, ибо «наступил тот период в исканиях, во время которого *новое* становится самоцелью. Новое ради *нового*»².

Театр, в понимании Вяч. Иванова, есть действие Дионисово. Драматическое искусство родилось у алтаря страдающего бога, возникло из культовых действий и празднеств в его честь. Актеров в древние времена именовали ремесленниками Диониса. Они были лицедеями и жрецами. Дионисово действие объединяло пеструю и многоликую людскую среду в соборную общину и было родом священной катартики. Поэтому театр, сохранивший связь с дионисийскими истоками, всегда нес духовное очищение и преображение. Эти подлинные начала театрального искусства со временем были утрачены.

Каково, однако, состояние современной сцены? Соответствует ли она истинной природе драматического искусства? Вяч. Иванов полагает, что нет. «Старая сцена почти уже не «заражает», — и, главное, не *преображает* зрителя»³. Старая сцена не преображает потому, что угас вакхический алтарь, оборвалось звено, связующее художника с «хором». Восстановить эту связь может дионисийское мироощущение. Дионис зовет людей для соборного празднества и служения. Но это будет не просто празднество и не только служение. «Истинно дионисийское миропонимание требует, чтобы (...) наше лицедей-

ство у его космического алтаря было священным действием и жертвенным служением»⁴.

Современный театр казался поэту слишком внешним. Это не было его сиюминутным состоянием, а явилось результатом длительного исторического процесса. «По мере отдаления драмы от религиозных истоков, все менее прозрачной становится маска. <...> Из агонии жертвы развивается трагическое действие с его перипетиями и внешним прагматизмом»⁵.

Таким образом, дионисово соборное действие у Иванова резко противопоставлено прагматизму современной сцены с ее символом в виде непрозрачной маски. В отличие от этого театра маски соборное действие повернуто глазами в душу.

Как известно, понятие соборности было заимствовано Ивановым из лексикона славянофилов*. Между тем содержание этого понятия поэт осмысливает по-иному. У А. С. Хомякова соборное сознание — реальный бытийственный факт, у Иванова — материя идеальная. Ф. А. Степун отмечал: «В творчестве Вяч. Иванова совсем нет той тяжелой, плотной и бытовой стихии, которая характерна для барски-помещичьей мысли славянофилов. <...> Когда Вяч. Иванов произносит слово «соборность», то никому никогда не представится собор на какой-нибудь «дворянской площади» уездного города»⁶.

Хомяков и Иванов близки в том, что вкладывают в понятие соборности связь между людьми, общение в любви. Однако для Хомякова соборное сознание является данностью, для Иванова же — заданием. Это не достигнутый нравственный императив, и потому побуждающий духовный порыв. Хомяков по сути отождествляет соборность и российскую церковь. Иванов противопоставляет церковной организации — идею Церкви с ее «живой соборностью». Соборность, считает он, достигается не внешним государственным строительством, а духовным подвижничеством человека, внутренним стремлением построить храм, собор в душе каждого.

Более значимым, нежели славянофилы, источником для Иванова стала философия Вл. Соловьева. У Соловьева понятие соборности не употребляется в онтологическом смысле. Однако есть другое, близкое по значению понятие — сизигия (от греч. — сочетание). С ним Соловьев связывает преодоление людского эгоцентризма, «перенесение интереса из себя в другого». Это «невидимый союз душ», наполненный большим эстетическим содержанием. Отсюда исходит идея «теургического искусства».

* Речь идет о философском понятии, а не слове, которое имело широкое распространение от официального названия русской православной церкви до отмеченных в слове В. И. Даля «соборных» (общественных) бань.

Мысль Соловьева о «невидимом союзе душ», обретаемом на путях «теургического искусства», в наибольшей степени определила толкование соборности и соборного действия Вяч. Ивановым. В его понимании соборность представляет прозрачную душевно-духовную ткань, освещенную изнутри мягким светом религиозного чувства. Поэтому соборность противоположна маске — личине, которая застит божественный лик, покрывая его непрозрачной пеленой. Маска, говорил Иванов, явилась «результатом извращения и профанации древнего священного лицедейства»⁷. Древняя маска была образом божества. Маска позднейшая стала лукавым сокрытием души. В стихах Иванова она отождествляется с бесовской силой и выступает знаком смерти: маска — сестра могиле. Позднее этот мотив отчетливо прозвучал в стихотворении «Демоны маскарада» (1914):

«Есть в лицедейском беснованье
Высокое знаменованье
Великодушная игра
Со Сфинксом Вечности. Сестра
Могиле маска».

Смысл призыва «опрозрачить» маску, который звучит в ранних статьях, состоит в том, чтобы темную непроницаемую личину осветить изнутри светом соборного дионисизма, одухотворить искусство театра. Игра с маской для художника небезопасна и может вовлечь его в мир призраков:

«Но вы, которым светит Лик,
Не возвращайтесь в ночь личины».

В ряду драматургов, искусство которых было освещено идеей дионисийства, Вяч. Иванов называет Шиллера, Вагнера и Ибсена.

Творчеству Шиллера, по мнению Иванова, не доставало избытка, полноты души, его сковывал аскетический идеал. Но то, что не понял и не принял мрачный XIX век, сочтя за идеализм и прекраснотушное, было в нем самым значительным. Это его пафос соборного искания.

С Г. Ибсенем Иванов связывает поворот к «внутренней», по его терминологии, драме. Той драме, которая стремится «проникнуть за маску и за действие, в умопостигаемый характер лица, и прозреть внутреннюю маску»⁸. Ибсен дал намеки «на возможности театра как арены целостных и проникновенных душевных переживаний»⁹.

Напряженный интерес вызывало у Иванова творчество Рихарда Вагнера, композитора, драматурга и мыслителя. В одном письме к Брюсову Иванов настаивает, что вопрос о Вагне-

ре должен разрабатываться «Весами» постоянно, ибо «имеет центральное значение во всем искусстве, не только в музыке»¹⁰. Автор «Кольца Нибелунга», утверждает Иванов, был зачинателем нового дионисийского творчества и предтечей вселенского мифотворчества. Вагнер шел по верному пути, когда стремился воскресить античную трагедию. Но свой дионисийский замысел он не довел до конца. В нем одержало верх Аполлоново личное начало. Поэтому исполнители его музыкальной драмы и зрители не стали единым целым, не были объединены в общем хоровом религиозно-мифологическом действе. Поэт сравнивает Вагнера с библейским Моисеем, который привел свой народ в землю обетованную, но сам в нее не вступил.

Таким образом, уже в первых статьях Вяч. Иванова («Новые маски», «Вагнер и Дионисово действо», «О Шиллере») проблема театра приобрела онтологическое значение. Драматическое искусство в представлении поэта должно было осуществить соборное объединение сцены и зрительного зала, синтезировать разнонаправленные и враждующие между собой художественные энергии в большом всенародном действе. При этом «соборность» мыслилась Ивановым как категория внутреннего опыта. «Соборный» мифотворческий театр был противопоставлен театру маски с его внешними характеристиками и внешним действием. Эти положения постараемся хорошо запомнить, так как в них содержится ключ ко всей театральной философии Вячеслава Иванова.

СИМВОЛИЗМ И СИМВОЛИСТЫ

Первые выступления Вяч. Иванова по времени совпали с литературными дебютами А. Блока и А. Белого. Поэтому в сознании читателей его образ как бы соединился с авторами «Стихов о прекрасной даме» и «Золота в лазури». Поэты заявили о себе как представители одной школы, направления символизма, и одного поколения. Они действительно принадлежали к одному художественному поколению. В то же время было нечто такое, что создавало между ними дистанцию. В начале 900-х годов Блоку и Белому — немногим более двадцати, Иванову — уже под сорок. Разница в возрасте в данном случае не является внешне биографической подробностью, способна многое объяснить в характере творчества поэтов. Блок и Белый претерпевают сложную и противоречивую эволюцию, часто меняют художественные ориентиры. Каждый их поэтический сборник означает поворот (опасный поворот!) на зигзагообраз-

ном творческом пути. В отличие от них Иванов никаких метаний не знает. Его художественное мировоззрение устойчиво и гармонично. Его поэтический мир классически ясен и строен.

Появление Вяч. Иванова на арене русской художественной жизни было примечательно не только тем, что он сразу предстал в нескольких личинах — поэта, ученого и критика. Уже в ранних статьях, написанных до возвращения в Россию, Иванов изложил свою эстетическую доктрину. Она была изложена не в виде набросков или эскизов, но имела характер достаточно стройной, хорошо продуманной концепции творчества, которая в дальнейшем не претерпела кардинальных изменений. Случай для литературных биографий — редкий.

Когда знакомишься с творчеством Вяч. Иванова, создается впечатление, что поэт вообще миновала художественная эволюция. Подобное впечатление, конечно, обманчиво. Но оно отражает особенность художественного становления поэта. Весь период его самосознания как художника не попал в литературную биографию и остался в ее предыстории. По собственному признанию Иванова, в молодости он пережил пору мучительных исканий, прошел через сомнения и в какой-то момент помышлял о самоубийстве. В доме Ивановых после смерти отца, прогрессиста-шестидесятника и дарвиниста (Вячеславу тогда шел пятый год), установился московский патриархальный уклад. Тем не менее к семнадцати годам Иванов становился убежденным атеистом. Затем увлекся Ницше и исповедывал ницшеанство. И только позднее поэт постепенно возвращается к христианской религии. К началу 900-х годов этот период «смуты душевной» был пройден, и пройден окончательно*.

Устойчивость художественного мировоззрения Вяч. Иванова была той силой, которая привлекла к нему старших символистов и позволила объединить младших. В письме к Иванову Брюсов писал: «Ты именно тот недостававший луч, который сделал гармонию из того ряда случайных красок, какими мы были до тебя. (...) Вынь себя опять, и все опять вернется в хаос»¹. Говоря о «пришествии» Вяч. Иванова в мир символистской литературы, А. Белый отмечал: «Он, с одной стороны, дал глубокое обоснование нашим идеям, с другой — произвольно расширил самую сферу исканий, лишив ее остроты и напряженности». Эта потеря напряженности исканий, по мнению Белого, происходила потому, что Иванов «спавил декадентов, неореалистов, символистов, идеалистов в одно стадо»².

* О годах детства и юности Иванов рассказал в «Автобиографическом письме С. А. Венгерову» — произведении, своеобразно сочетающем стихи и прозаическое повествование³.

Вяч. Иванов не только объединял символистов и близких писателей других направлений. Наряду с объединением последовало размежевание. Причем, самое крупное во всей истории символизма.

М. М. Бахтин говорил о Вяч. Иванове: «Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути»⁴. Творчество поэта рельефно обозначило границу между периодами и поколениями символистов. «Декадентству» старших символистов (Мережковский, Гиппиус, Бальмонт, Сологуб, Минский, Коневской, А. Добролюбов) и близкого им Брюсова, провозглашенному ими «парнасскому» принципу чистого искусства, — младосимволисты (Белый, Блок, Сергей Соловьев, Чулков), ведомые Ивановым, противопоставляют философию жизнестроения; декоративизму и эстетству — идею эстетизации жизни, экспансии искусства в жизнь. В последующей истории символизма было много союзов и разрывов, но этот рубикон оставался, тем не менее, основным.

Столкновение двух течений символизма в 900-е годы проявилось и в эстетической теории, и в поэтическом творчестве. Если поэзия Бальмонта, Брюсова отмечена изысканным эстетизмом, капризной и утонченной чувственностью, субъективна и импрессионистична, то в стихах Иванова слышится торжественная поступь державинской оды. Его поэзия не рассчитана на интимное сопереживание, непосредственное восприятие. «Содержание ее почти не терпит «шепота», свойственного чистой лирике», — говорил Блок⁵. В стиле Иванова превалируют одические, гимнические интонации, родственные Шиллеру или Державину. Здесь нет места мимолетным впечатлениям, пестрой амальгамме ощущений, характерных для того же Бальмонта. Вопреки ироническому замечанию Пушкина о том, что поэзия, прости господи, должна быть глуповата, лирика Иванова премудра, по словам А. Белого, увлекает читателя в «чащи мудрословий».

Поэзия старших символистов казалась читающей публике чрезвычайно сложной. Трудность ее восприятия была обусловлена насыщенной метафоричностью языка, обилием недомолвок и намеков, парадоксальными ассоциациями и неожиданными переносами значений. Сложность лирики Иванова иного рода. В ней также встречается много метафор, распространены неологизмы и «славянизмы», почерпнутые из арсенала допушкинской поэзии. Все это было (или могло быть) у старших символистов. Не случайно Брюсов в разборе «Кормчих звезд» хвалил Иванова за то, что он восстанавливает самоценность поэтического слова в противовес расхожему лексикону стихо-

творцев конца XIX века, пользовавшихся словами-ассигнациями. Но в отличие от старших символистов поэзия Иванова насыщена сложной символикой, понимание которой требует основательных филологических познаний, в первую очередь относящихся к античной культуре. Если поэзия старших символистов преимущественно метафорична, то у Иванова преобладают символы.

Метафорическое мышление, характеризующее старших символистов, наиболее отвечало их установкам на самодовлеющий художественный эффект. «Метафора построена так, — говорит А. Ф. Лосев, — что мы только и заняты рассмотрением ее самой и ничем другим. (...) Она обладает своей собственной самодовлеющей действительностью»⁶. Иное дело, символ, который не равен своей непосредственной данности и отсылает к другой действительности, другим мирам. Смысловая наполненность символа столь велика, что его содержание не поддается однозначному определению и устремлено в бесконечность. По классической формуле Вяч. Иванова, «символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении. (...) Он многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине»⁷.

Эту формулу следует хорошо усвоить всем, кто хочет овладеть философией символа. Что же касается Иванова, то для него с данной формулой связано принципиальное разграничение двух типов символизма: идеалистического и реалистического. Впервые это разграничение появляется у Иванова в статье «Поэт и чернь» (1904) и затем было развито в работах «Две стихии в современном символизме» (1908), «Мысли о символизме» (1912).

Символизм Мережковского, Бальмонта, Брюсова имеет характер идеалистический. Он использует символ как прием, средство художественной изобразительности. Для реалистического символизма, приверженцем которого выступает Иванов, символ — орудие постижения действительности.

Идеалистический символизм предпочитает искусственное естественному, коллекционирует все редкое и экзотическое. Стремясь к чисто художественному эффекту, яркости впечатления, поэт волевым усилием деформирует окружающие предметы. При этом он руководствуется только постулатами личного эстетического опыта. Художник-идеалист возвращает вещи иными, чем воспринимает. У него отображение всегда отличается от отображаемого.

Художник-реалист никогда не занимает столь решительной, преобразовательной позиции. Он стремится к адекватному

представлению о вещах и ставит своей задачей «беспримесное принятие объекта в свою душу». Реалистический символизм исходит из «принципа верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем». Формула реалистического символизма — *a realibus ad realiora* — от реального к наиреальнейшему. Поэтому реалистический символизм теургичен, способен раскрыть знаменья высшей, божественной действительности. Последнее недоступно идеалистическому символизму, который культивирует произвол художественной воли. Теургический же принцип в искусстве означает не налагать свою волю на поверхность вещей, а прозревать их сущность.

Художник-идеалист убежден, что способен творить красоту, что прекрасное — дело его рук. Реалисту чужды подобные притязания. Он ничего не изобретает. Он только раскрывает вечную красоту божественного творения. Идеалистический символизм эстетизирует, украшает действительность. Символизм реалистический ее преображает. Для Вяч. Иванова это, пожалуй, самое принципиальное разграничение.

Идеалистический, парнасский символизм превыше всего ценит мастерство, а это неизбежно оборачивается канонизацией. Реалистический символизм исходит только из реальности во всей ее полноте, и потому отрицает какой бы то ни было канон. «Вызвать непосредственное постижение сокровенной жизни сущего снимающим все пелены изображением явного таинства этой жизни — такую задачу ставит себе только реалистический символист, видящий глубочайшую истинную реальность вещей, *realia in rebus*, и не отказывающий в относительной реальности феноменальному постольку, поскольку оно вмещает реальнейшую действительность, в нем сокрытую и им же озаменованную»⁸.

Последнее уточнение исключительно важно для понимания ивановской концепции символизма. В стремлении к наиреальному художник не порывает с феноменальным, не отрывается от мира данного. Только погружаясь в предметный мир вещей, человеческих отношений, вживаясь в феноменальную действительность, художник сможет прикоснуться к таинству «высших ценностей».

Толкование реалистического и идеалистического символизма, которое излагает Вяч. Иванов, точно отражало различия между двумя поколениями символистов — старшими и младшими. Совершенно очевидно, что «принцип верности вещам» был гораздо ближе Блоку и Белому, чем Брюсову и Бальмонту. Старшие символисты возвели в культ мастерство, художественное совершенство и утверждали бесстрашие, если не бес-

стыдство, формы. Младшие не исповедывали «передвижнической» стыдливости формы (тогда бы они вообще не были символистами), но предостерегали от «либерализма форм». Самое же главное — идея теургического искусства, не понятая и не принятая старшими символистами, для младших приобрела решающее значение.

В то же время понимание реалистического символизма как ознаменовательного, а идеалистического как преобразовательного, казалось бы, создавало противоречие исходным мировоззренческим установкам Вяч. Иванова и его младших последователей. Разве Бальмонт или Брюсов требовали активного вмешательства искусства в жизнь? Нет, это идея Вяч. Иванова. Весь смысл дионисийской проповеди поэта в том, чтобы искусство преображало и преобразовывало жизнь. Как же тогда связать декларируемую экспансию искусства в жизнь с требованием послушания и смирения художника, отказом от права художественного преобразования? Можно подумать, что тут заключено внутреннее противоречие концепции Вяч. Иванова, различные звенья которой не увязываются между собой*.

Пристальное чтение статей Иванова показывает, что никаких противоречий в концепции нет. Говоря о «преобразовательном» идеалистическом символизме, поэт имеет в виду не воздействие искусства на жизнь, а процесс художественного отображения жизни. В самом деле, как художник сможет преобразовать действительность, если он воспринимает ее неадекватно, если его субъективное видение столь гипертрофировано, что заслоняет объективную реальность. Чтобы искусство могло воздействовать на жизнь, преобразить ее и преобразовать по законам красоты и добра, художник должен воспринимать жизнь как таковую. Он должен сдерживать произвол своей эстетической воли. И тогда его искусство обнаружит способность обратного действия на действительность. Вместе с тем, требование реалистического отображения не означает копирование «жизни в формах самой жизни». Реализм Иванов понимает как его толковали средневековые мыслители: в смысле реальности универсального. Для поэта «всеединство» — не абстракция и не отвлеченное понятие. Это реальный бытийственный факт. Реален символ. Реальны Дионис и Христос. Для идеалистического же символизма это все категории человеческого

* Именно так оценила этот момент эстетической платформы символистов Е. В. Ермилова: «Одно из существенных противоречий символизма: колебание между свойственным раннему этапу символизма требованием вмешательства искусства в мир действительности <...> и позицией «смирненного» художника, избегающего малейшей насильственности»⁹.

разума, выработанные им идеи — существенное, но не сущностное.

Рассматривая спор старших и младших символистов, оппозицию символизма идеалистического и реалистического, следует учитывать, что означенные противоположности принадлежали одному целому. Внутреннее движение символизма от тотального эстетизма к эстетическому императивизму, от «идеализма» к «реализму» явилось логическим переходом одной противоположности в другую.

Идея тотального эстетизма не составляла исключительную особенность старших символистов. На этих основаниях начиналась новая художественная эпоха. Она начиналась с реабилитации красоты.

КОЧЕВНИКИ КРАСОТЫ

«Нам вольные кочевья
Судила Красота»

Вяч. Иванов

Восприятие красоты наиболее рельефно характеризует строй и стиль художественной эпохи, ее атмосферу, веяния, настроение умов. Понимание прекрасного не исчерпывает всей системы отношений искусства к действительности, не затрагивает многие другие связи. Тем не менее, художественная эпоха по тому, как она воспринимает красоту, раскрывается в некоторых существенных своих проявлениях. Конфликт между эпохами искусства часто возникает на почве отношения к прекрасному.

В разные эпохи понятие эстетического наделялось различным содержанием и неодинаково оценивалось. Иногда в прекрасном видели возвышающее начало. В другие времена, напротив, — нечто сужающее возможности искусства, что замыкает его в тесном круге собственных сугубо технологических задач. По-разному осмысливались связи прекрасного с этическим и религиозным.

Когда мы сегодня произносим названия Художественный театр, «Мир искусства», то обычно не вслушиваемся в их буквальный смысл, не замечаем особого содержания. Для публики 90-х годов эти названия звучали полемически, указывали на какие-то новые связи искусства с действительностью: *Художественно-Общедоступный театр, «Мир искусства».*

Такие наименования не могли появиться ни в 70-е, ни в

80-е годы, когда, по воспоминаниям И. Е. Репина, красота, совершенство, изящество отрицались как самый худший порок. Сказать точнее, название «Общедоступный театр» могло бы быть, но «Художественный» — нет. Симптоматична перемена названия театра в 1902 году: определение «Общедоступный» исчезает и остается «Художественный театр». Эта перемена названия зафиксировала перелом, который произошел в эстетическом сознании на рубеже эпох.

Новая художественная эпоха утверждала примат эстетического над социальным и даже этическим. Но это не было возвращением к концепции «искусства для искусства» в духе Теофиля Готье. Пафос новой эпохи задавала идея реконкисты: надо отвоевать для искусства то, что ему принадлежит по праву, — красоту.

Чтобы отчетливее представить характер «исторического спора» между эпохами, имеет смысл обратиться к пониманию прекрасного мыслителями предшествующего периода — Л. Н. Толстым и Ф. М. Достоевским.

«Чем больше мы отдаемся красоте, тем более отдаляемся от добра», — эти слова Толстого точно передают традиционный для 70-х и 80-х годов взгляд на природу эстетического. Толстой-моралист отвергает красоту. Толстой-художник ее разоблачает. Красота у него скрывает гайный порок и измену. Поэтому в романе «Война и мир» Анатолий Курагин прекрасен, как Аполлон, красота Элен названа сияющей. В то же время Наташа Ростова — черноглазая, с большим ртом, некрасивая девушка. В портрете Болконского подмечены сухие черты и гримаса, потившая лицо.

Толстой пишет главу, в которой умирает князь Андрей, и мучается «скрытым аморализмом красоты». Ему кажется, что описание смерти Болконского выходит слишком красивым, литературно изысканным. Читатель станет любоваться мастерством автора вместо того, чтобы почувствовать содрогание перед ужасом смерти. Смерть, считает Толстой, как разрушение жизни, не может быть красивой. Только очень дурные люди способны находить в ней объект для эстетического любования. Таков Наполеон, который при виде раненого Андрея Болконского произносит: «Какая прекрасная смерть».

Достоевскому не было свойственно толстовское отрицание красоты. Не кто иной, как Достоевский, произнес знаменитую фразу о красоте, призванной спасти мир. Слова эти стали боевым кличем новой художественной эпохи. Тем не менее, красота у Достоевского, как верно подметил И. Анненский, всегда окрашена зловещими и трагическими чертами. «Красота Досто-

евского то каялась и колотилась в истерике, то соблазняла подростков и садилась на колени к послушникам. То циничски-вызывающая, то злобно-расчетливая, то неистово-сентиментальная, красота почти всегда носила у Достоевского глубокую рану в сердце»¹.

Для Достоевского красота — понятие антиномическое, в котором «берега сходятся, все противоречия вместе живут». «Красота — это страшная и ужасная вещь! — восклицает Митя Карамазов в своей «исповеди горячего сердца». — Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что бог задал одни загадки. <...> Иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала мадонны».

И у Толстого, и у Достоевского прекрасное имело границы дозволенного. Для красоты запретны страдание, смерть. Художники новой эпохи стремятся максимально расширить границы красоты, если не устранить их вовсе. В жизни, заявляют они, не существует ничего, что не могло бы стать объектом эстетического любования. «Только как *эстетический феномен*, бытие и мир *оправданы* в вечности»², — эти слова Ф. Ницше первыми символически повторяются постоянно и обыгрываются на разные лады. Для них красота вездесуща. Она становится критерием и мерой всех вещей, вплоть до области социальных и политических отношений. Так, в стихотворении Брюсова «Кинжал» (1903) «всей этой жизни строй» назван «позорно мелочным, неправым, *некрасивым*». Этот некрасивый строй разит кинжал поэзии.

Мера всех вещей, красота приобщает к вечности: «Мы — Вечности обеты в лазуре Красоты» (Вяч. Иванов). Красота не может нести какой-то отдельный смысл (дурной или хороший), кроме своего собственного, и художник должен раскрыть это собственное содержание красоты.

Раскрыть собственное содержание красоты означает дезавуировать все внеположные искусству утилитарные, практические цели. Утверждая преимущество эстетических категорий и критериев, художники новой эпохи проявляли непримиримость к какой бы то ни было тенденциозности, «направлению» в искусстве. В этом пункте совпадали платформы Художественного театра и «Мира искусства», в других моментах несхожие между собой.

«У нашего кружка направления не было, — вспоминал А. Бенуа. — <...> Вместо направления у нас царил вкус»³. В. И. Немирович-Данченко в 1902 году писал Станиславскому:

«Мы с Вами никогда не задумывались над тем, должен ли быть наш театр по репертуару либерален, или консервативен, или народническим, по инсценировке — символическим или натуралистическим... Если бы в нас крепко сидело то или другое направление — мы связали бы себя в художественном отношении»⁴. В одном письме, относящемся ко времени создания «Мира искусства», Бенуа так формулирует его платформу: «Самая широкая программа, но без малейшего компромисса. (...) Быть беспощадным ко всякого рода сорной траве»⁵. Суждения на этот счет Немировича-Данченко совпадают почти дословно: «*Наше* — все, что талантливо, художественно, самостоятельно; все, что недоразвито, низменно по вкусу, истрепано, — *не наше*»⁶.

Быть свободным в художественном отношении, не идти на компромиссы ради «направления», — теперь становится условием существования художника. А это предполагало неограниченную свободу творческого эксперимента. В достижении высот эстетического совершенства, в оттачивании художественного мастерства, в неустанной «работе актера над собой» перестали видеть нечто предосудительное. Художник вернул себе право на такую работу, потребовал от общества своего рода хартию волюности.

Что позволяло ему добиваться этого права? Как он его внутренне мотивировал? Оправдание могло быть одним: на шкале общественных ценностей искусство находится на высшей отметке. В самом деле, спрашивал себя художник, что есть в жизни подлинно значительного? Только ценности эстетические, которым, по афоризму О. Уайльда, подражает природа. Поэтому искусство должно раскрепоститься, обрести свою силу в себе самом. Тогда оно сможет преобразить жизнь, расцветить окружающую среду, очистить действительность от накипи повседневности. И не следует бояться скрытого аморализма красоты. Пускай искусство будет аморальным. Это лучше узколобого морализма, который затягивает в тьмы низких истин.

Однако, если художнику столь многое дано и столь велики его возможности, если в иерархии человеческих ценностей выше всего находятся ценности эстетические, то стоит ли художнику ограничивать себя одним украшением действительности? Можно ли вообще говорить об украшении, когда искусство оказывается способным к преображению жизни? Не является ли логическим следствием преобразования ее преобразование? С этих вопросов берет начало спор младших символистов со старшими.

Младосимволисты осознают свою революционную силу

«в провозглашении творчества как единственного начала, создающего жизнь»⁷. В чем тогда содержание художественного творчества? Ясно, что речь идет не только о создании стихов или картин. Подразумевается нечто более значительное. Но это не есть полное самоотрицание искусства, как позднее у «левых» теоретиков 20-х годов. Никто из символистов не решился бы ради самых высоких целей «стать на горло собственной песне». Бердяев характеризовал пафос символистского искусства фразой: «не к ценностям культуры, а к новому бытию»⁸. Эта формула неточна. Правильнее сказать: через ценности культуры к новому бытию. В понимании Иванова искусство — краеугольный камень жизни. В высших своих проявлениях искусство означает жизнестроение.

Эстетизм старших символистов покоился на кодексе имморализма, «статьи» которого были рассыпаны по произведениям Ф. Ницше, О. Уайльда. Эстетизм Вяч. Иванова уже не отрицает этику, а «снимает» ее, дает своеобразный синтез. Прекрасное, как его понимают младшие символисты, не только совершенно, но и морально в глубочайшем смысле. В контексте данного понимания термин «эстетизм» лишается изначального содержания.

Для Вяч. Иванова исходным становится постулат о тождестве красоты и добра. Тождество не означает подмену одного другим, а указывает на глубинную общность двух разных явлений. Эта общность красоты и добра, эстетического и этического проявляется в том, что они различными путями ведут человека к богу. Дело художника, говорит Иванов, не смертное и человеческое, а бессмертное и божественное дело.

Эстетизм старших символистов возносился к Парнасу, обиталищу Аполлона и муз. Иванов приветствует это восхождение. Оно отвечает стремлению художника выйти за пределы эстетики, осознать свое творчество как религиозный феномен. Однако художник не может останавливаться на этом. Обретенные им духовные дары, благовестие следует возратить: «Достигнув заоблачных тронов, Красота обращает лик назад — и улыбается земле»⁹.

Таким образом, через установление тождества красоты и добра Иванов приходит к мысли об органической связи эстетического и духовного или религиозного. Понятия эти оказываются неотделимыми друг от друга*.

* В данной связи хотелось бы обратить внимание на спор современных исследователей русского символизма. Так, З. Г. Минц говорит о «панэстетизме» художественного мировоззрения символистов. «Все поэтические идеалы русского символизма оказываются либо *«личинами»* красоты, либо пред-

Эстетическое восприятие религии, по собственному признанию поэта, сформировалось у него еще в детские годы. В «Автобиографическом письме С. А. Венгерову» он рассказывал: «Мне было семь лет, когда мать велела мне читать по утрам акафисты; ежедневно прочитывали мы вместе и по главе из Евангелия. Толковать евангельские слова мать считала безвкусным, но подчас мы спорили о том, какое место красивее. <...> Эстетическое наивно переплеталось с религиозным и в наших маленьких паломничествах по обету пешком, летними вечерами, к Иверской или в Кремль»¹⁰. Художественная мысль Иванова сохранила «наивное переплетение» духовного и эстетического.

Отстаивая идею тождества красоты и добра, Вяч. Иванов и младосимволисты в известном смысле возвращаются к прагматическому пониманию искусства. Искусство в их представлении действительно и непосредственно воздействует на жизнь. Другое дело, «содержание» этого воздействия. Позитивистская мысль XIX века опиралась на просвещение и образование, на социальный реформизм и моральную проповедь. Теперь же ставка сделана на духовное преображение и как следствие преобразование жизни. Именно этот момент эстетической платформы символистов оказался для них роковым. Здесь подстерегала их трагедия. Вечная трагедия творчества, когда «ярость синтеза» наталкивается на ограниченность творческой воли. Притязая возвыситься над жизнью, объять ее целиком и стать почти что богом, строителем жизни, художник рано или поздно приходит к осознанию того, что «вместить жизнь как таковую в творчестве <...> значит совершить чудо воплощения целого в его части»¹³.

Оглядываясь на путь, пройденный символизмом, А. Белый в 1910 году писал: «Весь грех позднейшего символизма заключался в нежелании выйти из замкнутой литературной школы. <...> Между тем вдохновители литературной школы символизма

стают как *эстетизация* тех или иных этических, религиозных, политических и даже социальных или научных (В. Брюсов) ценностей. <...> Эстетизация земного — главное отличие символистской поэтики от близкой к ней романтической»¹¹. Иной точки зрения придерживается Е. В. Ермилова: «Утвердившееся представление об «эстетизме» или даже «панэстетизме» символизма не может быть принято без существенных оговорок <...> С большим основанием можно было бы определять их концепции как «панэтические»¹².

Обе точки зрения нам представляются одинаково односторонними. Дело состоит не в том, что эстетика главенствует над этикой или же наоборот — этика над эстетикой. Для Вяч. Иванова и младших символистов эти категории существуют в неразрывном единстве: добро прекрасно, красота моральна.

⟨...⟩ провозглашали целью искусства пересоздание личности; и далее они провозглашали творчество более совершенных форм жизни»¹⁴. Ту же мысль лапидарно высказал А. Блок своей знаменитой фразой: «Хотели быть пророками, а стали поэтами».

В том, что символизм остался школой, художественным направлением, не было чьей-либо вины. Такова диалектика творчества, и такова его трагедия. Стремление вырваться за рамки искусства, какие бы формы оно ни принимало, возможно только путем отказа от творчества, путем самоубийства художника.

Осознание недостижимости конечных целей, которые и определяли смысл всего движения, формируется у символистов позднее, в 10-е годы. В начале же 900-х они не задумывались о реальных опасностях своих художественных притязаний. Они полагались на чудо, рассчитывая обрести его на путях теургического искусства. Синтез духовного и эстетического, казалось им, позволит реализовать глобальные жизнестроительные задачи.

По мере того, как идея жизнестроения овладевала младосимволистами, являлась потребность пересмотреть исходные мировоззренческие установки всего течения. Стало очевидным, что на принципах индивидуализма воплотить идею нельзя. Тут-то и понадобилось дионисийство с его соборным пафосом. Тогда возникла и проблема театра, искусства по природе своей общественного. Театр более всего мог служить моделью теургического творчества.

Определить тот день и час, когда в истории символизма произошел этот перелом, невозможно, как нельзя, по древнему софизму, ответить, с какого зерна, если прикладывать по одному зерну, начинается куча. Во всяком случае можно утверждать, что платформа этого «перелома» уже была изложена в статьях Иванова, написанных в 1904—начале 1905 гг., еще до возвращения из заграницы.

КРИЗИС ИНДИВИДУАЛИЗМА

«А если в этом мы *теперь* не согласны, пусть это будет *личным* несогласием».

Вяч. Иванов — В. Брюсову¹

В подзаголовке статьи «Копье Афины», опубликованной в «Весак» (1904 № 10), Иванов поставил эпиграф: «Поскольку *мы* индивидуалисты». Статье поэт придавал принципиальное

значение. В письме к Брюсову он предлагает опубликовать ее как передовую, без его имени, подписанную знаком весов.

Местоимение «мы» можно принять за автохарактеристику поэта. В действительности это не так: «мы» здесь не является обозначением собственной позиции, а указывает на общее состояние художественной мысли. Мы — индивидуалисты, но индивидуализм как мировоззрение должен быть преодолен. Началась новая эра. Индивидуализм противоречит тем задачам, которые возникают перед искусством*.

Под лозунгом преодоления индивидуалистического мирозерцания Иванов рассчитывает объединить символистов вокруг журнала «Весы». «Нам нужно решительно самоопределиться как движению, потому что новая эра началась,— пишет он Брюсову.— Так или иначе, «Весы» — не просто журнал для чтения, а орган какого-то коллективного самоутверждения, какого-то жизненного процесса в русском — европейском, если хочешь,— самосознании»². Объединение мыслится Ивановым на принципиально мировоззренческой основе. Оно не должно иметь ничего общего с политической партией. Поэта беспокоит, что в символистах видят своего рода общественную секту. Он предлагает Брюсову выступить с редакционным заявлением, что «Весы» политическими вопросами не занимаются, «что политического мнения органа нет, но есть отдельные взгляды отдельных сотрудников, связанных общностью идей и стремлений не политических, а иного порядка»³.

«Иной порядок» объединения символистов был заявлен в статье «Поэт и чернь», первой ивановской публикации в «Весах» (1904 № 3).

Разрыв между художником и народом, поэтом и чернью, констатирует Иванов,— основной признак новейшего искусства. Художник перестал быть учителем народа, его творчество тяготеет к эзотерической обособленности. Следствием этого стало утонченное, изысканное искусство, в котором отсутствует открытая, прямая речь, слово является только намеком или указанием. Художник ныне стоит перед дилеммой: либо стать изменником творческого духа и стараться удовлетворить толпу, либо, оставаясь верным себе, творить уединенное, отрешенное слово.

* При переиздании статьи в сборнике «По звездам» Иванов опустил подзаголовок, заменив его на эпиграф из стихотворения Брюсова «Тезей Ариадне». Ко времени выхода сборника тема кризиса индивидуализма получила широкое освещение в журнальной публицистике. Мысли Иванова развивали А. Бенуа в статье «Художественные ереси» («Золотое руно», 1906, № 2), М. Волошин в работе «Индивидуализм в искусстве» (там же, 1906, № 10). В этом контексте подзаголовок «Мы индивидуалисты» обесмысливался.

Выход из этой антиномии видится Иванову на путях истинного символизма. Тропой символа художник идет к мифу. Поэтому «истинный символизм должен примирить Поэта и Чернь в большом, всенародном искусстве. <...> Большое искусство — искусство мифотворческое»⁴.

В статье «Копье Афины», упоминавшейся ранее, Иванов рассматривает четыре типа искусства: всенародное, демотическое, интимное и келейное.

Большое всенародное искусство создают эпохи статические, завершающие определенный период истории. В такие эпохи не существует разрыва между поэтом и чернью, для художника невозможно какое-либо изолированное существование, его индивидуально «я» как бы растворено в «я» народном. В истории подобные эпохи кратковременны, но их художественным памятникам уготовано бессмертие, ибо они выражают соборное сознание человечества. К произведениям большого искусства Иванов относит «Божественную комедию» Данте, Девятую симфонию Бетховена. В отличие от эпох ставших — эпохи становления рождают малое искусство, которому принадлежат три других типа.

Искусство демотическое имеет предметом коллективную, а не личную душу, но оно не достигает всеобъемлющей полноты большого искусства. У художника развивается начала индивидуации. Демотическое искусство — это «Дон Кихот» Сервантеса, «Евгений Онегин» Пушкина, романы Достоевского.

В искусстве интимном происходит безудержное развитие индивидуальности, волеизъявление личности ничем не ограничено. Это всегда «искусство для искусства». Оно требует утонченности и вкуса и создает художника-виртуоза. В нем музыкант, подобно Моцарту, только музыкант; живописец, как Веласкес, только живописец.

Если интимное искусство дифференцировано и аналитично, то искусство келейное — синтетично*. Оно не достигает высшего синтеза большого искусства, но к нему стремится. В интимном

* Понятие келейности может быть неадекватно воспринято современным читателем, для которого оно выступает синонимом корпоративной замкнутости и келейного сговора. В семантике XIX века келейность отождествлялась с чем-то скрытым, тайным. Но было уточняющее значение, позднее утраченное. Келейный — склонный к иночеству, отшельничеству, подвижнической деятельности, которой не принято было бахвалиться и следовало держать в тайне. С потерей этого значения (оно уже не отмечено в словаре С. И. Ожегова) слово приобрело негативную окраску. О келейности теперь говорят в отношении не просто тайных, но дурных дел, затеянных узким кругом лиц. Ничего подобного не могло быть у Иванова, который подразумевал духовное подвижничество художника.

искусстве художник добивается абсолюта внешней свободы, в своих дерзновениях ничем не ограничен. В келейном искусстве он обретает свободу внутреннюю и благодаря тому отрешается от произвола личности. В нем побеждает сверхличное начало.

С внешней точки зрения, ближе всего к искомому идеалу демотическое искусство. С точки зрения внутренней — келейное творчество пустынников духа. Ростки келейного искусства Иванов усматривает в современности. «По мере того, как наше искусство, преступая пределы интимного, будет переходить в келейное, оно будет становиться сверхличным. Признаки дифференциации и индивидуации будут преодолены. И мы стоим на пороге этого преодоления»⁵.

В своих «опытах эстетических» Иванов исходил из идеи античного универсализма: принципа всеобщего единства и связи «всего во всем». Этот принцип по-новому был осмыслен в философии «всеединства» Вл. Соловьева, которая оказала мощное влияние на поэта. В понимании Иванова индивидуализм не сводим к взгляду человека на себя и окружающий мир. Это феномен социальный и культурно-исторический. В новое время на смену античного универсализма приходит индивидуализм. Наступает век всеобщего размежевания и дифференциации, когда изолированные единичности, возомнив себя целым, оказались вовлеченными в борьбу на взаимоуничтожение. Последствия этого процесса Иванов рассматривает в статье «Кризис индивидуализма».

Четыре образа, созданные искусством Ренессанса, воплотили первые запросы индивидуализма. Это Гамлет, Дон Кихот, Макбет и король Лир.

Смысл образа Гамлета, по Иванову, в протесте своеобразной личности против внешнего императива. Личность впервые провозглашает себя самоцелью. С одной стороны, Гамлет сохраняет память о тех временах, когда человек должен был поступать в соответствии с нормой всеобщего поведения. С другой стороны, как герой нового времени согласует собственные действия только со своей волей. Отсюда раздвоенность характера и колебания Гамлета. Двойственность присуща и образу Дон Кихота. Как защитник нравственного миропорядка, он олицетворяет соборное начало. Но в своих деяниях — раскольник и отщепенец. Подобно Ивану Карамазову, Дон Кихот не принимает этого мира — факт духа, по мнению Иванова, новый и дотоле неслышанный. Трагедия Макбета — это трагедия нищеты. Макбету не хватает сил осознать себя «целым», но он не может не быть им в согласии с ренессансным императивом. Это противоречие разрывает образ. Напротив, Лир облада-

ет внутренней мощью, отсутствующей у Макбета. Однако сила Лира, ничем не ограниченная и не гармонизированная с универсумом, оборачивается для него самоуничтожением. Лир раздвигает себя до конечного обнищания и оскудения.

По прошествии трехсот лет, когда были созданы великие ренессансные типы, индивидуализм не исчерпал своего пафоса. Более того, он претендует стать последним словом человеческих исканий. В то же время, полагает Иванов, на лицо приметы кризиса индивидуализма. Этот кризис олицетворяет собой сверхчеловек — носитель принципа универсализма, но только в потенции.

Иванов считает, что индивидуализм, хотя и переживает в настоящий момент кризис, не погиб окончательно. Он может еще подняться во всей своей демонической силе и натворить немало бед. Однако шансов у индивидуализма тем меньше, чем действеннее будет искусство, чем решительнее художник станет противиться обманной действительности, миру данному. Художник должен пожертвовать собой, положив собственную индивидуальность на алтарь соборного искусства.

«Кризис индивидуализма» завершает первый цикл статей Вяч. Иванова. Статьи эти со всей очевидностью показали принципиальные расхождения как со старшими символистами, так и с Брюсовым, а значит, линией «Весов». Между тем «Весы» систематически печатают Иванова. Предложения поэта объединить символистов вокруг журнала на новой платформе у Брюсова не вызывают большого энтузиазма, но от спора он уходит. В письмах к Иванову Брюсов придерживается самого дружественного тона, настойчиво уговаривает вернуться в Россию, предлагает стать соредактором «Весов». Даже прямые полемические выпады (статья «Поэт и чернь» содержала скрытую полемику с брюсовскими «Ключами тайн») остаются как бы незамеченными. Правда, переписка с другими корреспондентами выдает иногда раздражение: Брюсов жалуется, что Вяч. Иванов своим Дионисом распугал последних подписчиков «Весов». Однако в целом разногласия позиций в 1904-1905 годах не приводят к острым идейным схваткам. Поэты как будто бы заключили молчаливый договор, что если они и не согласны, то это их личное несогласие.

Находясь за границей, Иванов не мог активно участвовать в литературной жизни. Между тем к такому участию побуждало многое: и успех первых поэтических сборников, и поездка в Москву и Петербург осенью 1904 года, когда произошло знакомство и сближение с К. Бальмонтом, Д. Мережковским, З. Гиппиус, А. Белым, Ю. Балтрушайтисом, и расширившееся

сотрудничество с «Весами» и другими изданиями. Летом 1905 года Иванов принимает окончательное решение вернуться в Россию. По приезду в Петербург Ивановы сняли квартиру в доме на Таврической улице. Квартира размещалась в верхнем этаже и имела форму башни. «Башня» Вячеслава Иванова скоро становится центром культурной жизни города, где регулярно по средам собираются поэты, философы, ученые, артисты — интеллектуальная и художественная элита.

ИВАНОВСКИЕ «СРЕДЫ»

«Неделя средою крепка,
а жизнь серединою»

Пословица

Полтора года, в продолжении которых проходили собрания на «башне», отмечают с точностью до нескольких месяцев половину жизненного пути Вяч. Иванова. Осенью 1905 года, когда начинались «среды», поэту шел сороковой год. Прекратились собрания в феврале 1907. Иванову оставалось прожить столько же — немногим более сорока лет.

В творческой биографии Иванова эти полтора года — один из самых насыщенных в художественном отношении периодов. Никогда впоследствии поэт не пользовался таким влиянием на устроения современников. Но не только в биографии Иванова, а и во всей истории русского символизма ивановские «среды» четко обозначили срединный рубеж. Отмеченный выше поворот от индивидуализма и «декоративного» эстетизма старших символистов к универсализму и жизнестроительству резко обозначился именно здесь. «Башня» на Таврической стала как бы пограничной вехой между периодами и поколениями символистов.

В биографии Вяч. Иванова со «средами» связан еще один примечательный факт. Позтом предпринимаются первые попытки реализовать свои театральные идеи. На «средах» происходили знакомства и заключались творческие союзы. Рождались художественные замыслы и проекты, столь же фантастические, сколь и величественные.

Согласно древним повериям в среду полагалось гадать о будущем. На «башне» об этом, видимо, знали и жадно прислушались к предчувствиям и предвестиям эпохи. Именно в период «сред», в 1906 году, была написана и опубликована про-

граммная работа Вяч. Иванова «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего».

Ивановские «среды» не были каким-то единичным явлением. Обычай литературных и философских собраний распространился в начале века и стал отличительной чертой всего предреволюционного пятнадцатилетия. Ф. А. Степун вспоминал: «Ходить друг к другу в гости, вести бесконечные застольные беседы, заседать и публично дискутировать в философских обществах считалось таким же серьезным делом, как читать университетские лекции, выступать на судебных процессах и писать книги»¹. Аналогичные ивановским собрания прежде устраивали «аргонавты», «знаньевцы», позднее — В. Ф. Комиссаржевская в своем театре. В доме Мурузи на Литейном регулярно проходили вечера у Мережковских. Эти и подобные им собрания были не только фактами времени. Они выражали его стиль, и как явление стиля эпохи несли на себе печать трагических противоречий русской жизни.

В 1907 году в Петербурге завершилось строительство собора Воскресения, известного под названием «храма на крови», воздвигнутого на месте убийства царя-освободителя. Грандиозное сооружение архитектора А. А. Парланда, поражающее азиатской роскошью и великолепием, менее всего соответствовало тому поводу, страшную память о котором оно должно было увековечить. Этот храм стал одним из символов эпохи. Подобно ему культура «серебряного века» со всем ее богатством и пиршественным изобилием художественной жизни, с ее утонченным интеллектуализмом и приверженностью к вечным темам бытия, — воздвигалась на крови.

Много лет спустя Н. А. Бердяев писал: «Когда я вспоминаю «среды», меня поражает контраст. На «башне» велись утонченные разговоры самой одаренной культурной элиты, а внизу бушевала революция»². Бердяев усматривал трагедию «серебряного века» в том, что культурная элита изолировала себя от широких социальных течений времени. Это увеличивало разрыв между «тонким слоем» интеллектуалов и широкими пластами — интеллигентскими и народными. «Все происходило в довольно замкнутом круге. <...> Иногда казалось, что дышат воздухом теплицы, не было притока свежего воздуха»³.

На склоне лет и Вяч. Иванов в какой-то момент содрогнулся от мысли, не была ли его «башня» — вавилонской башней, а революция — столпотворением вавилонским — справедливым возмездием за людскую гордыню. В порыве самобичевания поэт просил отпущения за то, что «в ересь темную волхвов был

ввержен гордостью духовной». Иначе говорил он прежде, тогда в 1905 году:

«Я башню безумную зжду
Высоко над мороком жизни».

Мóрок, по словарю В. И. Даля (Вяч. Иванов, надо отметить, был его внимательным читателем), — это сумрак, тьма, гарь, чад. Но это также лукавство, хитрость (выражение «обойти мороком», т. е. обмануть). И еще — страх («прошло мороком, тучей без грозы, одним страхом»). Морок сродни колдовству, а глагол мороковать означает ворожить.

Воспринимая окружающую жизнь как морок в сложной семантике этого слова, Иванов рассчитывал на «башне» найти «притон с моею царицей Сивиллой». Поэту казалось, что «башню» не коснутся «неслыханные перемены и невиданные мятежи», которые сотрясали Россию. В обманчивости этих упований он скоро смог убедиться. Жизнь вторгалась самым примитивным и пошлым образом. Во время одной из «сред» явилась полиция с обыском, подозревая революционную сходку. После нескольких часов утомительного досмотра зачем-то арестовали тещу Максимилиана Волошина, даму преклонных лет. С уходом полиции обнаружилась пропажа бобровой шапки то ли Бердяева, то ли Мережковского. Инцидент с шапкой попал в газеты и бурно обсуждался всей Россией — до самых до окраин. Шапка Бердяева-Мережковского вошла во все мемуары и воспоминания посетителей «башни» как едва ли не самый значительный эпизод ивановских «сред». Чем не ирония истории?

Художественная интеллигенция начала XX века имела практически все, что ей надлежит иметь. Она владела издательствами и изданиями. У нее были собственные театры. (Государственную монополию на театральное дело отменили в 1882 году.) Цензура по существу отсутствовала. Художник был независим от государства, если, разумеется, не состоял на государственной службе. Широко распространенное меценатство служило для искусства надежной защитой от коммерциализации. Художники не были богаты, но они были достаточно состоятельны. Они гордились тем, что «у нас поэты сами господа». Это освобождало от давления не только власти, но и толпы. Они были свободны, как никогда прежде и, тем более, никогда впоследствии. Однако все эти наиболее благоприятные условия, кажется, совпали для того, чтобы подтвердить старинную мудрость: «в свободе — грешные, в рабстве — святые».

Впоследствии, когда, по выражению Ахматовой, «случилось

то, что случилось», Ф. А. Степун с горечью писал: «Хорошо мы жили в старой России, но и грешно. Если правительство и разлагавшиеся вокруг него реакционные слои грешили, главным образом, «любоначалием», то есть похотью власти, либеральная интеллигенция — «празднословием». <...> Наша праздность заключалась не в том, что мы бездельничали, а в том, что убежденно занимались в известном смысле все же праздным делом: насаждением хоть и очень высокой, но и очень мало связанной с «толщью» русской жизни культуры»⁴.

Это ощущение оторванности от глубинных пластов национальной жизни было знакомо писателю XIX века. Но никогда прежде разрыв не достигал таких масштабов, какие он принимает в начале XX столетия. Образ пира, вызывающий двойную аналогию с Платоном и с Пушкиным постоянно присутствует в воспоминаниях посетителей «башни». Последняя из «Маленьких трагедий» Пушкина заканчивается ремаркой: «Пир продолжается. Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость». Трудно подобрать слова, которые точнее передали бы коллизию «башни». Пир буйный, вакхический. Пир мысли и художественного чувства. И его председатель, на лицо которого легла тень глубокой задумчивости.

Вячеслав Иванов не был тем, кого Пушкин называл «прямым поэтом», который «сетует душой

На пышных играх Мельпомены
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены».

На подмостках художественного мира Вяч. Иванова царят пышные игры Мельпомены. Игра — обильна, избыточна. Тут «и много чар, и много песен, и древних ликов красоты». Но «прямой поэт» (в пушкинском понимании) в этом мире чувствует себя неудобно:

«...печальный, нищий, жесткий
В час утра встретивший зарю
Теперь на пыльном перекрестке
На царский поезд твой смотрю».

(А. Блок)

Было бы неверно полагать, что Вяч. Иванов не разделял «глубокой задумчивости», с которой Блок смотрел на его «царский поезд». Но душевный разлад Блока оставался Иванову чуждым и мало понятным. Это верно подметил Г. В. Адамович: «У Блока была живая, большая совесть, и он безмолвно обращался к Иванову с вопросами, на которые у того не могло

найтись ответа. Блок не то что усомнился в важности и значительности вячеславо-ивановских уроков, нет,— но он недоумевал: что за ними? какой ценой они куплены? что делать с людьми, которым они недоступны? позволительно ли говорить о Дионисе и Эллинских мистериях, когда реальная повседневная жизнь соткана из страданий и несправедливости»⁵.

Эти безответные вопросы, мучившие Блока, побуждали Иванова к решительному действию. Именно потому, что культура куплена дорогой ценой, что она всегда аристократична, а не демократична, и социально несправедлива, что на высотах своих доступна только избранным,— художник, строитель храма культуры, должен изо дня в день, по камешку, возводить здание своей «башни». Несмотря ни на что. Не оглядываясь на обстоятельства, будь то революции или контрреволюции, подъемы и спады общественной жизни. Для Иванова поэт — заложник вечности, но никак не пленник времени. Время способно пленить художника-человека, но не художника-творца. А в том, что художник является строителем, демиургом, Иванов был уверен. Этим убеждением руководствовался башенный мыслитель, когда обращал к миру свое «Вселенской Общины спасительное слово».

Россия вступала в эпоху своеобразного «средневековья». Прошлое для нее прошло, и прошло безвозвратно. Будущее, как его представляли, не обретало почвы в настоящем. Все настойчивее звучали голоса во имя будущего уничтожить настоящее «до основания». Это будущее становилось мифом — социальным, политическим, культурно-историческим. Мифом тем более притягательным, чем менее соответствовал он реалиям современности. Неопределимая ни в категориях прошедшего, ни в понятиях предстоящего, действительность воспринималась как промежуточная эпоха, средне-вековье, лишенное собственного содержания. «Мы — дети рубежа,— говорил А. Белый,— мы ни «конец» века, ни «начало» нового, а — схватка столетий в душе; мы — ножницы меж столетиями; нас надо брать в проблеме ножниц»⁶.

Подобное мироощущение, свойственное людям начала века, не было дезавуировано революциями 1917 года. Они его скорее усугубили. История российского «средневековья» охватывает три десятилетия — с 900-х до конца 20-х годов. Три десятилетия русская жизнь продолжалась в виде раскрытых ножниц, пока они не захлопнулись, вырезав едва ли не треть нации.

В начале же века «проблема ножниц» ярко обозначилась в поляризации общественного сознания, включая и сознание эстетическое, в утверждении примата корпоративных идей. Вслед

за партийной организацией явилась партийная литература с ее грозным эдиктом «Долой литераторов беспартийных!» Примечательно, что «партийная литература» в 900-е годы возникает не только в кругах сторонников большевистской партийности. Например, Г. Чулков был гораздо более партийным писателем, чем М. Горький. А. Амфитеатров в своей критике и публицистике превосходил убежденной партийностью А. Луначарского.

Чем далее расходились концы «ножниц» русской жизни, тем отчетливее осознавалась потребность консолидации, духовного объединения. На этой бытийственной основе возникает идея «башни» — идея братского сообщества поэтов, философов, ученых. «Башня» не мыслилась Ивановым в виде ордена — объединения людей, связанных корпоративным принципом и жестким уставом. Двери «башни» были открыты для всех, кто стремился к духовному обмену и взаимному художественному обогащению. Ивановские «среды» собирали представителей разных идейных течений, различных партий и группировок. Здесь бывали В. Розанов и Д. Мережковский, Н. Бердяев и А. Блок, А. Белый и М. Горький, С. Булгаков и А. Луначарский, Ф. Зелинский и А. Толстой. Присутствие столь несхожих и далеких друг другу людей, казалось бы, могло создать «критическую массу». Тем не менее в атмосфере «сред» господствовал дух согласия, а не размежевания. Бердяев вспоминал: «Вяч. Иванов никогда не обострял никаких разногласий, не вел резких споров, он всегда искал сближений и соединений разных людей и разных направлений, любил выработать общие платформы»⁷.

А. Белый упрекал Иванова, что тот позволял «несимволистам» считать себя символистами. «Становилось нечто вроде знака равенства между театром и храмом, мистерией и новой драмой, Христом и Дионисом, Бого-Матерью и всякой рожаящей женщиной, Девою и Менадой, любовью и эротизмом, Платоном и греческой любовью, теургией и филологией, Владимиром Соловьевым и Розановым, греческой оркестрой и парламентом, русской первобытной общиной и Новым Иерусалимом, левым народничеством и славянофильством и т. д.»⁸.

В этой гиперболе содержится немалая доля истины, хотя таких грубых «уравнений» Иванов не делал. Но «знакам равенства» он, действительно, отдавал предпочтение. Это стремление всех примирить и согласовать казалось радикально настроенным современникам прекраснородушием. Однако нельзя не признать, что в условиях убыстряющейся поляризации общественного сознания ивановские «среды» имели благотворное воздействие. Творили благо. Оказывалось, что художники и философы

различной мировоззренческой ориентации могут разговаривать друг с другом. Обретенный здесь опыт в скором времени интеллигенции понадобился.

НА БАШНЕ

«Высокий, чуть-чуть сутуловатый, весь золотистый и розовый, в ореоле легких, будто светящихся золотых волос, в длинном старомодном скюртуке, он стоял, не то переминаясь с ноги на ногу, не то пританцовывая и припрыгивая,— и говорил, растягивая слова, улыбался неожиданно мелькнувшей новой мысли, останавливаясь, чтобы мысль эту додумать, с повисшей в воздухе рукой, и никому в голову не приходило, чтобы можно было его перебить или его не дослушать: среди обыкновенных людей стоял какой-то Орфей, всех покорявший».

Г. В. Адамович¹

Первая «среда» у Ивановых, по свидетельству В. Пяста, прошла 2 или 3 сентября 1905 года. Все собрание состояло из Вячеслава Ивановича, его жены Лидии Дмитриевны, философа В. Эрн и самого Пяста. Но уже через несколько месяцев «среды» стали весьма многолюдными. В начале 1906 года Брюсов сообщал в письме к С. А. Полякову, издателю «Весов»: «Среды» Вяч. Иванова — это новые ковчеги, где бывает до 50—60 человек»².

Установился обычай приходить на «башню» к двенадцати, к часу, во всяком случае, не раньше одиннадцати часов. Начались «среды» далеко за полночь и продолжались до самого утра, то есть «среды» проходили в четверг. Мистификация в стиле Вяч. Иванова. Как правило, собрание открывалось ученым диспутом, неизменным председателем которого был Н. А. Бердяев. Затем поэты читали стихи — в основном свои, только что написанные, и далее следовал обстоятельный разбор Вячеслава Ивановича. Эти разборы, поражавшие меткостью характеристик и совершенным знанием поэтической техники, запомнили все, кто бывал на «башне».

Круг обсуждавшихся тем был достаточно широк: «Романтизм и современная душа», «Искусство и социализм», «Актер будущего». Е. Аничков рассказывает: «Спорили и говорили парадоксы. При этом по какому-то молчаливому соглашению никогда не о книгах. Начитанность должна была быть превзойдена и оставлена дома. Только от себя надо было высказывать-

ся, и не разводя публицистику, а поднявшись над переживаемой минутой, если удастся, то пусть в аспекте вечности»³.

«Башня» на Таврической являлась мастерской поэтов и философов, связанных общностью цеховых интересов. Но, как справедливо уточняет О. Дешарт, она была и артистической богемой. Здесь царил дух игры, театрализации, забавных перевоплощений и веселых мистификаций. Постепенно складывается ритуал собраний на «башне». По рассказу В. Пяста, «в обычае вошли четвертные бутылки простого красного, а также белого вина, и бесчисленное количество маленьких стаканчиков при них»⁴.

Полукруглую комнату, где проходили собрания, выстлали коврами, на которых среди подушек размещались гости. К стене придвигался большой стол. «На этот стол зачастую садилась Лидия с кем-нибудь из завсегдатых художников или поэтов, чаще всего то бывали Сомов, Кузмин, Городецкий; они представляли галерку и бросали яблоки и апельсины в оратора, когда он позволял говорить абстрактно и скучно»⁵. Лидия Дмитриевна обыкновенно являлась к гостям в сандалиях и греческом пеплосе алого цвета. Этот костюм придумал для нее К. Сомов. Был установлен костюм и для поэтов: черный сюртук и черный шелковый галстук бантом. «Это сделалось как бы формой поэта того времени», — вспоминал М. В. Добужинский⁶. Все посетители «башни» наделялись прозвищами, которые соответствовали их литературному образу. Вячеслава Иванова, например, за его дионисийство именовали Дионисием Ивановичем.

Во время чтений электричество никогда не включали. Горели свечи, создавая в комнате таинственный театральный колорит. Что это напоминает? Не бал ли при свечах в «нехорошей квартире»?

Судя по сохранившимся рассказам и описаниям, атмосфера «сред» неодинаково воспринималась их участниками. Одни с легкостью входили в условия игры, понимая, что это только игра. Другие готовы были поверить в мистику «сред». С. М. Городецкий писал о своем дебюте на «башне»: «Когда я читал стихи, мы все сидели на полу, на коврах, при свечах, а я был в белой рубашке, и все это напоминало мне хлыстовские радения»⁷. В «Воспоминаниях об Александре Блоке» Городецкий называл «башню» парнасом бесноватых. Один посетитель «сред» объяснял читателям кугелевского журнала «Театр и искусство», что соборное действо является «свальным грехом» и представляет собой пляски и хороводы нагих людей, прозрачно намекая, будто бы нечто такое творилось на «башне». Серь-

езность подобных заявлений можно понять, если учесть, что в эти годы вся Россия, затаив дыхание, наблюдала за мистико-эротическим «театром» Гришки Распутина.

Что тут сказать? Журналист «Театра и искусства», положим, сводил какие-то счеты. И воспоминания Городецкого, поэта, по выражению Иванова, «с душой глухонемой», — не самый достоверный источник. Но вот более надежное свидетельство. Н. А. Бердяев, рассказывая о «средах», настаивал: «Преобладал тон и стиль мистический»⁸. Напротив того, Добужинский воспринимал атмосферу «башни» иронически: «К этому «театру» мы (...) относились очень не всерьез»⁹. Так или иначе, мистицизм и игра, миф и театр слились в сознании обитателей «башни».

МИФОТВОРЧЕСТВО И ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ

Миф и театр, мифотворчество и театрализация — характеристики, которые часто встречаются в рассуждениях о русском символизме, как прошлых, так и нынешних. При этом не всегда учитывают один важный момент. Не принимают во внимание, что символизм имел продолжительную историю, в ходе которой он претерпел сложную и противоречивую эволюцию. Если движение реализма XIX века можно представить в виде большой полноводной реки, то символизм в своем течении распадается множеством малых речек и ручейков, которые то пересекают друг друга, то расходятся в разные стороны.

Мифотворчество и театрализация не были равноценными слагаемыми символизма на всех этапах его истории. В ранний период, в 90-е годы, тенденции мифотворчества, если и прослеживаются (у Мережковского, например), то неявно и определяющей роли не играют. Символизм осознается как явление искусства и только искусства. Когда художественное творчество существует исключительно в системе эстетических ценностей, ни о какой мифологизации не может быть речи. Но в тот момент, когда искусству становится тесно в его изначальных границах, создается благодотворная почва, на которой произрастает мифотворчество. Тогда искусство претендует стать мифом.

В истории символизма поворот к мифотворчеству обнаружился на рубеже столетий и связан в первую очередь с кружком молодых поэтов, именовавших себя аргонавтами (А. Белый, С. Соловьев, Эллис) *.

* К «аргонавтам» заочно принадлежал А. Блок, которого они считали «соревнителем мистерии».

Для «аргонавтов» не существовало границы между искусством и жизнью, плодом художественного воображения и реальностью. В их сознании жизнь есть эстетический феномен, искусство же приравнивается к действительности и по сути отождествляется с ней. На этой основе происходит «ожизнение» художественных объектов. Так, для Блока прекрасная дама — не метафора и не поэтический образ. Она становится реальным существом во плоти, пробуждает у автора интимные чувства, вплоть до эротического влечения. Образ сублимирует в миф. И тогда задача художника существенно меняется. Он способен творить более совершенные формы жизни. А это в свою очередь вызывает мифологизацию обыденных отношений, повседневного бытия. Последнее верно отметил В. Ф. Ходасевич: «События жизненные в связи с неясностью, шаткостью линий, которыми для этих людей очерчивалась реальность, никогда не переживались, как *только* и *просто* жизненные; они тотчас становились частью внутреннего мира и частью творчества. Обратное: написанное кем бы то ни было становилось реальным, жизненным событием для всех»¹.

А. Белый в письме к Э. К. Метнеру дал характерную оценку своей дуэли с Брюсовым, дуэли по счастью не состоявшейся: «Тут символизм наших отношений хотел *окончательно воплотиться*» (как черт в Ивана Карамазова)². Письмо это, датированное 1 апреля 1905 года, точно передает мироощущение «аргонавтов». Они искали «окончательного», субстанционального воплощения переживаний, порожденных их прихотливым сознанием.

Мифотворчество «аргонавтов» неотделимо от того чувства рубежа, кануна, которое витало в воздухе эпохи. Во всех проявлениях окружающей действительности они искали эсхатологический смысл. В. Брюсов вспоминал: «Эти юные мечтатели были уверены, что приближается «конец всемирной истории», что скоро, едва ли не на днях, должен совершиться великий вселенский переворот, который в существе изменит жизнь человечества. Их возбужденному воображению везде виделись явные предвестия грядущего. Все события, все, происходившее вокруг, эти юноши воспринимали как таинственные символы, как прообразы чего-то высшего, и во всех явлениях повседневной жизни старались разгадать их мистический смысл»³.

Мифотворчество «аргонавтов» выражалось в определенной системе ритуальных акций, символических действий. Они гадали по звездам, наблюдали закаты и зори, распознавали знамения⁴. Одного только не могло допустить их «наивное» сознание — театрализации. Театр с его изначальным неправдопо-

добьем, с его обнаженной условностью был «аргонавтам» абсолютно чужд. Плохо скрывая неприязнь, А. Белый заявлял в письме к Метнеру: «Среди официальных выразителей магизма, с сознательным актерством ретулирующих себя перед обществом, пальма первенства принадлежит, конечно, Брюсову, который *«играет роль»* с чувством, с пафосом, исполняя свою миссию (миссию показного мага) перед целой Россией»⁵. Правда, далее в письме Белый высказывает признательность Брюсову за то, что он выполняет функцию громоотвода и «приучает нашу мужиковатую удивляющуюся толпу не удивляться». Но эта оговорка не снимает неприязненного тона, который выдает буквально каждое слово: и «официальный магизм», и «сознательное актерство», и «показной пафос». Еще более характерно стихотворение Белого «Маг», комментарием к которому является приведенное письмо. Лирический герой поэта зовет пророка, а встречает театрального мага, возвышающегося на утесе в позе провинциального трагика. У подножия утеса бунтует «веков нестройный рокот», а маг отвечает пискливым кудахтаньем, «орлиным клекотом». Обман состоит в том, что «пророком безвременной весны» оказывается балаганный шут.

Ритуальные действия «аргонавтов» перемежались разнообразными играми и «арлекинадами». Это игры во французов-филологов Ларап'а и Рапрап'а, «галопы кентавров», «козлов-вак». (О них Белый подробно рассказывает в своей мемуарной трилогии). Белый рассылал друзьям и знакомым письма, подписанные Огыгами и Единорогами. Письма эти не на шутку встревожили адресатов: Белого они чуть было не отправили в психиатрическую лечебницу. Подобную реакцию окружающих можно понять. В играх «аргонавтов» было очень мало собственно игры, напрочь отсутствовал такой ее определяющий элемент, как остранение. Эта «игра» носила экзальтированный характер. Она требовала от всех, кто был в нее вовлечен, поступать так, будто бы Огыги и Единороги существовали на самом деле. В сознании «аргонавтов» условное воспринималось безусловно, театральное как реальное. Поэтому игра не освобождала из плена мифологизированных отношений, не давала передышки или хотя бы короткой паузы. Напротив, в «играх» мифотворчество достигало предельной степени напряжения. «Аргонавтические чудачества и эскапады, родственные средневековому юродству, понимались как священное безумие»⁶. Характерно признание А. Белого в письме к Блоку: «Роль юродивого, анархиста, декадента, шута мне послана свыше. С покорностью принимаю ее»⁷.

В. Ф. Ходасевич писал о влечении символистов к непрестан-

ному актерствованию, «к *разыгрыванию* собственной жизни как бы на театре жгучих импровизаций. Знали, что играют — но игра становилась жизнью»⁸. Это отчасти верно, скажем, по отношению к Брюсову, но совершенно неверно в применении к «аргонавтам». Созданный их воображением мир не мог существовать в лучах рампы. Плод «ночного» сознания при свете театральных прожекторов, он рассеивался, как дым. Поэтому они действительно нуждались в «громоотводе» в виде «показного мага» Валерия Брюсова. Для «аргонавтов» Брюсов был олицетворением другого, декоративного символизма. Иное дело, Блок. Этот был своим, причащенным. Ему были доверены «ключи тайн». Вот почему А. Белый так болезненно воспринял «похмельную» пьесу Блока «Балаганчик», усмотрел в ней богохульство, «горькие издевательства над своим прошлым»⁹. Белый не мог простить другу, что тот вытащил на сцену, на глаза беззастенчивому партеру, «мужиковатой толпе» эсхатологию «аргонавтов», их интимную мистику. Блок, казалось Белому, сделал «аргонавтов» посмешищем всей России.

А между тем, ко времени постановки «Балаганчика» интимная мифология «аргонавтов» стала публичной. Она вошла в моду. Все теперь гадали по звездам и вызывали духов. Мистицизм всходил, как на дрожжах. Мистический хмель играл в головах реалистов и идеалистов, художников и естественников, монархистов и социалистов. Ворожить, мороковать становилось делом почти что обыденным.

Н. А. Бердяев позднее писал об этом времени: «Слишком многие вдруг стали эстетами, мистиками, оккультистами, презирали этику, пренебрежительно относились к науке. Какой-нибудь запоздалый рационалист и позитивист не мог рассчитывать в то время на успех в любви. <...> Повсюду разлита была нездоровая мистическая чувственность, которой раньше в России не было»¹⁰.

Таков повседневный фон ивановских «сред». Башня на Таврической, как бы высоко она ни возвышалась над мороком жизни, не была защищена непроницаемой броней. Тем не менее атмосфера «башни» отличалась от окружающего фона.

Вяч. Иванов скорее иронически относился к «арлекинадам» Бальдера и его друзей. Ему безусловно импонировал этот «театр для себя», но мистическую экзальтацию «аргонавтов» поэт вряд ли одобрял. Помимо всего прочего тут возникало одно неприятное для Иванова воспоминание. Был эпизод, едва не стоивший поэту репутации. 2 мая 1905 года в Петербурге на квартире Н. М. Минского собравшиеся, по предложению Иванова, затеяли «действие». Они водили «ритмический хоровод» и

совершали символические жертвоприношения. Кого-то кололи булавкой и пили его кровь, выжатую в вино, называя это «сопричастием». Каким-то образом о «действе» проведали репортеры и появилось сообщение, что творили черную мессу, а потом устроили хлыстовскую баню. Инцидент как-то удалось забыть. Но Иванов, судя по всему, помнил о нем долго. Во всяком случае подобных «мистических действ» больше не устраивали и чернокнижию не предавались. А вот действия театрализованные и игровые на башне всячески культивировались. Они стали необходимой частью башенных собраний.

Театрализованные игры «башни» принимают более сложные и изощренные формы на «вечерях Гафиза», которые проходили с весны 1906 года. Кружок почитателей Гафиза, персидского поэта XIV века, собрал ближайших друзей Вячеслава Ивановича и Лидии Дмитриевны (Сомов, Бакст, Кузмин, Нувель, Городецкий) и стал как бы «внутренней партией» башенного союза. На свои тайные от других посетителей «сред» собрания «гафизиты» являлись в театральных костюмах; все имели специальные «гафизитские» имена: Вячеслав Иванович — Гиперион, Лидия Дмитриевна — Диотима, Кузмин — Антиной, Городецкий — Гермес. Устраивались также женские вечера, в которых участвовали жены Блока, Волошина, Чулкова.

Люди, знавшие Вяч. Иванова, говорили о его пристрастии к игре, к «театру для себя». О. Дешарт вспоминала, что поэт был противником теории происхождения искусства из игры. Но сама поэзия для него — игра, «умное веселье», игра в звуки, образы, краски. Ф. Степун отмечал в Иванове «любовь к пиршественной игре духа». Понятия актерствования, игры традиционно применяли к поэту и те, кто был искренне к нему расположен, и те, кто его недолюбливал. А. Измайлов говорил об Иванове: «Это трагический актер, забывший разгримироваться и выскочивший в живую толпу на котурнах и в трагической маске»¹¹. По мнению С. Франка, «Вяч. Иванов не только художник, но и прежде всего — артист. <...> Ему хорошо известно и доступно невинное, как бы инстинктивное искусство позы и игры»¹². В философском творчестве поэта Франк усматривал «сочетание мудрой серьезности с игрою, правдивости с позой, подлинной глубины духовного прозревания действительности с обманной глубиной театральных декораций»¹³.

Это меткая и достаточно точная характеристика, если, конечно, освободить ее от оценочного налета. Франк не принимал «артистической» философии Иванова. Высоко оценивая стремления поэта «в мелких, будничных вопросах дня прозревать великие общие и вечные борения человеческой и сверхчелове-

ской жизни», он ставил под сомнение его интеллектуальную честность, «вряд ли легко соединимую с артистизмом, с поэтической склонностью к красивым вымыслам и фантастическим облачением. Иначе незаметно сотрется грань отделяющая жизнь от сцены, правдивая мудрость будет неволью умалена ради эффектного жеста»¹⁴.

Театральность, однако, не только поза и эффектный жест. Оглядеть себя и окружающий мир с театральной точки зрения совсем не значит утратить ясность взгляда, его правдивую мудрость. Театр — искусство, действительно, соборное. Суд его — прилюдный суд. При свете театральной рампы правда правдива, ложь лжива. Тайна театра в том, что в его «обманном» мире обмануть гораздо труднее, чем в реальной жизни. Сакральное «Не верю!», быть может, самое главное театральное слово. Это слово — символ. Театрализация украшает жизнь, но и ее очищает, вентилирует. Если первое составляет эстетическое назначение театра, то второе его онтологическое содержание. «Артистическое мироощущение,— говорил С. Булгаков,— не есть порождение эстетической похотливости или же притязательной манерности, потому что оно может сочетаться и с вполне отчетливым и скромным художественным самосознанием, оно имеет глубочайшую основу в человеческой природе»¹⁵.

Глубочайшая основа артистического мировоззрения состоит в том, что оно создает своего рода противовес мифотворчеству. Сколь свойственна природе человека тяга к мифу, столь необходима ему театрализация, великое театральное «Не верю!» Миф, в какие бы формы он ни облакался, всегда чреват сном разума. А сон разума, как известно, рождает чудовищ. Реальность мифа, увиденная сквозь призму сцены, обнаруживает условность. Абсолютность мифа посредством театрализации выказывает относительность. Театрализация разоблачает миф, лишает его мистической устремленности и переводит в план художественной игры. Поэтому театрализация способна гармонизировать мироощущение человека, согласовать в нем порыв к идеальному и чувство реального.

Театрализация, ставшая непременным атрибутом ивановских «сред», призвана была очистить атмосферу «башни» от морока жизни, от неглубокого в конечном итоге мистицизма, как в его интимном («аргонавты»), так и в общедоступном, опошленном виде. Да, опошленном, но тем более опасном, так как этот мистицизм становился объектом социализации со всеми отсюда вытекающими последствиями. Мистика «аргонавтов» и их более деловитых последователей была подвергнута на «башне» тра-

вистированию и театральному разоблачению. Есть все основания утверждать, что блоковский «Балаганчик» с его смешением веселого и серьезного, с его самопародией возник из атмосферы «башни», постоянным посетителем которой был Блок*.

Нельзя сказать, что с ивановскими «средами» мистицизм совершенно уходит из мироощущения символистов, а мифотворчество изымается из художественных задач. Самого себя Иванов часто именует мистатогом, а свою идеологию «мистическим анархизмом». Но общая атмосфера символистского искусства заметно меняется. Мистицизм не преодолен, он как бы уравнивается посредством театрализации. «Ворожба» Иванова другого свойства, чем это было у «аргонавтов», — род лицедейства. И роль мистатого, ловца человеческих душ, являлась для поэта все-таки театральной ролью. Не случайно современники закрепили за ним прозвище «веселый колдун».

С. К. Маковский рассказывал, что как-то задал Иванову вопрос, верит ли он в божественность Христа. Последовал ответ: «Конечно, но в пределах солнечной системы». Комментируя эти слова, Маковский говорит: «Да, он в Христа верил, но не менее чистосердечно «воззывал» и богов Олимпа, и духов земли»¹⁷. Странно, что Маковский не заметил иронии, заключенной в ответе Иванова. Поэт верил в Христа и в Диониса, но не абсолютной верой, а верой скорее относительной — «в пределах солнечной системы». Для поэта, представителя новой религиозного сознания, сама идея религии не исчерпывалась одной только верой. Верить можно во что угодно: в Магомета, в Маркса, в Дарвина, в историческую миссию пролетариата. Между прочим, в Григория Распутина тоже верили, истово и одержимо. Величие христианства не в вере, сотворении кумиров, а в веровании, исповедывании нравственного императива, построении собственной жизни в согласии с ним, в неустанных поисках бога в себе. Это определяло пафос нового религиозного сознания и его не всегда справедливую полемику с ортодоксальным богословием, которое, как многим казалось, подменяет верование слепой верой.

* Подлежит решительному пересмотру распространенное представление будто бы «Балаганчик» являлся «иронической репликой по отношению ко всему символистскому искусству»¹⁶. Подобная точка зрения возникла на волне реабилитационной критики 60-х годов, когда исследователи часто из благих побуждений изымали Блока и Мейерхольда из символизма, Маяковского из футуризма и т. п. Представление об антисимволистской направленности «Балаганчика» позднее стало едва ли не общим местом, вошло в учебники. В действительности пьеса Блока — не полемика с символизмом и не критика его, а самокритика символистов, следствие внутренней полемики между ними.

Мастер мистификаций, «веселый колдун», Вяч. Иванов часто разыгрывал посетителей сред. Особенно тех, кто принимал его проповеди слишком всерьез. К числу мистификаций относятся «союзы трех», которые до сих пор вызывают назойливое любопытство исследователей. Однажды Вячеслав Иванович и Лидия Дмитриевна где-то высказались, полусхуя, полусерьезно, что, мол, их души настолько соединились, что способны полюбить третьего. Роль третьего поочередно доставалась Городецкому, М. Сабашниковой — жене Волошина. Последний взаправду принял розыгрыш Иванова и даже на какое-то время прекратил с ним отношения. То, что прощительное ревнивому супругу, не стоит прощать современным исследователям (точнее сказать, исследовательницам), которые буквально восприняли идею «союза трех», не замечая в ней игры.

«Нет, «соборность» и «братство» здесь не могли состояться», — восклицает Е. В. Ермилова¹⁸. Но они и не должны были тут состояться. Неужели исследовательница полагает, что Вячеслав Иванов и Лидия Дмитриевна всерьез рассчитывали на любовь втроем с тем же Городецким или Сабашниковой? Еще более нелепым кажется предположение, что «соборность» может осуществиться так незатейливо и конкретно.

Театрализация демифологизировала жизненную среду символистов. Она устраняла то, что содеял пафос, и восстанавливала то, что он разрушил. Пафос младосимволистов творил кумиров, размывал границы реального. Театрализация обеспечивала «нисхождение» художника, не позволяла ему слишком далеко отрываться от земной почвы. В художественных исканиях символистов театр служил как бы силой гравитации, упорядочивал мысль, парившую в отвлеченной невесомости.

Таким образом, складывалось убеждение, что все дороги ведут символистов в театр. Туда вели помыслы о большом всенародном искусстве, стремление к художественному преображению действительности, способность сцены вентилировать жизни от мистического морока. Но не в Александрино же следовало идти со всем этим. Необходим был собственный театр.

«ФАКЕЛЫ»

Первым из театральных практиков, кто ухватился за ивановское дионисийство, был некий Вашкевич, в прошлом актер Художественного театра. Осенью 1905 года Вашкевич объявил, что организует собственную труппу. У Иванова он просил раз-

решения назвать театр именем Диониса и обещал проводить в жизнь ивановские идеи. Предприятие Вашкевича, судя по всему, сперва заинтересовало поэта. Поддержали его и брюсовские «Весы». Но скоро выяснилась полная несостоятельность затеи. После того, как Вашкевич опубликовал претенциозный манифест своего театра, В. Брюсов выступил с резкой отповедью «непрощенному радетелю» дионисийства¹.

На «башне» все это оживленно обсуждали. Не теряли там из виду и Студию на Поварской, в которой Мейерхольд заканчивал постановку «Тентажиля». (Мейерхольд приглашал Вячеслава Ивановича и Лидию Дмитриевну войти в бюро студии.) Смерть так и неродившейся студии, а также предприятие Вашкевича побуждали «башню» взять дело театра Диониса в свои руки. Тогда-то (а именно между концом октября и началом декабря 1905) возникает проект «Факелов». Название театра совпадало с наименованием литературного альманаха, который в то время готовился на «башне». Замыслы театра и альманаха предполагали сотрудничество не только символистов. Намеревались также привлечь писателей, принадлежавших к другим литературным группировкам. В инициативную группу «Факелов» вошли Блок, Белый, Брюсов, Чулков, Ремизов, Сологуб, Эрберг, Тэффи, Добужинский, Сомов, Билибин, Грабарь. Дело пошло на лад с приездом в Петербург Мейерхольда, у которого были серьезные намерения «здесь устроить то, что не удалось сделать в Москве»². По ходу осуществления проекта решено было объединить усилия с сатирическим журналом «Жупелы», сотрудники которого замыслили собственный театр также с участием Мейерхольда.

3 января 1906 года на «башне» состоялось учредительное собрание «Факелов». О нем Мейерхольд подробно рассказал в письме к Брюсову: «От «Факелов» говорили В. И. Иванов, Г. И. Чулков и я. После нас говорил Максим Горький. Когда он говорил, казалось, что окружающие его литераторы («Знание») утомляют его душу, которую влечет новый мир. Он был необыкновенно нежен к своим новым знакомым («Факелы»), и когда ему задали вопрос, кого же из «тех» привлечь ко второму собранию непременно, он назвал Куприна и только. Между прочим, сильно врезались в память такие его слова: «В скудной России и существует *только* искусство, мы здесь ее «правительство», мы слишком преуменьшаем свое значение, мы должны *властно* господствовать, и наш театр должен быть осуществлен в огромном масштабе. Это должен быть театр-клуб, который мог бы объединить все литературные фракции»³. Судя по приведенному высказыванию, глобальные замыслы

«башни» встретили со стороны Горького самую решительную поддержку.

В «Факелах» Мейерхольд намеревался поставить трагедию «Тантал», хотел возобновить «Тентажиля». Для «Факелов» была написана пьеса Блока «Балаганчик». (Предложение развить в драму стихотворение «Вот открыт балаганчик» исходило от Г. И. Чулкова.) После неудачи студии на Поварской идея театра становилась особенно заманчивой. Она настолько увлекла Л. Сулержицкого, что он отправился в Ясную Поляну просить у Толстого пьесу для «Факелов».

Среди материалов, относящихся к истории «Факелов», заслуживает внимания статья Л. Галича, в которой тот пытается воспроизвести «обстановку» дионисийского театра. «Сцена спрятана за тяжелой портьерой. Она даже не угадывается, потому что к каждому представлению зал убран и декорирован по-новому, и сцена из одной его части переносится в другую. В зале нет вызывающих заранее зевоту параллельных рядов кресел. Мебель в нем разбросана неправильно, по капризу и вдохновению художников. Хор «мистов» — писателей и актеров — встречает публику у входа, вмешивается в нее, быть может, раздает ей костюмы, дает знаки оркестру, старается стихами и диалогами, или совместно разыгранными сценами, в которые вовлекается публика, заранее подготовить настроение. Зрители как бы постепенно гипнотизируются, и когда они достаточно подготовлены, внезапно раздвигается занавес и на сцене, как в таинственном зеркале, загорается «золотой сон»⁴.

Автор этой статьи, Л. Галич, репортер газеты «Речь», — фигура на «башне» во всех отношениях случайная. «Непрошенный радатель» дионисийства, типа того же Вашкевича, Галич в скором времени переменял театральную веру и стал ратовать за театр, который будет только театром⁵. В конце 1905 — начале 1906 года Галич посещал «среды» и, судя по всему, зафиксировал какие-то разговоры «факельщиков». Вполне возможно, что это были импровизации Мейерхольда или кого-то еще. Если принять данную версию, то тогда можно сформулировать несколько предположений, которые, разумеется, требуют дополнительной проверки. Во-первых, следует отнести к более раннему времени хронологию некоторых театральных идей Мейерхольда, реализованных впоследствии в студийных постановках Доктора Дапертутто, в частности, в «башенном» спектакле «Поклонение кресту» по драме Кальдерона. Во-вторых, проблематика нашумевшей статьи М. Волошина «Театр как сновидение» (1912—1913) происходит из споров на «башне», связанных с «Факелами». И в-третьих, уточняется полемический адрес

«Балаганчика». Блок имел перед глазами один из вариантов мистического театра, который травистировал в своей пьесе. Последнее, естественно, не исключает другие объекты пародии.

Проект театра не был осуществлен. Причиной явились затруднения финансового характера. Так объяснял дело в своих воспоминаниях Г. И. Чулков. Но были и другие причины. «Факельщикам» не доставало зримого видения задуманного театра. Они знали, что это будет за театр, но не ясно представляли, как его сделать. В истории «Факелам» суждено было остаться исключительно благодаря «Балаганчику», поводом к написанию которого они явились. Что же касается Вяч. Иванова, то случай с «Факелами» определенно поколебал расчеты на скорое осуществление его театральных замыслов. Не столько сама неудача, сколько соприкосновение с грубоватой прозой сценического дела заставляли поэта отодвигать идею соборного дионисийского театра на отдаленную перспективу. Теперь Иванов начинает говорить о театре неблизкого будущего.

ТЕАТР БУДУЩЕГО

В десятые годы художественную жизнь России всколыхнуло новое литературное течение, которое своим названием заявило о направленности к искусству будущего. Это футуризм. Однако задолго до того, как Маяковский, Бурлюк, Крученых нанесли первые пощечины общественному вкусу, еще в начале 900-х годов, «футуризм» проявился как эксцитативный элемент мирозерцания эпохи, своеобразное состояние художественных умов. Явления современного искусства осознавались не только и не столько как реальный художественный факт. В них искали ознаменований, предвестий искусства будущего и с этой точки зрения в первую очередь оценивали.

С особой силой «футуристическая» направленность эстетического сознания дает о себе знать в критике театра. Лекции, посвященные театру будущего, становятся едва ли не самой популярной темой, заполняют страницы газет и журналов. О театре будущего пишут В. Брюсов, А. Бенуа, В. Мейерхольд, А. Блок, Ф. Сологуб, А. Белый, М. Волошин, Н. Евреинов, Г. Чулков, А. Луначарский. В издательстве «Шиповник» выходит целый сборник, посвященный этой теме, — «Театр. Книга о новом театре» (1908).

Возникновение темы театра будущего и ее широкое распространение были обусловлены многими причинами. В значитель-

ной мере она отвечала настроениям промежуточной эпохи, ощущению надвигающегося катаклизма, в котором погибнут все существующие социальные институты. Настоящее было обречено и не заслуживало усилий. Творить художник стремился с прицелом на будущее. В то же время театральная мысль, избрав своим предметом сцену будущего, освобождалась от обязанности художественного воплощения, этого, как многим казалось, убиения творческой фантазии.

Уже самые первые статьи Вяч. Иванова были ориентированы скорее на театр будущего, чем настоящего. Подобная ориентация отчетливее и резче проявилась в работе «Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего» (1906).

Исходная посылка рассуждений Вяч. Иванова о театре будущего — противопоставление символизма романтизму. Романтизм и символизм, говорит Иванов, близки в том, что враждуют с существующей действительностью. Однако смысл их бунта различен. Романтизм, усматривая золотой век в прошедшем, тоскует по несбыточному. Он сознает недостижимость идеала и перед действительностью капитулирует без борьбы. Символизм стремится не к несбыточному, а к несбывшемуся, сохраняя веру, что «золотой век» культуры еще впереди. Неприятие мира данного у символистов пробуждает волевое стремление к миру должностующему быть. Отсюда пророческий характер творчества символистов.

По мысли Иванова, всякая культура в своем историческом развитии проходит через органическую и критическую эпохи. Понятие органической эпохи* для поэта олицетворяла античность периода классики. Современность же оценивается им как предельное выражение критической эпохи — эпохи крайнего индивидуализма, общей дифференциации деятельности, в искусстве — интимного творчества. Но в современной жизни появляются приметы новой органической эпохи. На смену интимному искусству приходит искусство келейное, по природе своей универсальное, правда, только в потенции. Из этого келейного искусства возникнет в будущем соборное творчество новой органической эпохи. О ней и пророчествуют символисты.

Искусство критических эпох всегда статично. В нем преобладает пластическое, аполлонийское начало. Искусство эпох органических динамично, проникнуто духом музыки. По мнению

* Термин «органическая эпоха» восходит к историософии Сен-Симона, у которого он использовался для обозначения относительно гармонизированной и созидательной эпохи в развитии общества. В 10-е годы «органическое» было одним из самых ходовых слов.

Иванова, беда современного театра в том, что он статичен. В нем действие поглощено зрелищем. Поэтому художник театра должен разбудить скрытую музыку сценического искусства, освободить его динамическую стихию.

«Довольно зрелищ, — восклицает Иванов, — (...) мы хотим собираться, чтобы творить — «деять» соборно, а не созерцать только. (...) Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное общине стародавних «оргий» и «мистерий»¹. Поворот к динамическому полюсу драмы Иванов усматривает у Вагнера, Ибсена, Метерлинка, Верхарна. В том же направлении развивается реалистический театр, изображающий жизнь как процесс, как текучее становление. Однако устремления эти до сих пор остаются половичными. Не устранено главное препятствие в виде разделяющей сцену и зрительный зал рампы. «Сцена должна перешагнуть за рампу и включить в себя общину, или же община должна поглотить в себя сцену»².

Свои рассуждения Иванов суммирует в формуле синтетической драмы. В ней действие возникает из оркестровой симфонии, восстановлен в правах хор, партер очищен от кресел для оркестры, для хоровой игры. Репертуар синтетического театра должен складываться из героических трагедий и мистерий. Он может также включать политическую драму, способную вызвать у современного зрителя сильный хоровой резонанс.

Работа «Предчувствия и предвестия» не пересматривала театральную концепцию первых статей («Новые маски», «Вагнер и Дионисово действо», «Кризис индивидуализма»). В новом изложении концепция была дополнена и расширена, но не подвергалась исправлениям. Однако в отличие от предшествующих статей здесь появляется больше конкретики и как результат — двусмысленность толкования многих отвлеченных положений.

Основное противоречие этой работы состояло в том, что образ, метафора незаметно для автора превращались в понятие. Отсюда переход иносказания в указание. Говоря о разрушении рампы, поэт просил не понимать его буквально. Речь шла не о репликах из зала, выходах—уходах актеров через партер или превращении спектакля в политический митинг. Иванов настаивал на уничтожении внутренних барьеров и призывал к «выработке форм, внутренне способных нести динамическую энергию будущего театра»³. Но затем он переходит к более предметному изложению: растолковывает, где следует стоять дирижеру, объясняет, что оркестр должен быть скрыт от глаз

публики, как в вагнеровском театре в Байрейте. Если все понимается столь предметно, столь вещественно, то соответствующим образом следует понимать и хороводы вокруг жертвенного алтаря, и слияние в оргийное тело. Во всяком случае возможность такого буквального толкования не исключалась. Не удивительно поэтому, что современники поняли идеи Вяч. Иванова слишком практически. С легкостью они принялись за организацию «соборного действия», часто не задумываясь о его духовном содержании. Мейерхольд, вооружившись терминологией Иванова, доказывал необходимость уничтожения «четвертой стены». Режиссер полагал, что, если поместить зрителей на сцене, а актеров пустить в зрительный зал, это и будет соборное действие. Чулков и Сологуб все свели к мистическим радениям. Луначарский в статье «Социализм и искусство» (1908) представил соборное действие в виде массовых празднеств, процессий, манифестаций, которые, как ему казалось, в будущем заменят традиционный театр.

Подобные толкования имел в виду А. Белый, когда говорил, что предпочтет кружиться в вальсе с хорошенькой барышней, чем водить хоровод вокруг трагического козла с действительным тайным советником. «Я решительно протестую против вульгарных истолкований этой теории и против слишком легких выводов из основоположений В. И. Иванова. А с этими легкими выводами приходится иметь дело в кружках дезонирующих модернистов. Отдавая должное серьезному мыслителю, я не могу не считаться с опасностью популяризации взглядов этого мыслителя»⁴.

Предостережения А. Белого остались незамеченными. Не услышали современники и самого Иванова, который буквально с первой своей статьи пытался втолковать читателям, что соборное действие не предмет организационных мероприятий. Соборность должна реализовываться в каждом человеке, в душе его, чтобы стать «принципом внутреннего подчинения личной воли — чувствованию и попечению вселенскому»⁵.

Разрушение «четвертой стены», изменение границ театрального пространства — это любому человеку театра было понятно. А вот с собором в душе дело обстояло сложнее. Тут, как сказал бы булгаковский Воланд: «Вы, профессор, воля ваша, что-то нескладное придумали! Оно, может, и умно, но больно непонятно. Над вами потешаться будут».

Ответом Вяч. Иванова своим радетелям и оппонентам явилась статья «О проблеме театра» — резкое выступление против «либерализма форм» в сценическом искусстве⁶.

Статья выражала сомнения в художественном эксперимен-

таторстве, которым, по мнению Иванова, пытались подменить коренное обновление искусства театра. Сцена требует культурно-исторической революции, а театральные деятели ограничиваются частичными реформами. Они отстаивают либерализм форм, увлечены игрой художественных приемов. «Либерализм форм — только либерализм — не отвечает ожиданиям, скорее — обманывает ожидания, и более благодарна толпа охранителям стародавнего предания формы, если провидить за ней веяния животворящего духа»⁷. Оговорка «только либерализм» не случайна: Иванов не отрицает художественный эксперимент. Он протестует против возведения его в самоцель.

Как «чистую выдумку» поэт оценивает положение, согласно которому «зритель мог всецело уйти взором и душой на сцену и, по возможности, забыть и себя самого, и своих соседей»⁸. Это «развоплощение» публики подавляет живые энергии театра. Не принимает Иванов «стремления слить сознание зрителя с сознанием героя — или героев — сцены, доведя его сочувствования до полноты идеального переживания с героем или в герое всей его участи»⁹.

Как и в предшествующих статьях, Иванов настаивает на возрождении хора — «в смысле свободно и согласно действующего коллектива»¹⁰. «Содержание драмы не может быть, при живом участии истинного хора, только «серьезным и величавым», как требовал Аристотель, — оно должно быть еще *безусловным*. <...> Коллективное действие впервые утверждается хором как истинное, а не фиктивное — только если оно *ответственно* для всех совместно действующих»¹¹.

Иванов прямо не называет адресатов своей критики. Однако не трудно понять, к кому она обращена. Выступая против «развоплощения» зрителя и попыток отождествить его с персонажами, Иванов имеет в виду психологический театр Станиславского и Немировича-Данченко, но далеко не все их спектакли и не весь Художественный театр. Забегая вперед, отметим, что Иванов применял понятие хора в истинном его значении к чеховским постановкам МХТ. В них, как он считал, была достигнута та степень духовного напряжения, соборного единения театра и публики, которая сделала эти спектакли подлинной мистерией современности.

Размышления Иванова о том, что сценическое искусство должно стать безусловным для зрителя, были адресованы Мейерхольду, который в то время выступил с концепцией «условного театра». Вячеслав Иванов и Мейерхольд — тема важная, требующая специального изучения. Она способна многое объяснить в сложной борьбе идей театра начала XX века.

Одной из своих работ 20-х годов, статью «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана», Иванов предпослал посвящение: «Всеволоду Мейерхольду на память о двадцатилетней приязни автора». В стихотворении «Хорошее действо» поэт воссоздает образ режиссера, увиденный на репетиции: Мейерхольд, «как Петр Великий при оснастке корабля, вездесущий, многоликий». Среди театральных деятелей, несомненно, наиболее близким Иванову был Мейерхольд. В нем поэт видел режиссера, способного реализовать театральные мечтания символистов. Иванова привлекала сама личность режиссера, «вездесущего, многоликого». Люди мейерхольдовского склада, по аттестации Немировича-Данченко, «которые каждый день открывают по нескольку истин, одна другую толкающих»¹², обычно становились на «башне» своими.

Единственное совместное начинание Мейерхольда и Иванова, ставшее театральным фактом, — спектакль «Поклонение кресту» по Кальдерону, поставленный в 1910 году на «башне». В истории этот спектакль остался не более, как «шаловливый экспромт на тему большой и серьезной, уже начавшейся работы над «Дон Жуаном»¹³. Но была одна область, в которой диалог поэта и режиссера приобрел принципиальный характер. Это философия театра, или, вернее сказать, идеология, ибо Мейерхольд видел в Иванове не теоретика, а идеолога творимого им здания театра будущего. «Непримиримый враг рампы», Иванов по Мейерхольду «пытается прежде всего возродить ту или иную особенность одного из театров подлинно театральных эпох»¹⁴.

Нельзя, разумеется, рассматривать творчество Мейерхольда 900-х и 10-х годов как практическое преломление ивановских концепций. Но и недооценивать этого влияния тоже нельзя. Опыты эстетические и критические Вяч. Иванова были для режиссера сильнейшим творческим импульсом. Являясь постоянным читателем Иванова, Мейерхольд был далеко не адекватным его толкователем. Великий театральный экспериментатор уловил не столько содержательное ядро ивановских концепций, сколько их общую атмосферу. Поэт подсказывал режиссеру направление поисков: ритуальные и обрядовые действия, низовая сценическая культура, традиционный театр древности. В то же время идея храмового театра, выполняющего религиозные задачи, осталась для Мейерхольда абсолютно чуждой. Иванов это понимал. Диалог поэта и режиссера, сопровождавшийся постоянными уверениями во взаимной приязни, при кажущемся согласии сторон, был наполнен скрытой полемикой. В вечном споре правды жизни — правды искусства! Иванов и Мейерхольд развили отличный драматургический сюжет.

Ко времени выхода статьи «Предчувствия и предвестия» отношения в среде символистов обострились до предела. Яблоком раздора послужила доктрина так называемого «мистического анархизма», с которой выступил Г. Чулков при самой решительной поддержке Иванова.

«МИСТИЧЕСКИЙ АНАРХИЗМ»

В истории русской литературной полемики спор вокруг «мистического анархизма» был одним из самых бурных. По началу страстей он напоминал пиитические схватки XVIII века. Так сводили литературные счеты Сумароков и Тредиаковский, Крылов и Княжнин. Век XIX ничего подобного не знал: спорили горячо, но весомо, обдумывали мысль оппонента, последовательно излагали возражения. В баталии символистов друг друга не слышали и не пытались услышать. Мало кто из участников полемики избежал напрасных резкостей, не обошлось без прямых оскорблений. В них выделялся Эллис, который называл Иванова не иначе, как мерзавцем, царем хулиганов и лжецом в александрійском стиле.

В основе полемики лежало размежевание двух течений символизма — идеалистического и реалистического. Как было уже отмечено, это размежевание определилось, несколькими годами раньше, но до поры до времени на него не обращали внимание. Мысль о том, что символизм не может быть только искусством, Иванов отстаивал с первых публикаций в «Весах». Отводя обвинение Брюсова в желании создать новую доктрину, Иванов писал: «Ты читал все мои статьи, по мере их возникновения, и должен отчетливо знать, что оная доктрина проходит через них красной нитью, хотя бы начиная с «Копья Афины». (...) Мои искания искренни и как бы *органичны*»¹.

В статье «Кризис индивидуализма» поэт говорил, что идея анархии «должна самоопределиться как факт в плане духа»². Это духовное самоопределение Иванов противопоставлял социальному анархизму, который, связав свои цели с внешним общественным строительством, извратил собственное содержание. В «Предчувствиях и предвестиях» Иванов определяет анархию как «синтез безусловной индивидуальной свободы с началом соборного единения»³. В статье «Идея неприятия мира» — предисловии к книге Чулкова «О мистическом анархизме» (1906), — поэт утверждает, что анархизм не составляет монополии бакунинско-кропоткинского толка. Мистический анархизм

отвечает сверхиндивидуалистическим установкам новейшего символизма.

Таким образом, понятие «мистического анархизма» у Иванова только фиксировало идеи, заявленные ранее. Но именно это зафиксированное значение произвело взрывное действие. В результате по одну сторону возведенной баррикады оказались журнал «Золотое руно», издательство «Оры», а по другую — «Весы» и «Скорпион».

Природа литературной полемики такова, что ее участникам трудно бывает удержаться в границах идейных споров. И в данном случае наступил момент, когда стали забывать мотивы разногласий. В полемическом запале рассыпали удары наотмашь и во все стороны, плохо разбирая, где находятся противники, а где единомышленники. Так, самым горячим оппонентом Иванова был А. Белый, выступавший с позиций брюсовских «Весов». Но стоило отшуметь полемике, и Белый переходит на позиции ивановского реалистического символизма. В 1910 году он сообщает в письме к Блоку: «Становлюсь на точку зрения твою и Иванова против Брюсова»⁴. А между тем, в разгар споров Белый обрушивает на Иванова яростные филиппики, устраивает скандал в редакции «Золотого руна», оскорбляет Блока, за что тот вызывал его на дуэль. На одном из выражений полемики Блок заявлял: «С «мистическим реализмом», «мистическим анархизмом» и «соборным индивидуализмом» *никогда не имел, не имею и не буду иметь ничего общего.* (...) Вяч. Иванова ценю, как писателя образованного и глубокого и как прекрасного поэта, мировоззрение же его («мифотворчество») воспринимаю как лирику»⁵. В то же время поэзия Блока показывает отнюдь не лирическое восприятие ивановского мифотворчества, что подтверждается и его публицистикой.

К концу 1907 года дискуссия вокруг «мистического анархизма» пошла на спад. В скором времени из лексикона символистов исчезнет сам термин. О недавних полемических баталиях поэты будут говорить с чувством досады и сожаления*. Однако это не означает, что спор прошел без последствий. Его итогом стало полное размежевание двух течений символизма. «Идеалисты» постепенно теряют свое влияние и после прекращения «Весов» остаются по сути в единственном лице Валерия Брю-

* Позднее А. Белый говорил: «Разве не самоистязательством выглядели два года, убитых на споры в сплошном дымогаре»⁶. В своих воспоминаниях, относящихся к этим годам, Белый обронил фразу, которая дает своеобразный ключ ко всей полемике: «Лютю боролся с идеями этого рода, на собственном опыте их отстрадав»⁷. Именно то, что идеи мистической соборности все символисты глубоко отстрадали, определяло градус полемики.

сова. «Реалисты» же приходят к все более расширительному толкованию символизма, который уже поглощает и «идеалистов», и романтиков, и реалистов без кавычек. К десятым годам Иванов утверждает в идее символизма без берегов, что фактически означало конец этого художественного направления.

ФИЛОСОФИЯ ТРАГЕДИИ

В 1909 году вышел в свет первый сборник статей Вяч. Иванова «По звездам». В нем были собраны почти все публикации, начиная с 1904 года. Книга подытожила первый этап критической деятельности Иванова и стала главным документом младших символистов*. Второй ивановский сборник опытов, эстетических и критических, появился в 1916 году. Если сопоставить эти две книги, то нельзя не увидеть различий, как в содержании материалов, так и в манере изложения. Статьи первого периода, что уже отмечалось, имели характер эстетических деклараций. «Борозды и межи» свидетельствуют о постепенном отходе от этой формы. Работы Иванова приобретают большую теоретическую основательность, расширяется поле исторического зрения. Заметно изменилась интонация автора: в ней исчезает запальчивая напористость, свойственная ранней эссеистике. И во втором сборнике Иванов сохраняет приверженность «открытой» литературной форме, определяя жанр своих статей как «опыты». В то же время очевидна тенденция движения к научному мышлению. Это не резкий переход на принципы науки, а только намечающаяся возможность такого перехода. Возможность в дальнейшем не была реализована: в Иванове поэт всегда побеждал и философа, и ученого. Если принять во вни-

* Замысел сборника возник у Иванова в середине 1905 года, еще в Италии. К тому времени были опубликованы статьи «Поэт и чернь», «Ницше и Дионис», «Копье Афины», «Новые маски», «Вагнер и Дионисово действие» и ряд небольших заметок. 31 июля 1905 г. Иванов сообщал в письме к Брюсову: «Я решил издать свои статьи (...) под заглавием «Дионис и всенародное искусство» или т. п. Маленький томик»¹. Следующее упоминание сборника встречается в переписке Иванова только в начале 1907 г. В письме от 26 февраля Иванов просит Брюсова анонсировать в «Весах» несколько книг издательства «Оры», в том числе «По звездам». Название сборника, таким образом, уже определилось. В другом письме к Брюсову (1 июня 1907) Иванов информирует: «Книга выйдет только осенью»². Сборник, однако, не вышел осенью 1907 г. и появился в печати лишь полтора года спустя — весной 1909 г. В своем окончательном виде сборник отличался от задуманного «маленького томика» и представлял собой увесистый том объемом около четырехсот страниц.

мание, что сборник «Борозды и межи» начал собираться со статей 1910—1911 годов, то, следовательно, на это время приходятся перемены в складе критического мышления Вяч. Иванова.

В десятилетия перемены затронули многие стороны жизни поэта. Меняется атмосфера «башни». На смену «средам» с их идеями «вселенской общины» и глобальными жизнестроительными замыслами приходит «Поэтическая академия», начинающие сугубо научного, академического характера *. С переездом Ивановых в Москву (1913 год) уклад жизни принимает более размеренный характер. В Петербурге — у поэта была «башня», «притон царицы Сивиллы», в Москве — «дом». «И благолепие люблю, и православную кутью», — признается Иванов. Почти как у Пушкина: «хозяйка и сам большой», разве что «щей горшка», кажется, не было.

Многие темы, совсем недавно вызывавшие напряженный интерес, исчезают из поля зрения Иванова. Так, например, уходит тема театра будущего. «О будущем гадать не стоит, — говорит он теперь. — Не гадать нужно о будущем, а творить для будущего, хотя бы это творчество было про запас для лучших времён»³.

В десятилетия театральные интересы Иванова фокусируются на исследовании общих законов драматического искусства, его фундаментальных принципов. Наиболее полно они воплощаются в искусстве трагедии, которой Иванов посвящает такие сочинения, как «О существе трагедии» (1912), «Эстетическая норма театра» (1914).

В рассуждениях о природе трагедии Иванов исходит из антитезы Диониса и Аполлона в том значении, которое сформировалось в ранних сочинениях. Аполлон — начало единства и упорядоченности, принцип ставшего бытия. Дионис — начало множественности, полноты и избытия, принцип становящегося бытия. Аполлон олицетворяет волевое мужское начало, Дионис — мужское и женское одновременно. Он — жертва и он же — жрец. В нем сочетаются «огненное семя небесного сына и хаотическая стихия темной земли»⁴.

Здесь необходимо одно важное уточнение, относящееся к дихотомии Аполлона и Диониса. В одном смысле у Иванова они выступают противниками, то есть знаменуют противополо-

* Заседания «Поэтической академии» начались весной 1909 года на «башне». Осенью того же года академия была преобразована в официальное «Общество ревнителей художественного слова» при журнале «Аполлон». В совет общества входили И. Анненский, Б. Брюсов, А. Блок, С. Маковский, М. Кузмин.

ложные начала. В другом же смысле Аполлон — не антипод Диониса, а только одна его сторона и поэтому победа Аполлона над Дионисом означает торжество одной стороны над другой — жреца над жертвой. Природа дионисийства двуедина. Если символ Аполлона — монада, то символ Диониса — диада, внутри которой Аполлон и Дионис являются частями одного целого. Тогда становится понятной внутренняя диалектика трагедии. Из дионисийской диады развивается действие трагедии, воссоздающее диалектическую картину мира в единстве борющихся между собой противоположностей*.

По мере возникновения трагедия видоизменяла Дионисовы богослужения. Кристаллизация формы, утверждает Иванов, произошла тогда, когда принцип диады был экстраполирован на человеческую личность, получил индивидуально-психологическое содержание. Трагедия есть в высшем смысле человеческое искусство. «Человек не обладает односоставной, единоначальной цельностью зверей или ангелов; (<...> ему одному досталась в удел внутренняя борьба, и ему одному дана возможность принимать во времени связующие его и мир решения»⁵.

Таким образом, ключевым моментом в рассуждениях Иванова становится тезис об имманентной диалектике трагедии. Предметом трагедийного искусства является бытие личности, единство которой внутри себя раскалывается от полноты и переизбытка жизненных сил на два начала, что и составляет природу трагического конфликта. В его основе, постоянно подчеркивает Иванов, не столкновения двух внешних сил и не противоречия ущербной, нецельной личности. Противоборство возникает внутри единства от него же самого, от его полноты.

Это объясняет характер трагического пафоса, страдания героя. Герой трагедии страдает от внутренней междуусобицы личности. Отсюда магическое действие трагедии на душу зрителя. Человек переживает потрясение, священный ужас при виде восстающих друг на друга двойников — противоположностей Диониса. Этот священный ужас возвышает и переплавляет людские души, что, по Иванову, есть катарсис трагедии.

Диалектика трагедии такова, что ее диада не завершается в чем-то третьем и не образует триады. Две противоборствующие силы не могут прийти к согласию, разрешению конфликта. Поэтому финал трагедии всегда катастрофичен. Он непременно связан с гибелью героя.

* Такое толкование отчасти совпадает с Ницше: в его поздних сочинениях («Антихрист») исчезает противопоставление Диониса и Аполлона. Дионисийское мироощущение теперь включает оба эти начала и противопоставляется христианству, Дионис — Христу.

Искусство древней трагедии, говорил Иванов, не было продуктом спокойного, уравновешенного сознания. В нем господствовала необузданная стихия дионисийства, его женская сторона, а одним из символов трагедии стала менада — «безумствующая». Поэтому в трагедии превалировал женский тип. Однако в дальнейшем верх берет Аполлон или мужская половина Диониса, другая его сторона. Аполлонийство расширяет круг мужских лиц, вносит в действие стройность и пластическую изобразительность. Но в то же время напряженная атмосфера трагедии как бы размагничивается. Аполлонийство производит анестезирующее действие, что сразу отражается на функции хора. Если поначалу хор передавал дионисийское воодушевление и экстатический восторг, то впоследствии он выступает умиротворителем трагической жизни. И в этот момент хор становится ненужным и постепенно отмирает.

Победа Аполлона (или мужского начала Диониса) приводит трагическое действие к истощению. Но трагедия не погибла. Она сохранилась до новейшего времени потому, что не был утрачен принцип диады. Будущее возрождение трагедии Иванов связывал с раскрепощением дионисийского начала, которое сможет вернуть мощь и силу древнего действия. Поскольку же это связано с «женской» стороной дионисийства, постольку женский характер, согласно Иванову, наиболее отвечает духу трагедии и должен возвратиться на подмостки трагической сцены.

С самого начала критической деятельности Вяч. Иванова трагедия была для него идеальной формой, с которой он, так или иначе, соотносил реалии собственного театрального опыта. Трагедия являлась критерием в оценках современного сценического искусства и определяла в значительной степени представления о театре будущего. Трагедия, наконец, обусловила систему категорий, которыми Иванов пользовался в рассуждениях, относящихся к общим законам драматического искусства. Эстетическая норма театра была для него нормой трагедии.

Всякое произведение искусства, утверждает Иванов, есть взаимодействие двух начал: вещественной стихии и действительной, актуальной формы. Творческий акт означает преобразование, то есть синтез преобразуемой вещественности и преобразующей формы. Преобразование звука создает музыку, слова — поэзию или прозу и т. д. В театре преобразуемая стихия не является косной материей, как, например, для скульптора мрамор. Это человеческое множество, живой сонм, хор. Преобразование хорового начала осуществляет герой — актуальная форма дра-

мы. «Дабы преобразование живой и свободной стихии стало возможным, необходимо, чтобы в ней самопроизвольно возник почин движения. Носительницей этого почина является личность в противопоставлении множеству; древнее имя личности — «герой», множеству — хор»⁶. Тогда возможно двойное определение природы театра. «Сценическое искусство определяется по отношению к преобразуемой стихии, как действо сонмищное, общественное, хоровое или соборное, по отношению к преобразующей форме — как действо героическое»⁷.

Каков характер, метод преобразования людского множества посредством героической личности? Иванов определяет этот метод как миметизм. Миметизм делает драматическое действие искусством, художеством. «При устранении миметизма действие перестает быть родом искусства и становится событием самой действительности»⁸. Важно отметить, что в семантике Вяч. Иванова миметизм означает не подражание, а перевоплощение. Театральное искусство возникает из жажды самосознания в инобытии, из переживания инобытия.

Таким образом, театральное искусство образуют три эстетические наличности: предмет оформления — хор, актуальная форма — герой или героизм, метод — перевоплощение или миметизм.

Из этих трех наличностей основополагающим, по мнению Иванова, является хор. «Искусство сценическое утверждает свою коренную природу не в момент героического почина, но в момент соборного согласия, — не в начале личном, но в начале общественном»⁹. Иванов считает, что возможен театр с умеренным героическим началом. Но несостоятельно сценическое искусство с ослабленным хором, лишенное соборного начала.

Хор выделяет из своей среды героя, осуждает или поощряет его деяния, творит над героем посмертный суд, славит плачевной тризной. Хор может непосредственно участвовать в действии, как это было в античной трагедии, но он может присутствовать только в воображении зрителей. Последнее уточнение исключительно важно. Настаивая на возвращении хора, Иванов не подразумевал буквальное его появление на сценических подмостках. Поэтому он считал возможным говорить о хоре применительно к чеховским постановкам Художественного театра, в которых, по его словам, «единодушное настроение сливает зрителей в некое однородное душевное тело»¹⁰. В драмах Чехова ослаблен личный почин героев, а соответственно внешнее действие. Но это не означает «беллетризацию» театра, как считали тогда многие критики. Чеховская драматургия по Иванову доказывает свою подлинную театральность тем, что в ней наличествует хоровое начало, хотя и нет хора как такового.

В статье «Ревизор» Гоголя и комедия Аристофана» (1926) Иванов рассматривает хоровую основу «Ревизора». Как и в драмах Чехова, в гоголевской комедии хор является не архитектурным принципом формы, а внутренним нервом действия. «Мы наблюдаем мощно поднимающуюся волну хоровой энергии. Она давно онемела, эта хоровая волна, но здесь мы явственно слышим ее напряженный прибой. Весь город движется и настороженно гудит уже в то время, когда городничий совещается с чиновниками о роковом госте. Толпа настойчиво заявляет о себе с третьего действия: с рокотом подступает она к берегам сценической площадки, а в конце пьесы как бы вся перед нами, и к ней бессловесно торжествующей, — а через нее и к нам, беспечно смеющимся, обращает негодующий городничий свой обличительный монолог»¹¹. Таким образом, в финале обитатели комедийного города и публика сливаются в единое хоровое тело. «Те маски на сцене — мы сами, ряженные, в лице нашей представительной группы. И в то же время мы различны: мы, зрители, возвышаемся над нашими личинами и преодолеваем их, поскольку сознаем их собой и в них над собою смеемся»¹². Мощно выраженное хоровое начало, по мнению Иванова, доказывает, что «Ревизор» — это высокая комедия, воспроизводящая некий социальный космос.

В «Эстетической норме театра» Иванов выделяет три основные стадии, которые проходит хор в своем историческом развитии. Первая стадия — древнейший соборный сонм, где каждый зритель является прямым соучастником общего действия. Это колыбель театра, еще не отделившегося от ритуальных действий, не ставшего искусством.

На второй стадии, по мере образования театра как искусства, возникает сонм раздвоенный: хор, действующий на оркестре, и наблюдающий со стороны зритель. Последний уже обособлен от сцены, но потенциально находится в согласии с действующим хором. Таков хор античной трагедии.

Третья стадия — сонм уменьшенный. Здесь уже исчезает действующий хор. Его идеальное множество знаменуют, символизируют отдельные персонажи. Этот принцип впервые был заявлен Шекспиром и стал основным для театра нового и новейшего времени. Эпоха индивидуализма, выдвинув на первый план героя, стремилась полностью устранить хоровое начало. Однако его живучий корень давал новые ростки. Это происходило всегда, когда «сценическому искусству удавалось вызвать единое у всех зрителей, высокое одушевление»¹³.

В иерархии драматических категорий второе после хора место по Иванову занимает герой, сила, преобразующая соборное

множество, актуальная форма театра. Герой не есть извне возникающая сила. Он порожден изначальной стихией соборного множества. Противопоставление хора и героя и складывающееся на этой основе действие существует в единстве их целого. Полного разлада между хором и героем быть не должно. Однако начала соборности и героизма могут приближаться и отдаляться друг от друга. В высокой трагедии это отдаление достигает максимума. В бытовой драме дистанция невелика. Здесь личный почин героя понижен «до простой человечности».

В зависимости от расстояния, пролегающего между хором и героем, изменяется характер миметизма. Когда оно велико, как в высокой трагедии, миметизм имеет преимущественно духовное содержание. Тут не требуется детализация характеров и достаточно обрисовки лиц. В бытовой драме миметизм уплотняется, принимает более вещественный характер. Если маска трагического героя прозрачна, то маска бытового персонажа как бы сгущается и становится совершенно непроницаемой.

Разбухание героического начала в театре нового времени повлекло за собой нарушение эстетической нормы драматического искусства. В результате была разбалансирована структура драматического действия. Начала соборности, героизма и миметизма утратили органическое сочетание. Это выразилось, в частности, в том, что современный зритель обычно отождествляет себя с персонажами. Однако «соборность осуществляется в театре не тогда, когда зритель срастается в своем сочувствии с героем и как бы начинает жить под его личиной, но когда он затеривается в единомысленном множестве, и все множество единым целостным сознанием переживает подвиг героя, как себе имманентный акт в его трансцендентном выявлении»¹⁴.

Непонимание этого основного принципа драматического искусства, по мнению Иванова, завело в тупик нынешние театральные реформы. Все преобразования шли в основном по линии героя и вращались в круге миметизма, но они не коснулись основного — хора. Поэтому театр не смог вернуть себе общественного, соборного звучания. Он остался локальным фактом чисто художественной жизни.

Концепция трагедии и вырастающая на ее основе система эстетических нормативов театра имели обширный круг источников. Некоторые из них Ивановым использовались, другие давали материал для скрытой полемики. В первую очередь следует отметить самые прямые связи с Ф. Ницше. Построения Иванова совпадают с идеями книги «Рождение трагедии из духа музыки» по меньшей мере в трех моментах: в определении роли хора, в признании аполлонийства как начала, разрушающего

органическое единство театра, и, наконец, в общем взгляде на эволюцию драматического искусства.

Отвергая представления о хоре как афинском демосе, своего рода «конституционном народном представительстве», отрицая также толкование его как «идеального зрителя», Ницше усматривал в хоре «самоотторжение дионисийского человека». Для немецкого философа хор был основой драматического искусства. «Трагический хор греков может быть древнее, первоначальнее и даже важнее собственного «действия». <...> Сцена совместно с происходящим на ней действием, в сущности, и первоначально была задумана как *видение*, и <...> единственной реальностью является именно хор, порождающий из себя это видение и говорящий о нем всей символикой пляски, звука и слова»¹⁵.

Ницше протестовал против традиционного представления о поступательном движении трагедии. Усиление действенного начала и развитие диалогической формы, появление характеров и психологии философом оценивались как признаки деградации и медленного упадка. Из трагедии выветривался дионисийский дух, что способствовало процветанию «эстетического сократизма». Трагедия совершает «смертельный прыжок в область мещанской драмы». Связи Иванова с Ницше в этих положениях настолько очевидны, что не требуют пространных комментариев.

Полемическую сторону работ «О существе трагедии», «Эстетическая норма театра» можно понять, если учесть, что в начале 900-х годов получает широкое хождение концепция «повседневного трагизма» или «трагизма обыденной жизни» М. Метерлинка. В полемике с этой концепцией Иванов утверждает, что трагедия не может раскрыть свой подлинный смысл, оставаясь в приватной сфере обыденных конфликтов и частных лиц. Трагедия отражает субстанциональные начала жизни. В этом воззрении на природу трагедии Иванов наследует гегелевской традиции.

Для Гегеля «на таких высотах, где исчезают случайные черты непосредственной индивидуальности, трагические герои драматического искусства, будь они живые представители субстанциональных жизненных сфер или же великие и стойкие индивидуальности уже благодаря своему свободному самодовлению, выделяются подобно скульптурным образам»¹⁶.

В то же время имеются существенные расхождения Вяч. Иванова с Гегелем. Отрицая в трагедии «случайные черты непосредственной индивидуальности», Гегель, вместе с тем, самое индивидуальность ставил превыше всего. В его понимании трагический герой является носителем принципа абсолютной свободы, «свободного самодовления». Герой выражает неограниченное

самоутверждение личности, «способность свободно, по своей воле отстаивать свое дело и его последствия»¹⁷. Поэтому, считает Гегель, драма не могла родиться на магометанском Востоке. «Сколь многого ни достигла восточная поэзия в эпосе и в некоторых видах лирики, все восточное мирозерцание по самой своей природе налагает запрет на достаточно полное развитие драматического искусства. Ибо для подлинно трагического действия необходимо, чтобы уже пробудился к жизни принцип индивидуальной свободы и самостоятельности или же по крайней мере принцип самоопределения. <...> Подлинное начало драматической поэзии мы должны искать у греков, где принцип свободной индивидуальности вообще впервые создал возможность появления совершенной, классической формы искусства»¹⁸.

Однако античность, говорил Гегель, не могла отобразить внутренний мир души и своеобразие характера. Ее не интересовала судьба индивида. «Индивид лишь в той мере может выделиться здесь по отношению к действию, в какой этого непосредственно требует свободная жизненность субстанционального содержания человеческих целей»¹⁹. Современная романтическая драма, избрав своим предметом личную страсть и способы ее удовлетворения, вынесла на театральные подмостки многообразие характеров, необычность перипетий, сплетение интриг, то есть «все те стороны, высвобождение которых из всеобъемлющей субстанциональности существенного содержания составляет тип романтической формы искусства в отличие от классической»²⁰.

Полемизуя с Гегелем и индивидуалистической концепцией трагедии, Иванов не отрицает принципа индивидуальной свободы героя, но решительно отвергает «поправку» романтизма («высвобождение из всеобъемлющей субстанциональности существенного содержания»). Для Гегеля первична свободная индивидуальность, для Иванова — соборная личность. Романтическая абсолютизация индивидуума обернулась против него же самого и привела к его самоуничтожению.

Эта тема получила развитие в трагедии Вяч. Иванова «Прометей» (1915—1919). В трагедии Прометей трактуется как символ абсолютного индивидуализма перед лицом вселенской полноты, «всеединства», которые были им порушены. Как показал А. Ф. Лосев в своем анализе ивановской трагедии, автор ставит вопрос о законности человеческого индивидуализма и исследует его исторические последствия. «Рисуя индивидуализм Прометея в его предельном завершении, когда Прометей впервые только и является титаном в античном смысле, Вяч. Иванов дает, и притом тоже античную, критику титанизма и указывает путь

выхода из этого титанизма к той полноте бытия, в которой все титаническое внутренне объединилось и теряло свой исконный характер исключительности, доходящей до прямого уничтожения всего того, что оказалось вне титанизма»²¹.

Другое расхождение Вяч. Иванова с Гегелем касалось представлений о разумном и закономерном движении драматического искусства и его высшей формы — трагедии. Пафос Гегеля поэт не разделял, склоняясь более к историческому пессимизму Ницше. Возрождение трагедии и театра в целом Иванов усматривал на путях возвращения к мифологическим истокам, к тем первоначалам, где так органически и целостно соединились герой и хор при безусловном примате последнего.

Философия трагедии Вяч. Иванова оказалась заметное влияние на русскую театральную мысль. Отголоски ивановских идей можно уловить у достаточно широкого круга авторов, чаще всего без указания первоисточника использовавших те или иные положения. На этом фоне целостным восприятием выделяются, пожалуй, только Ф. А. Степун и А. Ф. Лосев. Однако они и наиболее самостоятельно интерпретировали ивановскую концепцию, направляя ее в русло собственного философского мировоззрения: Степун — философии жизни, Лосев — науки логики.

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗА ИСКУССТВ

Проблема синтеза искусств в эстетической теории Вяч. Иванова занимает видное место. Предметом специального изучения и исследования тема стала в 10-е годы. Ей посвящена работа «Чурлянис и проблема синтеза искусств» (1914). Однако интерес к проблеме у Иванова обнаружился гораздо раньше. С первых статей все рассуждения о соборном дионисийском мифо-творческом театре так или иначе были связаны с проблемой синтеза искусств. В подходе к ней поэт учитывал и в ряде случаев использовал толкования романтиков — художников и философов. В особенности повлияла на него художественная теория Р. Вагнера.

Как известно, романтики первыми поставили проблему синтеза. В отличие от классицистов они не воспринимали специфику отдельных видов искусства как нечто окончательное и навсегда данное. Впервые они заговорили о необходимости соединения искусств и попытались интегрировать разные художественные системы. Со времен романтизма определились два спорящих между собой подхода к идее синтеза. Первый можно на-

звать технологическим, второй — бытийственным или онтологическим. С точки зрения технологического подхода, синтез означает смешение разных искусств, контаминацию различных способов художественной выразительности. Онтологическое же решение исходит из способности искусства выражать объединяющую людей идею. Первый подход относится к внутреннему строению искусства. Второй связан с тем, как искусство существует в жизни, как слово художника отзывается в окружающем мире.

Чисто технологический взгляд на проблему синтеза искусств был характерен для иенских романтиков. Так, Новалис утверждал: «Пластические произведения искусства никогда не следовало бы смотреть без музыки, музыкальные произведения, напротив, нужно бы слушать в прекрасно декорированных залах. Поэтические же произведения следует воспринимать лишь с тем и другим совместно»¹. Позднее романтики начинают сомневаться в продуктивности подобного, чисто механического соединения искусств, которое как бы опровергалось художественной практикой. Перед глазами они имели современную оперу с ее пестротой и эклектизмом, оперу, которую Ф. Шеллинг назвал жалкой пародией на античную трагедию, а А. Шопенгауэр характеризовал как «детище довольно варварского взгляда, будто повышение эстетического наслаждения может быть достигнуто нагромождением средств, одновременно совершенно разнородных впечатлений»². Опера в сознании романтиков перечеркнула идею синтеза. Поэтому ее возрождение оказалось возможным в связи с новым пониманием оперного искусства, которое стремился утвердить в теории и на практике Р. Вагнер.

Первое, что Вагнер отмечает со всей решительностью, это механистический подход к проблеме синтеза искусств. «Кто может себе представить соединение всех искусств таким образом, что, например, в картинной галерее или между выставленных статуй должно читать роман Гете и чтобы при этом еще играли бетховенскую симфонию, тот, разумеется, прав, настаивая на разграничении искусств»³.

Синтез, утверждает Вагнер, способна осуществить только подлинная драма. Но она не имеет ничего общего с той литературной драмой, которую присяжные эстетики зачислили в категорию видов искусства. Литературная драма — продукт эгонистического чувства. Подлинная же драма обладает универсальной, синтезирующей способностью: ей и только ей подвластен высший синтез всех искусств.

Прообразом этой истинной драмы для Вагнера была Девятая симфония Бетховена. В ней звучит «слово, родившееся из пол-

ноты сердца освобожденного человечества. <...> Это слово — радость! И он взывает к человечеству: «Обнимитесь, миллионы! Этот поцелуй — всему миру!» И это слово будет языком произведения искусства будущего! В последней симфонии Бетховена музыка выходит за собственные границы и превращается во всеобщее искусство. Эта симфония — человеческое евангелие искусства будущего»⁴.

Синтез искусств Вагнер не мыслил иначе, как на онтологической основе. В полной мере он будет достигнут только в искусстве будущего, когда исчезнут всякая узость и специализация, всякая корпоративная замкнутость, когда народ поднимется на высоту артистического человечества.

Вагнеровская идея онтологического синтеза привлекла внимание Вяч. Иванова прежде всего тем, что органично входила в представления поэта о большом всенародном искусстве. Однако в отличие от Вагнера Иванов в ранних своих статьях допускал возможности прямого соединения искусств. Механизм этого соединения он раскрывает в формуле синтетической драмы, слагаемыми которой являются слово и действие протагониста, пение и танец хора и т. д. Отсюда частые упреки в адрес Вагнера, синтез музыкальной драмы которого, по мнению поэта, неполон: в нем не нашлось места для хора и пляски. Иванов полагал, что если Вагнеру дионисийской мощью оркестра и аполлонийской героикой своих драм удалось возродить античную трагедию, то достаточно сделать еще несколько шагов, вернуть хор и пляску, и тогда синтез будет полным и окончательным.

В скором времени, однако, потребовалась корректировка позиции. Приходилось соглашаться с репликой А. Белого, что хоровод превратит драмы Вагнера и Ибсена в фарс. Поэтому в статье «Чурлянис и проблема синтеза искусств» Иванов начинает резко критиковать «технологические» подходы и попытки синтезировать искусства. Теперь поэт говорит, что синтез — задача далекая и в современных условиях неосуществимая. Иванов предостерегает художников от опасности «дурного совмещения» разных искусств, которое ведет к их обезличиванию. «Ни одно искусство не должно стремиться к выходу в чужую область из своих собственных пределов; по крайней мере, сознательно художники не должны желать для своего искусства такой запредельности и метаморфозы: это вожделение обличает рефлексию и психологию упадка»⁵. Художественная несостоятельность механистического объединения искусств проявляется в том, что «из каждого искусства берется лишь нечто, и ни одно не представлено целостно»⁶. «Поскольку нарушается при этом природа каждого из искусств и отношения к ним художника

становится не цельным, эти попытки не могут быть признаны законными»⁷.

В современном искусстве Иванов усматривает нарастание центробежных тенденций, которые в своем развитии дают как положительные, так и отрицательные последствия. Позитивным является стремление раскрепостить красоту, снять надуманные ограничители. Но «центробежное» искусство вызывает и негативные следствия. Они проявляются в «истощении, равно творческих, как и восприимательных энергий, в некоторой старческой нашей изношенности, требующей либо раздражений легчайших и утонченнейших, либо аккумуляции впечатлений, чего-то варварски изысканного, в роде соединения наслаждений поэзией, музыкой, живой пластикой, красками и запахами одновременно»⁸.

Таким образом, возникает противоречие. С одной стороны, художник стеснен уставом своего искусства и стремится выйти за его пределы. С другой, подобные устремления приводят к распылению творческой энергии, лишают произведения целостности и единства. Разрешение этого противоречия Иванов видит двумя путями. Оно возможно путем мифотворческого символизма. Оставаясь в пределах ограниченной художественной сферы, художник воплощает в единичном общем высших реальностей. Большой художественный символ всегда наполнен всеенской жизнью и поэтому знаменует синтез. Другой путь Иванов называет магическим. Он состоит в том, чтобы «пережить конструктивные элементы данного искусства изнутри их самих и открыть космические первоосновы сущего»⁹. Иными словами, в понимании Иванова искусство синтетично в двух смыслах: в обобщающем свойстве художественного символа и в глубинной общности всевозможных проявлений творческого духа. Что же касается различий так называемых видов искусства, то они при всей их значимости относятся к самой внешней, поверхностной сфере. Это только оболочка искусства. Вот почему не дает глубоких открытий смешение разных искусств. Этому рационально надуманному «синтезу» Иванов противопоставляет подлинный синтез храмового действия, в котором «вдохновенно и дружно сплелись музы в согласный хор»¹⁰. «В богослужении, и только в богослужении, находят системы искусств свою естественную ось, причем каждое вращается на своей естественной оси и описывает свою естественную орбиту»¹¹. В современных же искусствах произошел сдвиг всех осей. Поэтому ближайшая задача художника—вернуть каждое из них на ему принадлежащую орбиту.

Концепция синтеза искусств Вяч. Иванова оставила замет-

ный след в русской эстетической теории, запечатлелась и в художественной практике. Большое влияние Иванов оказал на А. Н. Скрябина, полагавшего, что венцом всей его жизни и жизни едва ли не всего современного человечества должна стать Великая Литургия, Мировая Мистерия, в которой обретут синтез все искусства, все проявления творческого духа, в которой человечество объединится, чтобы погибнуть и породить новую генерацию людей. Как пролог к этой Великой Мистерии задумывалось композитором «Предварительное действо», текст которого был им написан незадолго до смерти.

Мысли Иванова получили развитие в книге В. В. Кандинского «О духовном в искусстве» и ряде его статей 10-х годов. Определяя высшую цель творчества в создании монументального, синтетического искусства, Кандинский видел возможности достижения этой цели не в смешении готовых, «окаменелых», как он говорил, видов художественного творчества, а в постижении их первоэлементов. «Здесь должна быть проделана педантичная дифференциация этих средств и их крайняя специализация», — писал художник¹². Встреча всех искусств, полагал Кандинский, произойдет тогда, когда художники углубятся каждый в свою сферу. Защитник «духовного в искусстве», Кандинский несколько односторонне трактовал Иванова. Духовное для него означало освобождение от предметности и вещественности, восхождение к наиреальнейшему не от реального (по формуле Иванова), а сквозь него, как в свое время подправлял эту формулу Эллис.

Односторонность подхода проявилась уже в 20-е годы у теоретиков противоположного направления, которых М. М. Бахтин называл приверженцами «материальной эстетики». Утверждая примат материала в искусстве (физическое пространство живописного полотна, акустика звука, лингвистически понятое слово), они заимствовали у Иванова критику внешних способов соединения искусств, отрицая вместе с тем саму идею художественного синтеза. Такой подход был характерен для «спецификаторской» методологии «формальной школы». Желание вычленить собственный язык каждого искусства принуждало авторов этой школы подчеркивать различия между искусствами, практически отрицая какое-либо сходство*. С близких позиций критиковал идею синтеза искусств Г. Г. Шпет, философ, который всегда более полагался на данность опыта и так называе-

* Показательна в этом отношении статья Ю. Н. Тынянова «Иллюстрации», в которой доказывается непереводаемость литературного образа на язык живописи¹³.

мую метафизику с ее абстракциями и отвлеченными категориями глубоко презирал. Идею синтеза Шпет называл рассудочно-головным убудком и употребил немало едких выражений, дабы развенчать эту, по его мнению, самую вздорную концепцию¹⁴. Отдавая должное острословию автора, надо все же признать, что инвективы Шпета не добавляют ничего содержательно нового к критике формально-технологического понимания синтеза, которая была проделана Ивановым.

Полемика между представителями «материальной эстетики» и «эстетики духовного» не исчерпывала все возможности интерпретаций идеи синтеза искусств. «Третьим» был подход тех мыслителей, для которых сферы духовного и материального в искусстве не существовали по отдельности. Это направление явилось наиболее близким Иванову, наиболее целостно восприняло дух его художественной философии. В ряду теоретиков этого направления в первую очередь должен быть назван П. А. Флоренский.

Между Ивановым и Флоренским существуют много связей — прямых и опосредованных. Что касается прямого влияния, то здесь можно указать на работу Флоренского «Храмовое действо как синтез искусств», положения которой развивают идеи ивановской статьи о Чурленисе в части, посвященной литургической драме. Оба автора едины в том, что храмовое действо наиболее полно и органично воплощает синтез всех искусств. Как и Вяч. Иванов, Флоренский был убежден в синтетическом складе грядущей культуры и подобно автору «Кормчих звезд» определял свою жизненную задачу как проложение путей к будущему цельному мировоззрению. Каждый по-своему, Иванов и Флоренский стремились построить синтетическую картину мира через установление соответствий и взаимное просвечивание разных слоев бытия. Оба были «крещены» Владимиром Соловьевым и исповедывали философию «всеединства». Оба являлись прирожденными диалектиками, воспринимали мир в непрерывном струении, перетекании, изменении. Иванов и Флоренский исходили из веры в тождество красоты и добра, эстетического и духовного. Но у Флоренского имеется еще одно звено в длинной цепи синтеза, отсутствующее в построениях Иванова. Флоренский старался соединить рациональный и интуитивный тип познания, синтезировать научное и художественное мышление. Он считал, что «художество, насыщенное математической мыслью, (...) направление искусства, которому в общем синтетическом складе грядущей культуры предстоит еще богатая жатва»¹⁵. Под таким заявлением Иванов не стал бы подписываться. К рациональному мышлению, а тем более

«математическому» искусству, поэт испытывал недоверие, полагаясь более на художественное переживание и интуитивное прозрение. С этого момента пути Иванова и Флоренского расходятся.

Влияние Вяч. Иванова на теорию художественного синтеза не исчерпывается названными авторами. Мы обозначили только контуры проблемы, которая предполагает более подробное и детальное изучение¹⁶.

ПЕСНИ СМУТНОГО ВРЕМЕНИ

«Эх, эх, без креста!»

Октябрьские события 1917 года Вяч. Иванов воспринял очень серьезно. Поэт-символист в отличие от многих своих литературных собратьев смотрел на затеянный социальный эксперимент глазами реалиста, сохранил трезвость взгляда в момент, кажется, всеобщего опьянения революцией. В сознании современников это никак не вязалось с привычным образом Иванова, дионисийца и мифотворца, самого пьяного философа среди далекого не трезвых. «Иванов глядит на революцию оком отъявленного материалиста, — возмущался А. Белый. — Так бы должен приветствовать Вяч. Иванов, профессор и теоретик, происходящее с нами. <...> А по поводу русской, сверкающей мифами революции замечает наш мифотворец: «самоопределение народное не обнаружилось»¹. Насчет «ока материалиста» Белый был совершенно прав. «Око отъявленного материалиста» позволяло видеть не только революционные мифы, но и сверкания орудийных залпов, сносивших кресты с кремлевских колоколен. Позволяло видеть немецкие деньги, которыми «мифы» были щедро оплачены. Видеть и многое другое, что не замечала или не хотела замечать энтузиастически настроенная интеллигенция.

«Эх, эх, без креста!»

Отношение Иванова к революции не укладывается в школьную формулу «принял — не принял». Тут соединились множество «мотивов», «побуждений», «опосредований», которые нельзя описать в двух красках, без оттенков. Иванову были далеки эсхатологические настроения А. Блока («Придет мужик и будет нас вешать и жечь, спокойно и величаво»). Поэта раздражала мистическая экзальтация А. Белого («Вся Россия покрылась оркестрами, потому что Советы — оркестрии!»). С чувством сожаления он наблюдал за «товарищем-интеллигентом» В. Брюсовым, который поспешил вступить в РКП(б) и теперь подвизал-

ся на ниве «большевианской» поэзии. Но и позиция, скажем, С. Булгакова, в прошлом марксиста, а ныне монархиста, проповедывающего идею «белого царя», была для Иванова непримлемой.

Что самодержавие обречено всем ходом российской истории, Иванов понял еще в 1905 году. В то время он писал Брюсову: «Не радоваться нельзя тому, что самодержавие, принужденное к самоубийству, нанесло себе рану на этот раз смертельную. (...) Уже давно самодержавие — «личина пустоты», маска, из-за которой искаженно и хрипло говорит не личность, а чужая воля. Ведь уже Александр III был только фонографом общенародной реакции восьмидесятых годов, а он был все-таки личностью»². Впоследствии восприятие самой идеи революции у Иванова меняется, но отношение к самодержавию оставалось неизменным. В 1917 году в статье «Революция и народное самоопределение» он пишет: «Ветхое самодержавие опустилось, осело, сошло со своих оснований вместе с падением крепостного права. То, что с тех пор именовалось старинным именем, было по существу династической диктатурой. (...) Природа верховной власти, как бессрочной диктатуры, изболчилась неложным признаком: террором сверху и террором снизу»³.

С. Булгаков в «Автобиографических заметках» объяснял свой поздний монархизм «надеждой найти внеревolutionонный свободный от красной и черной согни центр»⁴. В отличие от Булгакова Иванов не был центристом ни в своем художественном творчестве, ни в своих политических взглядах. В нем, как и в Скрябине, жил «дух революции». (Символично название ивановской статьи: «Скрябин и дух революции».)

«Дух революции», по мнению Иванова, отвечал «зову всемирного динамизма». Поэт «стремится вперед в ритме времени» и в то же время понимает, что «нельзя поднять корни в воздух». Мучительно пытается он согласовать в себе «зов всемирного динамизма» с «крепостью земле». Разрешение этого противоречия Иванов видит на путях религиозного и эстетического обновления. Он не верил в состоятельность обезбоженного и обездушенного мира. С революцией связывал «мистическое обобществление совести, постановление соборности, как некоей новой энергии и ценности»⁵.

Высший смысл революции, считает Иванов, оказался бесконечно далеким различным революционным организациям, расчетливо и деловито взбиравшимся к вершине власти. Неудивительно, поэтому, что «наши революционные деятели и властители наших политических душ, как стоящие у кормила власти, так и простирающие к кормилу руки, унаследовали все

навыки старой бюрократической и полицейской власти»⁶. Они рассчитывали обустроить Россию посредством радикальных политических мероприятий. Подобные «оперативные вмешательства» вызывали у Иванова недоверие и отталкивали своей безрезультативностью. Самые прогрессивные реформы, считал он, ничего не дадут и могут обернуться тягчайшими последствиями, если они не подкреплены готовностью общества принять преобразования. Характерна в этом отношении оценка русской жизни 80-х годов. Поэт говорит не о реакционном режиме власти, а об общенародной реакции, фонографом которой явилась существующая власть.

Иванов не отрицал политические меры и политическую борьбу. Но для него это план относительных масштабов. «Есть иной план — духа и пророчества, абсолютных мер и конечных идеалов. Он вместе бесконечно далек и непосредственно близок, осуществим мгновенно через подъем личный (царство небес здесь и в нас)»⁷. Полагаясь более на подъем личный, нежели на социальные реформы (умеренные или решительные), Иванов не усматривал в общественном сознании готовности к той внутренней революции, духовному освобождению, без которых, по его мнению, не могла осуществиться революция внешняя — социальная и политическая. Тут не стоял вопрос об идеалах Октября. Гуманность многих идеалов революции за вычетом, разумеется, позиций, относящихся к классовой идеологии, им не оспаривалась. Но идеалы принадлежат будущему, а реальность такова, что революция, произведенная сверху, отвечая на недовольство широких слоев общественности, пробудила к жизни темные, разрушительные силы.

Иванова пугала «неистовствующая Россия», Россия «в сраме крови, в смраде пепла»:

«Дохнет Неистовство из бездны темных сил
Туманом ужаса, и помутится разум,—
И вы воспряните, все обезумев разом,
На свежих рытвинах могил.

И страсть нас ослепит, и гнева от любви
Не различите вы в их яром искаженье,
Вы захлебнуться вдруг возжаждете в крови».

Так писал Иванов накануне первой революции. Революция 1917 года подтвердила самые мрачные предчувствия, опровергла радужные предвестия. Не в светлом образе пробуждающейся религиозной совести, а в неистовстве темной стихии и помутнении разума явилась революция. «Чем кто больше чаял, — признается Иванов, — тем больше похоронил он чайний». «Рос-

сия мечется без сознания», — говорит поэт и обращается к тем, кто «подлинно чувствует себя трезвым на буйной оргии». Он призывает к всенародному покаянию, зовет «из состояния всеобщей одержимости демонами уныния и растреления, беспамятства и ожесточения, бессильной ярости и трусливой дерзости — прийти в разум истинный»⁸.

Вот, между прочим, основной мотив, который вызвал разрыв Иванова с Блоком после появления поэмы «Двенадцать». Иванов порвал отношения с Блоком не потому, что тот «безоговорочно принял» революцию, как объясняет школьное литературоведение. В глазах Иванова автор «Двенадцати» воспевал самую темную сторону революции, дикую, варварскую, разрушительную стихию. Блок славил «черную злобу» и называл ее «святой». Как же могло случиться, спрашивал Иванов, что наследник Пушкина стал певцом русского бунта, бессмысленного и беспощадного? Он восславил Россию без креста, с бубновым тузом на спине, грозящую «своею азиатской рожей». Восславил мировой пожар, пожирающий культуру. «Скифству» Блока Иванов противопоставляет идею культуры-храма.

При всей разности позиций и оценок Вяч. Иванова и Блока многое сближало поэтов. В поэзии Иванова, в его цикле стихов «Песни смутного времени» встречаются мотивы, созвучные блоковскому «Возмездию». Это и тема вины интеллигенции, и тема покаяния. Иванов не пережил душевного разлада Блока, и, как тот, не мучился «проклятыми вопросами», доводя себя до самоистязания. Его мировоззрение было гармоничнее. В то же время он понимал, что крайности Блока исходят не от гордыни, что в них говорит больная совесть, требующая очищения. Самому себе Иванов задавал те же вопросы:

«Может быть, это смутное время
Очищает распутное племя;
Может быть, эти лютые дни —
Человечней пред Богом они,
Чем былое с его благочинной
И нечестья, и злобы личиной».

Сложное и противоречивое отношение Иванова к революции косвенным образом помогает понять один разговор, который записал М. С. Альтман. В беседе с поэтом Альтман как-то обмолвился о намерении стать вегетарианцем. Это признание вызвало резкую отповедь Вячеслава Ивановича: «Бойтесь себе привить насильственно добродетель. Каждая добродетель — яд. (...) И на теле человечества всякая привитая добродетель вызывает ужасные абсцессы и нарывы. Как, чтобы из одной тональности перейти в другую, нельзя миновать ни одного про-

межюточного звена, иначе получится ужасная какофония, так и к каждой добродетели нужно придти, проходя последовательно все промежуточные ступени. Если бы мы уже сейчас стали вегетарианцами, это развило бы в нас такую ужасную паучью жестокость, что мир бы содрогнулся»⁹.

Не рискуем утверждать, что это высказывание является зашифрованной оценкой Октябрьской революции. Оно передает понимание Вяч. Ивановым диалектики истории и свидетельствуют о приверженности к эволюционному, органическому развитию. Поэт опасался, что революция при всех ее «добродетелях», революция, совершенная насильственным путем, перескакивая по ступеням истории, создаст какофонию, а не «музыку», которая слышалась Блоку, разовьет в людях паучью жестокость.

Сотрудничество Вяч. Иванова с новой властью, его работа в Наркомпросе были фактами сознательного выбора. З. Г. Минц усматривала постепенный отход Иванова от антибольшевистских позиций, что, по мнению исследовательницы, примирило его с Блоком¹⁰. В действительности Иванов не пересматривал отношения к революции и к большевизму. Это отношение было неоднозначным, но в целом негативным. Тем не менее, поэт с осени 1918 года активно включается в культурную работу. Политический режим и культура для него существовали всегда в разных измерениях, не были связаны причинно-следственными отношениями. Иванов полагал, что культура способна, если не побороть, то во всяком случае ограничить разрушительное действие революционной стихии, очеловечить людские души, переполненные ненавистью и злобой. Что же касается Блока, то он к 1919 году изживает настроения первого года революции. Постепенно убывают «скифские» мотивы, идеализация варварства. В дневниковых записях, наедине с собой, Блок размышляет о тайной свободе художника. Тема внутренней, тайной свободы художника сблизила позиции Блока и Иванова в период их совместного сотрудничества в издательстве «Алконост».

В 1918—1920 годах Вяч. Иванов часто выступает с публичными лекциями по истории античной литературы в Политехническом музее, клубе «Красный петух», изредка печатается в «Вестнике театра». В бердяевской «Вольной академии духовной культуры» Иванов читает курс «Греческая религия». Местом же его постоянной службы теперь является Наркомпрос.

В ТЕО НАРКОМПРОСА

Театральный отдел Народного Комиссариата по Просвещению, именуемый на новоязе ТЕО Наркомпроса, — одно из самых странных образований первых лет советской власти. Судьба свела в ТЕО видных деятелей культуры, среди которых немало было писателей и философов. Это было вызвано тем, что структура Наркомпроса не предусматривала для них самостоятельного отдела. В то же время писателям и философам вменялось в обязанность состоять на советской службе. Невыполнение этой повинности могло грозить серьезными неприятностями. «Классово-чуждые элементы», мобилизованные в ТЕО, были «укреплены» комиссарскими кадрами, осуществлявшими систематический надзор за деятельностью «буржуазных спецов».

Создавая специальную службу по делам театра в системе комиссариата, Ленин и Луначарский рассчитывали выполнить несколько задач. ТЕО должен был «давать местам директивы общего характера по управлению театральным делом в интересах объединения последнего»¹. Это означало монополизацию управления прежней многоукладной структурой сценической деятельности, включавшей как театры государственные — бывш. императорские, так и частные антрепризы, «товарищества». Далее, «объединение театрального дела» подразумевало также идеологический надзор. Таким образом ТЕО встраивался в систему цензуры. И наконец, ТЕО должен был стать проводником идей правящей партии.

Ни одну из этих задач ТЕО не выполнил. Как это ни странно, направленные в Наркомпрос «комиссары» оказались совершенно не готовыми к исполнению возложенных на них репрессивных функций. В большинстве своем идеалисты, они чисто психологически были не подготовлены к проведению в области культуры той политики экспроприации, которая осуществлялась в иных сферах общественной жизни. Это один из парадоксов первых пореволюционных лет. «Самое интеллигентное правительство» 1918—1919 годов идейно не доверяло интеллигенции и без преувеличения — ее презирало, но морально и психологически постоянно ощущало с ней связь, какое-то кровное родство. Смутно осознаваемое родство с «классово-чуждой» интеллигенцией обусловило колебания культурной политики: с одной стороны, репрессии против печати и, с другой, относительно мирное сосуществование с различными философскими обществами, независимыми художественными издательствами. Одним из результатов подобной «непоследовательности» стал ТЕО Наркомпроса — орган без определенных задач и целей,

соединявший черты литературного салона и бюрократической конторы. Так во всяком случае продолжалось примерно два года, пока не были проведены «укрепление кадров» и «идейная чистка».

В ТЕО установилась атмосфера вольного академизма. Жизнь его секций протекала в бесконечных разговорах, коллоквиумах и дискуссиях по самым отвлеченным вопросам. Обсуждали, к примеру, надо ли преподавать в театральном университете философию Августина Блаженного. На этой почве разгорелась острая полемика между Вяч. Ивановым и А. Белым. Неизвестно, чем она закончилась,— скорее всего, ничем, потому что театральный университет не был создан, а по сему отпала надобность в Августине.

Этот анекдот часто рассказывал П. А. Марков. Он называл ТЕО «романтическим органом» за гиперболизм планов и частое прожектерство. Что правда, то правда: практические результаты его деятельности были более чем скромные. Но сводить работу ТЕО к такому ученому безделью неверно. Сознательно устранив от какого-либо администрирования театральной жизни, собравшиеся в ТЕО писатели и ученые проявили серьезный интерес к проблемам теории, методологии, науки о театре. С театрального отдела Наркомпроса следует вести историю советского научного театроведения.

Работая в ТЕО, Иванов был председателем историко-театральной секции*. С момента своего возникновения секция развернула деятельность сразу по нескольким направлениям. Основательно занимались источниковедением, что является началом всякой науки. Разыскивали архивные документы, составляли библиографические указатели. Сотрудники секции работали над «превращением» коллекции А. А. Бахрушина в театральный музей. Был подготовлен проект театрального университета. Наконец, намечалась широкая программа издательской деятельности. Она включала подготовку театральной энциклопедии, выпуск биографий выдающихся актеров, хрестоматии по истории русского театра, а также несколько серийных изданий — «Теоретики и критики театра», «История учений о театре». Исследовательскую работу секция сочетала с просветительской деятельностью.

* Историко-театральная секция была образована в мае 1918 года первоначально только в Петрограде. В Москве аналогичная секция возникла во второй половине октября того же 1918 года после переезда центрального руководства ТЕО. В секцию входили А. А. Бахрушин, Н. Е. Эфрос, М. О. Гершензон, С. С. Игнатов. Не позднее середины февраля 1919 года произошло слияние историко-театральной с теоретической секцией, руководимой А. Белым².

В силу разных причин секция не смогла придать своим штудиям систематический характер. Многие из намеченного осталось только в проекте. Однако именно здесь, в ТЕО, были посеяны зерна научных идей, которые несколько лет спустя дали богатые всходы. Собрать эти всходы, к сожалению, не успели. Пережив период пышного цветения в 20-е годы, наука о театре была в скором времени практически уничтожена.

Анализируя опыт театроведения 20-х годов, сложные процессы формирования оригинальной методологии исследования сценического искусства, нельзя не признать существенный вклад Вяч. Иванова. В фундаменте научной мысли найдутся камни, положенные поэтом. Как уже отмечалось, Иванов не был человеком строго научного мышления. Он всегда оставался философствующим поэтом, философом-артистом, который гармонии искусства ценит превыше алгебры. Тем не менее, широта мыслительного диапазона позволяла ему органично существовать и в области научного знания. Здесь немного было сказано, но немало подсказано.

Театральные заметки и эссе, с которыми выступал Иванов в 1918—1920 годах, так или иначе были связаны с его работой в ТЕО. Они являлись откликом на проходившие там обсуждения, давали повод заявить собственную позицию. В некоторых из них содержится популярное изложение крупных работ 10-х годов. Так, полутрострастная статья «Множество и личность в действе» дает краткий пересказ «Эстетической нормы театра».

Среди публикаций этого периода заслуживает внимания предисловие к книге Р. Роллана «Народный театр». В небольшом по объему предисловии Иванов пытается ответить на вопрос, который встал перед художественной интеллигенцией независимо от ее отношения к существующей власти, — вопрос о том, как возратить народу накопленные ценности культуры.

«Народный театр» Р. Роллана был написан в 1900—1903 годах, в 1910 впервые издан в России. Книга не осталась незамеченной, попала в поле зрения символистских кругов. Обстоятельную рецензию ей посвятил В. Брюсов. В предисловии ко второму изданию Иванов полемизирует не только с автором, но и с Брюсовым — своим давним и, пожалуй, самым последовательным оппонентом.

Концепция Роллана сформировалась под влиянием идеологии народничества в его толстовском, «опрошенческом» варианте. Идеи эти после революции пользовались известной популярностью в определенных кругах интеллигенции. «Опроститься» — вот магическое слово для интеллигенции нашей, — с горечью

писал Вяч. Иванов. — В этой жажде сказывается вся ее оторванность от корней. <...> Несостоятельна мысль об опрощении в культурной жизни, сколь в математике, которая знает только «упрощение»³.

Согласно Р. Роллану, народный театр должен выражать идеалы народа, отвечать его «психологии» и поэтому не может полагаться на какие-то традиции. Мировая культура, бывшая достоянием аристократических сословий, глубоко чужда народу. Интеллигенция должна идти в народ не со своими художественными раритетами, а создавать совершенно новое искусство, соответствующее его потребностям. «Радость», бодрость и знание — вот три основные условия для народного театра»⁴. Пьесы, подобные «Власти тьмы» Л. Толстого, для него не годятся. Они способны вызвать лишь уныние и не принесут никакой пользы. Народный театр должен служить местом отдыха после трудового дня и возбуждать радостные чувства.

«Думать, что распространение нашей художественной культуры в ее целом необходимо в интересах искусства и широких народных масс, значит обладать большой дозой кичливой самовлюбленности. Пора покончить с суеверным преклонением перед нашим изысканным искусством, которым мы так гордимся»⁵. «Толстой уверяет, что мужик с отвращением смотрел бы на Венеру Милосскую. То, что прекрасно для избранных, может казаться толпе уродливым»⁶. «Искусство прошлого больше чем на три четверти мертво»⁷.

По оценке В. Брюсова, «взгляды Р. Роллана замечательны не столько своей новизной, сколько своей крайностью»⁸. Ошибка Роллана, считает Брюсов, начиналась с тезиса: художник творит для какой-то одной части общества, а не всего человечества. Отсюда разделение культуры на аристократическую и демократическую. Искусства, понятного для всех, — настаивает Брюсов, — не существует: люди различаются по роду занятий, языку, национальной принадлежности, степени образования и умственным способностям. «Художественное произведение понятно без всякого комментария, без всякой образовательной подготовки, только для узкого круга лиц, живущих одной жизнью с художником»⁹. «Искусство станет всенародным не тогда, когда оно приспособится к народу, но когда весь народ будет в силах причащаться его спасительной евхаристии»¹⁰.

Для Брюсова противоречие между искусством и народом, высшими ценностями культуры и массовым сознанием заложено в самой природе человеческого сообщества и обусловлено неоднородностью людей. Брюсов воспринимает это как должное и как факт, и только в одном месте статьи благодушно-

умиротворенная тональность рассуждений перебивается тревожной нотой, когда он подходит к выводам Роллана, содержащим угрозу низвержения с эстетического Олимпа.

Для Вяч. Иванова в этом противоречии заключена трагическая антиномия культуры. Вина лежит, прежде всего, на художнике, и отвечать только ему. Поэтому у Иванова нет брюсовской снисходительности в отношении Роллана при том, что его подход существенно отличается от воззрений автора книги «Народный театр».

При внешних различиях во взглядах Роллана и Брюсова они совпадали в нескольких моментах. Единство общечеловеческой культуры Роллан разлагает по «сословному» признаку. Брюсов с ним спорит, но потом приходит к тождественному результату: художник творит для всего человечества, но его творения доступны лишь очень узкому кругу. И Роллан, и Брюсов ориентируются на просветительское решение проблемы, с той только разницей, что Роллан предлагает «опроститься» до уровня народного сознания, а Брюсов приподнять его путем «образовательной подготовки».

По убеждению Вяч. Иванова путь просвещения изначально ограничен, хотя он его не отрицает целиком. На этом пути не разрешить тех острейших противоречий, которые породила «буржуазная», «критическая» эпоха. Чтобы ценности культуры стали доступными народу, надо в нем пробудить художников. Народническому «театру для народа» Иванов противопоставляет театр народа.

Этот театр будет образовательным, но не в смысле адаптации и опрощения до уровня «низового» сознания. Он станет образовывать души людей, вызывать порыв к творчеству, жажду эстетического преображения. А это меняет задачу художника: он должен творить человека-художника, человека-артиста. В статье «Зеркало искусства» Иванов пишет: «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»¹¹.

ОТ УТОПИИ К АНТИУТОПИИ

«Не весть где ныне бродят
кочевники красоты».

Вяч. Иванов¹

XX век — век утопий и утопистов. Трагедия XX века — в бесчисленных экспериментах по реализации утопий. Нельзя сказать, что в предшествующие столетия человечество не знало утопии или не проявляло к ней серьезного интереса. Жанр утопии (назовем этот феномен жанром) древнейший. Он возник за два тысячелетия до того, как Т. Мор в 1516 году в своей «Золотой книге» впервые употребил слово *утопия*. Но вот примера, когда утопия «овладевает массами», да еще в таких поистине грандиозных масштабах, как это случилось в XX веке, мировая история не знала.

Нет необходимости пространно объяснять, что основу утопии как социально-исторического феномена составляет мифотворчество. Между социальными утопиями и художественным мифотворчеством — дистанция огромного размера. Но как не велика эта дистанция, связи между ними, тем не менее, существуют. Многие социальные мифы выращивались в колбах и пробирках «Фаустов нашего века» — ученых и художников. Со временем многим из них приходилось отрешиваться от своих созданий и убеждать потомков, что «все наши пышные идеи толпа буквально поняла». Характерно в этом отношении запоздалое признание Вяч. Иванова, обращенное к Г. И. Чулкову:

«Да, сей костер мы поджигали,
И совесть правду говорит,
Хотя предчувствия не лгали,
Что сердце наше в нем сгорит».

В статье «Утопия» для «Энциклопедического словаря» Брокгауза и Ефрона А. К. Дживелегов писал: «Для молодой, пылкой фантазии утопия — клад, но и для зрелого человека она имеет хорошие стороны: она отрывает его от житейской прозы, от непрерывной борьбы за существование и переносит его в другой мир, где нет бедности и эгоизма, где безраздельно царит справедливость»². Двадцать лет спустя Н. А. Бердяев говорил, что утопии оказываются гораздо более осуществимыми, чем это считалось прежде, и вопрос стоит, «как избежать их окончательного осуществления»³. Между двумя высказываниями — трагический опыт России первых десятилетий XX века.

Явление, казалось бы, сугубо книжное и совершенно отвлеченное, утопия вызвала мощные социальные потрясения, на волне которых совершилась революция. Призрак коммунистической утопии, бродивший по Европе столетия, материализовался в чудовище тоталитарного государства. Тут-то и обнаружилась обратная сторона медали: мир утопии, где безраздельно царит справедливость, где свобода каждого является условием свободы всех, — в действительности стал царством тотальной несправедливости. Воистину дорога в ад вымощена благими намерениями.

Обратимся, однако, к утопиям другого рода — эстетическим утопиям. Мы увидим, что их метаморфозы и превращения имеют не менее парадоксальный характер. И это закономерно. В своем воплощении всякая утопия неизбежно становится антиутопией. Таков, видимо, закон жанра*.

Слово «утопия» буквально означает: место, которого нет. Этот коренной смысл понятия — место, которого нет, — указывает на главное свойство утопии: она в принципе не может быть реализована. Не существует места, которого нет. Когда же утопию пытаются претворить в действительности, тогда возникает не что иное, как антиутопия.

Антиутопия есть экстраполяция идеального в реальное, вызывающая парадоксальные aberrации сознания, смещения всех человеческих представлений и понятий. Общество, живущее по законам антиутопии, внешне вполне обыкновенное общество со всеми традиционными социальными институтами. Оно использует достижения цивилизации и культуры и на первый взгляд не выделяется на фоне мировых сообществ. Однако в нем протекают иррациональные процессы. Это общество насквозь пропитано мифологизированными представлениями утопии. Действительность целиком подчинена мифу и ей отказано в собственном содержании, «в себе». Миф же непременно идеологизируется, становится высшей ценностью. Нависает над жизнью и ее подавляет. Жизнь человека здесь протекает в перманентном состоянии полусна, полубодствования, а двоемыслие, как гениально показал Оруэлл, становится условием существования.

Эстетическая утопия символистов воплотилась в антиутопии футуристически-лефовского и пролеткультовского искусства. Леф и Пролеткульт, каждый по-своему, осуществили то, что виделось символистам в пору их предчувствий и предвестий. В интерпретации «левых» эзотерическая эстетика символистов

* В данном случае мы оставляем в стороне антиутопию как литературный жанр, в произведениях которого создается гротесковая или фарсовая картина будущего.

приобретает экзотерический, омассовленный и сильно политизированный характер. Это объединяет концепции «творческого театра» Керженцева, театрального празднества Адр. Пиотровского, «производственного искусства» Арватова. Последняя, как известно, стала официальной идеологией Лефа. Все эти концепции сохраняют генетические связи с теориями символистов, хотя используют и другие источники. Заметное влияние оказал, например, Евреинов идеями своих книг «Театр как таковой» и «Театр для себя».

Прежде всего объединяет «левых» с Вяч. Ивановым и младшими символистами взгляд на искусство как средство, своеобразное с некими внеположными целями: у символистов — средство духовного, религиозного преобразования, у «левых» — социального освобождения и политического образования. Через искусство и, в первую очередь, через театр «левые» всерьез рассчитывали вывести новый человеческий тип, что не далеко отстоит от замыслов символистов, хотя и отличается, так сказать, содержанием «нового человека».

Символисты хотели быть пророками и «провозглашали целью искусства пересоздание личности», «творчество более совершенных форм жизни»⁴. Притязания «левых» были не менее глобальными, но, пожалуй, более решительными. С. Третьяков заявлял: «Не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства как одного из орудий этого производства было компасом футуризма от дней его младенчества»⁵. Чувство художественной гордыни не позволяло символистам примириться с положением литературной школы. Не признавали себя школой и «левые». «Футуризм был не литературной школой, — настаивает Третьяков, — а социально-эстетической тенденцией, которая противостояла крепкозаставленному мещанскому быту новым мироощущением»⁶.

Искусству, отражающему жизнь, символисты противопоставляют идею художественного преобразования. У «левых» — требование «создать искусство не отражающее, а организующее». В свете этой задачи театр призван стать «фабрикой квалифицированного человека», где режиссер будет «церемониймейстером труда и быта», как требовал того Б. Арватов⁷.

«Искусство для искусства», с утверждения которого начался символизм, и «производственное искусство», к которому приходят в итоге «левые», — противоположны друг другу в узком значении, в широком же смысле — это разные стороны одного явления, полюса, связанные взаимным притяжением. Трагическая коллизия культуры заключается в том, что всякое самоутверждение искусства рано или поздно приводит к его са-

моотрицанию. Иначе говоря, цель, возведенная в самоцель, в какой-то момент превращается в средство. Поначалу искусство стремится только защитить себя, отвоевать собственные права, борется с тенденциозностью и «общественностью». Но затем постепенно расширяет свои притязания, вторгается в «сферы иные» (любимое словосочетание символистов), и каждый шаг этого вторжения незаметным образом сужает художественные возможности: в художнике проповедник подавляет и вытесняет собственно художника. Проповедь (она может быть политической, моральной, религиозной) со временем трансформируется в пропаганду. Примечательно, что на этом этапе самоотрицание искусства осуществляется в формах более последовательных, чем это было у тех защитников гражданственного искусства, с которыми начинали спор «кочевники красоты». Такова драматургическая парабола: от эстетизма к утилитаризму, сначала — моральному и религиозному, а затем — политическому, когда искусство объявляется «колесиком и винтиком». «Кочевник красоты» теперь готов «стать на горло собственной песне». Все, чем дорожила культура, для него, «горлана-главаря», гроша ломанного не стоит. Когда утопия превращается в антиутопию, искусство заменяет антиискусство.

Маяковский говорил, что «ушел на фронт из барских садовств поэзии — бабы капризной». Можно предположить, как эта фраза резанула бы слух Валерия Брюсова, проживи он дольше. Но вот что примечательно: «уход на фронт» Маяковского был предопределен тем самым Брюсовым. В «левых» сработал генетический код символистов. Они остались в большей части своих произведений завершителями символизма и завершили свой путь, когда была закончена вся их художественная эпоха.

Концепции символистов в изложении идеологов Пролеткульта и Лефа лишаются сложности философского мировоззрения. Они мыслят грубовато-прямолинейно. Когда, например, Белый говорит о «пересоздании личности» и «творчестве более совершенных форм жизни», он не отказывается от искусства. Он подразумевает расширение заложенных в нем скрытых возможностей.

Для С. Третьякова же «создание картин, стихов и повестей» не имеет самостоятельного смысла, задача художника сводится только к «использованию искусства». Это слово использование выказывает идею самоотрицания искусства с поразительной откровенностью.

«Левые» были простодушнее символистов. С какой-то детской наивностью они старались договорить все до конца, до

последнего слова. Туманность и расплывчатость художественных мечтаний символистов вызывали у них презрение. Свои художественные требования они излагали «приказами по армии искусств» и заботились о том, чтобы все «приказы» были ясными и простыми. А простота, как известно, хуже воровства.

Близость Пролеткульта и Лефа эстетическим императивам символистов несомненна. Однако было бы ошибкой принимать близость за общность и рассматривать футуристически-лефовскую и пролеткультовскую доктрины как простое продолжение символистских концепций. Тут не продолжение, а логическое завершение. Другой уровень, иная мера.

Символисты вплотную подошли к роковой черте, за которой искусство перестает быть искусством. Но черту эту не переступили. Они круто развернули свой корабль и провозгласили преодоление символизма. Шаг, на который символисты не отважились, «левые» с легкостью совершили и, наверное, не заметили его в своем бодром марше. А именно этот шаг превратил утопию в антиутопию.

Что удержало символистов у края рамп? Чтобы ответить на этот вопрос, надо заново перелистать всю историю русского символизма. Тогда ответ будет исчерпывающим. Если же говорить кратко, то следует обратить внимание на некоторые стороны мировоззрения символистов.

С момента своего возникновения и на протяжении всей своей истории символизм оставался чуждым духу тоталитаризма. Сколько бы Вяч. Иванов не говорил о «соборном действе», «хоровой общине», «всеединстве», ни для него, ни для его последователей идея соборности не подразумевала уничтожения «я» в безличном «мы», человеке-массе, культ которого впоследствии исповедывали «левые» художники. Болезненно гипертрофированное «я» у Иванова — величина отрицательная. «Я» должно быть преодолено, но в «другом», в «ты», а отнюдь не в тотальном «мы». Для чего, например, Иванову понадобилась идея анархии? Поэт искал понятие, которое бы коррелировало столь важные для него категории «общественности», «общего дела». Идея анархии, проникнутая пафосом свободы личности, выполняла функцию своеобразного противовеса.

Как уже отмечалось, Иванов решительно протестовал против внешнего понимания соборности. Поэт помышлял о храме души, а не о людской стадности. Эта тема особенно мучила его после революции при виде «соборности», насаждаемой насильственным путем, ставшей предметом социального эксперимента. В «переписке» с Гершензоном Иванов настаивает: «Жажда единения не должна все же соблазнять нас к уступ-

чивости и соглашательству, т. е. к внешнему установлению видимой и мнимой связи там, где не сплелись в одну сеть корни сознания и как бы кровеносные жилы духовных существ»⁸.

«Жажда единения», бесспорно, руководила символистами, направляла их идейные искания. Но не персонифицировалась в «мы». Логика и методология подводили к этому понятию. Художественная индивидуальность сопротивлялась, вызывала неизменную реакцию отторжения.

Подбирая высказывания и выражения, можно, конечно, представить Иванова и даже Белого в виде Керженцева или Арватова. Можно найти формулировки, совпадающие дословно; отыскать скрытые цитаты, в которых ивановские споры будут украшены марксистской фразеологией. Все это не случайные совпадения. Утопию отделяет от антиутопии один шаг, если не меньше. Но вот этот один шаг, эта грань все же существует. Она существует в нюансах, в ритме строки, иногда в интонации.

В книге «Два года с символистами» Н. Валентинов рассказывает один знаменательный случай. Как-то в разговоре с А. Белым он попытался изложить свою идею конгрегального общества — общества, в котором «я» целиком растворяется в «мы». Собеседники были настроены благодушно, и ничто не предвещало грозы. Валентинов вспоминает:

«Белый сидел, слушал и молчал, и вдруг поднял руку, остановил мое разглагольствование и в ухо прошептал:

— *Форточку не забудьте!*

— Какую форточку?

— Форточку в конгрегальной системе, в социалистическом обществе. Ведь это же ужас! Табуном — устранение жизнеразностей! Все прижаты друг к другу. Никаких перегородок. От такой духовной тесноты дышать невозможно. Если нельзя иметь большую форточку, просверлите, оставьте хотя бы *малюсенькую* дырочку, чтобы из нее свежий воздух приходил. Ужас! Ни одной личности, только «мы» мычат, какие-то страшные майридовские всадники без головы, без ядра «я» — это одно и то же. Табуны! Никогда и нигде табуны в истории ничего не творили»⁹.

В этом монологе А. Белого, если довериться пересказу Валентинова, самое сильное впечатление производят не слова, а интонация. Белый как-будто взрывается монологом, обрушивает его на собеседника, который должен не уразуметь какие-то доводы, а ощутить себя летящим под копыта табуна скачущих всадников без головы. Так не станет реагировать оппонент, желающий разбить противника. Это реакция человека, кото-

рый смутно догадывается, что все сказанное ему очень близко, что от «мистерии» и «соборного действия» до конгрегального общества рукой подать, что социалистический миф парадоксально смыкается с мифом «аргонавтическим».

Почти вся история русского символизма, во всяком случае, период, связанный с Вяч. Ивановым, проходили «у опасной черты». (Да, простят нам тривиальный литературный образ!) Символисты внутренне сопротивлялись надвигающемуся тотальному «мы». Но этот фантом все время парит над их «соборными» исканиями. И, кажется, только Бог, да еще коренная театральность мышления уберегли Вяч. Иванова от роли иерофанта в соборном действе революции — роли по всем признакам на роду написанной. Та самая театральность мышления, пафос актерствования, которые в свое время раздражали С. Франка в Иванове, удержали от широкой практической деятельности. Иванов создал возвышенную театральную утопию и, по счастью, не сотворил из нее антиутопию.

«Левые» художники были людьми слова и дела. Как и символисты, они возлагали на театр большие надежды, но в отличие от них не способны были взглянуть на себя с театральной точки зрения. Театр больше не корректировал миф. Очередным «приказом по армии искусств» Маяковский объявлял: «улицы — наши кисти, площади — наши палитры». Это означало, что к празднику «красного календаря» весь Петроград, все его дворцы, площади и проспекты в буквальном смысле станут холстами и палитрами художников. «Не к театру, а к празднеству!» — звал Адр. Пиотровский. И этот его призыв воплощался в грандиозных массовых действиях, в которых участвовали несколько тысяч человек. Массовые действия, поставленные опытными театральными деятелями, имели все, о чем те могли прочитать в книгах. Но празднества не было. Отряды красноармейцев бессмысленно маршировали по диспозициям «теургов», толком не понимая для чего их вывели на площадь, да еще обрядили в дурацкие одежды. А те, кто посмелее, недоуменно спрашивали: «Что сей сон значит?» Вместо живого творчества масс — сплошная муштра. Вместо пробуждения художественного инстинкта — игра совсем с другими инстинктами: грабь награбленное!

Кто знает, что переживал поэт, оглядывая с высот своей башни подобные соборные действия. Каково ему было испытать на чужом пиру похмелье? Во всяком случае чувство самоиронии Иванову тут не изменило. «Кассандра во мне никогда не держивала своей роли до конца», — признался он в одной статье 1919 года.

Были три области, которые в разные периоды давали Вяч. Иванову надежный выход из утопии. Это наука, поэзия и театр. Но и они теперь не могли служить прибежищем.

Период мирного сосуществования и сотрудничества научной и художественной интеллигенции с новой властью оказался непродолжительным. К 1920 году ситуация начинает резко меняться. Политика, если не диалога, то во всяком случае невмешательства, уступает место грубому нажиму и давлению. С каждым месяцем, едва ли не по дням, усиливалась идеологическая мобилизация по всем фронтам — в философии, в литературе, в театре. Наступали новые времена. Времена, когда, по слову поэта, «жандармские шпоры вонзали свой звон в ученые споры гражданских персон». Эти строки Н. Асеев адресовал, разумеется, царскому времени. Но аналогии напрашивались совсем другие.

Вскоре после Октябрьского переворота Луначарский уверял интеллигенцию, что от нее не потребуют никаких заверений в преданности советской власти, что свобода художника — понятие неделимое и нерушимое. Проходит три года, и об этих обещаниях нарком больше не вспоминает. Его речи и выступления не могут скрыть раздражения на интеллигенцию, которая окзывается «зачинщицей дикого саботажа», повинной во всех бедах, в голоде, в разрухе. Ученнейший маркиз партийного триаона не гнушается теперь прямыми угрозами, недвусмысленно намекает на беспощадные репрессии.

В начале 1922 года В. И. Ленин выступил со статьей «О значении воинствующего материализма», в которой призвал к решительному наступлению на «дипломированных лакеев поповщины». «Не малая их часть, — писал Ленин, — получает у нас даже государственные деньги и состоит на государственной службе для просвещения юношества, хотя для этой цели они годятся не больше, чем заведомые растлители годились бы для роли надзирателей в учебных заведениях для младшего возраста. Рабочий класс в России сумел завоевать власть, но пользоваться ею еще не научился, ибо, в противном случае, он бы подобных преподавателей и членов ученых обществ давно бы вежливенько препроводил в страны буржуазной «демократии». Там подобным крепостникам самое настоящее место»¹⁰.

Таковыми заявлениями, исходившими от самого Ленина, интеллигенция объективно оказывалась вне закона пролетарского государства. Тем самым была легитимирована репрессивная деятельность — высылки и ссылки, аресты и проч. Все эти и им подобные деяния, бесспорно, связаны с некоторыми свойствами личности Ленина. Сказались его политический прагматизм,

«воинствующий материализм», фанатическая вера в правоту своего дела, — качества, в последние годы жизни усилившиеся вследствие прогрессирующей болезни. Н. Валентинов, хорошо знавший Ленина по эмиграции, вспоминал: «О всех теориях, казавшихся ему немарксистскими, Ленин говорил: налепим на них бубновый туз и разбираться в них не будем»¹¹. В 1922 году бубновый туз налепили уже не на теории, а на теоретиков. Не прошло и полугода с момента публикации статьи «О значении воинствующего материализма», как были высланы из страны Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Н. О. Лосский, Ф. А. Степун, С. Л. Франк, Л. П. Карсавин. Всего около двухсот философов и ученых.

Однако винить только Ленина и его ближайших соратников — значит сводить смысл происшедшего к столкновениям людей, борющихся за власть. Сюжет, пригодный разве что для мелодрамы. Здесь же, используя высказывание С. Булгакова, «античная трагедия, без личной вины, но с трагической судьбой»¹². Слова эти были сказаны философом о последнем императоре, но по справедливости могут быть отнесены ко всем участникам исторической драмы.

Акция, связанная с высылкой философов, Вяч. Иванова не коснулась. Два года раньше, летом 1920, после увольнения из Наркомпроса, где его работа была оценена Луначарским как весьма бесплодная, — поэту удалось перебраться в Баку. Там он теперь профессорствовал в университете, заведывал кабинетом классической филологии. Полученная отсрочка оказалась непродолжительной. 28 августа 1924 года Иванов покинул Россию навсегда.

«ФАУСТ НАШЕГО ВЕКА»

Д. С. Мережковский одну из самых злых своих статей об Иванове назвал «Балаган и трагедия». Статья предвзятая и пристрастная, но название поразительно точное. Когда соединяются балаган и трагедия, возникает мистерия. Судьба Вяч. Иванова не была балаганной, как у Мейерхольда, и не была трагедийной, как у Блока. Она сочетала и то, и другое. Это мистерияльная судьба. Судьба Фауста. И А. Белый совершенно верно наименовал Иванова Фаустом нашего века. Он был Фаустом в исканиях своей мысли, в жажде познания таинств художественного творчества, в поисках философского камня искусства. Как и Фауст, он прошел через искушения властью. Был Фаустом в порыве к небесному свету и в «темной ереси»

волхвов». А кто стал Мефистофилем? Может быть, сама эпоха. Эпоха начиналась заклинанием духов зла и призывом на «бой кровавый», а завершилась бодрым рапортом лучшего поэта: «Работа адава будет сделана, и делается уже».

Незадолго до отъезда из России Иванов признался в разговоре с Альтманом: «Какой-то центр у меня сдвинулся, и менее всего мне хочется быть «выставочным»; напротив, я б хотел уйти в тень»¹. Неожиданное признание для поэта, который почти двадцать лет жил шумной, «выставочной» жизнью и получил имя Гипериона, что значит «сияющий», «идущий на верху», — древнего божества, тождественного с Гелиосом. Теперь Гиперион уходил в тень, за горизонт.

Эмиграция Вяч. Иванова явилась фактом не столько политического выбора, сколько уходом — уходом в толстовском смысле. Уходом было принятие католичества и вся последующая жизнь поэта вдали от шумных центров русской эмиграции. В 30-е и 40-е годы многие соотечественники удивленно пожали плечами, узнав, что Вячеслав Иванов еще жив. Как не парадоксально словосочетание «живой классик», его с оговорками можно применить ко многим писателям. Но вот живой забытый классик — это парадокс в квадрате, потому что классик не может быть, во-первых, живым и, во-вторых, забытым. Иванов стал при жизни классиком и стал классиком забытым.

Оглядываясь на историю русского символизма, А. Белый хорошо сказал: «Те, кто думал, что символизм ряд готовых построек, с удобством ошупываемых, весьма ошиблись; не здание, — только дорога, бегущая за горизонт; <...> мы, путешественники, — В. Иванов, В. Брюсов, А. Блок»².

Образ путника часто возникает в стихотворениях символистов. Видимо, для них с этим образом было связано какое-то глубоко личное переживание, ощущение себя в окружающем мире, «зов всемирного динамизма», как говорил Иванов. Поэта-путника манит «дорога, бегущая за горизонт». Он не задерживается в готовых постройках», потому что жизнь для него — путь в бесконечное, и этот путь в земной жизни надо пройти.

Путник, скиталец — традиционные образы романтической литературы. Скиталец покидает родимый дом, чтобы отыскать таинственное святилище, землю обетованную. Его трудный путь, побуждаемый верой и надеждой, становится легким и манящим. Но в конце странствий романтика ожидает горькое разочарование. Путь его оказывается напрасным. Он так и не находит места, где земное явится ему «в небесной нетленности», идеальное соединится с реальным.

«И во веки надо мною
Не сольется, как поднесь,
Небо светлое с землю,
Т а м не будет вечно З д е с ь».

Эти строки Ф. Шиллера Вяч Иванов приводит как антитезу мироощущению символистов. Романтическому скитальцу, обреченному на одинокую дорогу и помышляющему только о том, чтобы «забыться и заснуть», Иванов противопоставляет очарованного странника Вл. Соловьева, который «до полуночи неробкими шагами», идет к желанным берегам и знает наверное, что

«На горе, под новыми звездами,
Весь пламенеющий победными огнями,
Меня дождется мой заветный храм».

Романтики, заметил как-то Вяч Иванов, слишком хорошо знали, что несбыточное — несбыточно. И потому не было у них силы внутреннего сопротивления. Романтик ничего не ждет от жизни, ему не жаль прошлого, он ищет покоя. Душа символизма, сопротивляющаяся и трагическая, верящая и верующая, что путника ожидает не покой, а свет, сверкающий огнями заветный храм. К путнику обращается Иванов в одном из самых пронзительных стихотворений, вошедших в поэтический цикл «Человек». Стихи эти мы назвали бы поэтической эпитафией Вячеслава Иванова «серебряному веку», русскому символизму, да и самому себе.

«Потерпи еще немного,
Скорбный путник, Человек!
Приведет твоя дорога
На верховья новых рек.

Миновав водораздела
Мирового перевал,
Грань, мерцающую бело,
Ты завидишь,— Дух сказал.

Стены бледные возглавят
Летопись последних лет
И над временем поставят
Беспредельному предел».

БИБЛИОГРАФИЯ

Страдающий бог

- ¹ Ницше Ф. Сочинения. М., 1990, т. 1, с. 64.
- ² Там же, с. 65.
- ³ Там же, с. 64.
- ⁴ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога.— Новый путь, 1904, № 2, с. 63.
- ⁵ Там же, с. 64.
- ⁶ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога.— Новый путь, 1904, № 5, с. 35.
- ⁷ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога.— Новый путь, 1904, № 3, с. 51.
- ⁸ Иванов Вяч. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб, 1909, с. 14.
- ⁹ Там же, с. 17.
- ¹⁰ Там же, с. 16—17.
- ¹¹ Там же, с. 8.
- ¹² Ницше Ф. Сочинения, т. I, с. 774.
- ¹³ Степун Ф. Вячеслав Иванов.— Современные записки. Париж, 1936, № 62, с. 231.
- ¹⁴ Иванов Вяч. Эллинская религия страдающего бога.— Новый путь, 1904, № 2, с. 58.
- ¹⁵ Иванов Вяч. Религия Диониса.— Вопросы жизни, 1905, № 7, с. 140.

Дионисово действо

- ¹ Зноско-Боровский Е. Русский театр начала XX века. Прага, 1925, с. 230—231.
- ² Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962, с. 338.
- ³ Иванов Вяч. По звездам, с. 54.
- ⁴ Там же, с. 19.
- ⁵ Там же, с. 56.
- ⁶ Степун Ф. Вячеслав Иванов, с. 239.
- ⁷ Иванов Вяч. По звездам, с. 345.
- ⁸ Там же, с. 58.
- ⁹ Там же, с. 54.
- ¹⁰ Литературное наследство. Валерий Брюсов. М., 1978, т. 85, с. 468.

Символизм и символисты

- ¹ Письмо от 30 июня / 13 июля 1904 г.— В кн.: Литературное наследство. Валерий Брюсов, с. 450.
- ² Белый А. Воспоминания об А. А. Блоке.— Записки мечтателей, 1922, № 6, с. 70—71.
- ³ См.: Русская литература XX века / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1917, т. 3, кн. 8.
- ⁴ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 374.
- ⁵ Блок А. О литературе. М., 1931, с. 37.
- ⁶ Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 157.
- ⁷ Иванов Вяч. По звездам, с. 39.
- ⁸ Там же, с. 270.

⁹ *Ермилова Е.* Теория и образный мир русского символизма. М., 1989, с. 16.

Кочевники красоты

¹ *Анненский И.* Книги отражений. М., 1979, с. 134—135.

² *Ницше Ф.* Сочинения, т. 1, с. 75.

³ *Бенуа А.* Мои воспоминания. М., 1980, т. 2, с. 540.

⁴ *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма. М., 1979, т. 1, с. 287—288.

⁵ *Бенуа А.* Возникновение «Мира искусства». Л., 1928, с. 31.

⁶ *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма, т. 1, с. 187.

⁷ *Белый А.* Театр и современная драма.— В кн.: Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908, с. 271.

⁸ *Бердяев Н.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989, с. 451.

⁹ *Иванов Вяч.* По звездам, с. 24.

¹⁰ *Иванов Вяч.* Автобиографическое письмо С. А. Венгеру, с. 86.

¹¹ *Мицк З.* Блок и русский символизм.— В кн.: Литературное наследство. А. Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980, т. 92, кн. 1, с. 102—103.

¹² *Ермилова Е.* Теория и образный мир русского символизма, с. 21.

¹³ *Степун Ф.* Трагедия творчества.— Логос, 1910, № 1, с. 194.

¹⁴ *Белый А.* Символизм. М., 1910, с. 9.

Кризис индивидуализма

¹ Письмо от 14/27 января 1905 г.— В кн. Литературное наследство. Валерий Брюсов, с. 472.

² Письмо от 27 сентября / 11 октября 1904.— Там же, с. 462.

³ Письмо от 14/27 января 1905 г.— Там же, с. 472.

⁴ *Иванов Вяч.* По звездам, с. 41.

⁵ Там же, с. 52.

Ивановские среды

¹ *Степун Ф.* Вячеслав Иванов, с. 230.

² *Бердяев Н.* Самопознание (Опыт философской автобиографии).— Париж, 1949, с. 167.

³ Там же, с. 149.

⁴ *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. Нью-Йорк, 1955, т. 1, с. 308.

⁵ *Адамович Г.* Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1955, с. 257.

⁶ *Белый А.* На рубеже двух столетий. М.-Л., 1930, с. 167.

⁷ *Бердяев Н.* Ивановские среды.— В кн.: Русская литература XX века, т. 3, кн. 8, с. 97.

⁸ *Белый А.* Воспоминания о А. Блоке, с. 71.

На башне

¹ *Адамович Г.* Одиночество и свобода, с. 253.

² Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1982, т. 92, кн. 3, с. 236.

³ *Аничков Е.* Новая русская поэзия. Берлин, 1923, с. 46.

⁴ Пяст В. Встречи. М., 1929, с. 54.

⁵ Дешарт О. Предисловие.— В кн.: *Иванов Вяч. Собр. соч.* Брюссель, 1971, т. 1, с. 92.

⁶ Добужинский М. Воспоминания. М., 1987, с. 280.

⁷ Городецкий С. Мой путь.— В кн.: *Советские писатели. Автобиографии.* М., 1959, т. 1, с. 323.

⁸ Бердяев Н. Ивановские среды, с. 99.

⁹ Добужинский М. Воспоминания, с. 273.

Мифотворчество и театрализация

¹ Ходасевич В. Некрополь. Воспоминания. Париж, 1976, с. 10.

² Литературное наследство. *Валерий Брюсов*, с. 338.

³ Брюсов В. Собр. соч. М., 1975, т. 6, с. 432.

⁴ См. содержательную работу А. В. Лаврова «Мифотворчество «аргонавтов».— В кн.: *Миф. Фольклор. Литература.* М., 1978.

⁵ Литературное наследство. *Валерий Брюсов*, с. 332—333.

⁶ Лавров А. Мифотворчество «аргонавтов», с. 163.

⁷ Цит. по: *Андрей Белый.* Проблемы творчества. М., 1988, с. 120.

⁸ Ходасевич В. Некрополь, с. 13.

⁹ Перевал, 1907, № 4, с. 59.

¹⁰ Бердяев Н. Самопознание, с. 149, 151.

¹¹ Измайлов А. Пестрые знамена. М., 1913, с. 54.

¹² Франк С. Артистическое народничество.— *Русская мысль*, 1910, № 1, с. 28.

¹³ Там же, с. 29.

¹⁴ Там же, с. 28.

¹⁵ Булгаков С. Искусство и теургия.— *Русская мысль*, 1916, № 12, с. 3.

¹⁶ Рудницкий К. Русское режиссерское искусство. 1898—1907. М., 1989. с. 344.

¹⁷ Маковский С. Вяч. Иванов в России.— *Новый журнал.* Нью-Йорк, 1952, № 30, с. 145.

¹⁸ Ермилова Е. Теория и образный мир русского символизма, с. 45.

«Факелы»

¹ Брюсов В. Ник. Вашкевич. Дионисово действо современности.— *Весы*, 1905, № 9/10.

² Мейерхольд В. Переписка. М., 1976, с. 58.

³ Там же, с. 59.

⁴ Галич Л. Дионисово соборное действо и мистический театр «Факелы».— *Театр и искусство*, 1906, № 9, с. 139.

⁵ См.: Галич Л. Мысли о театре.— *Театр и искусство*, 1909, № 1.

Театр будущего

¹ Иванов Вяч. По звездам, с. 205—206.

² Там же, с. 207.

³ Там же, с. 208.

⁴ Белый А. Театр и современная драма.— В кн.: *Театр. Книга о новом театре*, с. 271.

⁵ Иванов Вяч. По звездам, с. 127.

⁶ Статья была напечатана в журнале «Аполлон» (1909, № 1) и затем вошла в сборник «Борозды и межи». При второй публикации Иванов изменил название: «О кризисе театра».

- ⁷ *Иванов Вяч.* Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916, с. 280.
- ⁸ *Там же*, с. 282.
- ⁹ *Там же*, с. 283.
- ¹⁰ *Там же*, с. 285.
- ¹¹ *Там же*, с. 286.
- ¹² *Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма, т. 1, с. 259.
- ¹³ *Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 129.
- ¹⁴ *Мейерхольд В.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968, т. 1, с. 188.

«Мистический анархизм»

- ¹ Письмо от 27 сентября 1907 г.— В кн.: Литературное наследство. *Валерий Брюсов*, с. 505.
- ² *Иванов Вяч.* По звездам, с. 101.
- ³ *Там же*, с. 195.
- ⁴ *Блок А. и Белый А.* Переписка. М., 1940, с. 235.
- ⁵ *Там же*, с. 189—190.
- ⁶ *Белый А.* Между двух революций. М., 1990, с. 185.
- ⁷ *Белый А.* Начало века. М., 1990, с. 290.

Философия трагедии

- ¹ Литературное наследство. *Валерий Брюсов*, с. 476.
- ² *Там же*, с. 498.
- ³ *Иванов Вяч.* Борозды и межи, с. 278.
- ⁴ *Там же*, с. 244.
- ⁵ *Там же*, с. 241.
- ⁶ *Там же*, с. 261—262.
- ⁷ *Там же*, с. 262.
- ⁸ *Там же*.
- ⁹ *Там же*, с. 264—265.
- ¹⁰ *Там же*, с. 269.
- ¹¹ Театральный Октябрь. Л.-М., 1926, с. 95.
- ¹² *Там же*.
- ¹³ *Иванов Вяч.* Борозды и межи, с. 274.
- ¹⁴ *Там же*, с. 273.
- ¹⁵ *Ницше Ф.* Сочинения, т. 1, с. 87.
- ¹⁶ *Гегель Г.-В.-Ф.* Эстетика. М., 1971, т. 3, с. 575.
- ¹⁷ *Там же*, с. 584.
- ¹⁸ *Там же*, с. 584—585.
- ¹⁹ *Там же*, с. 585.
- ²⁰ *Там же*, с. 587.
- ²¹ *Лосев А.* Проблема символа и реалистическое искусство, с. 283.

Проблема синтеза искусств

- ¹ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 97.
- ² *Шопенгауэр А.* О сущности музыки. Пг.-М., 1919, с. 36.
- ³ *Вагнер Р.* Избранные работы. М., 1978, с. 343.
- ⁴ *Там же*, с. 190.
- ⁵ *Иванов Вяч.* Борозды и межи, с. 320.
- ⁶ *Там же*, с. 343.
- ⁷ *Там же*, с. 345.

- ⁸ Там же, с. 340.
⁹ Там же, с. 344.
¹⁰ Там же, с. 346.
¹¹ Там же, с. 347.
¹² *Кандинский В.* Схематическая программа Института художественной культуры в Москве.— В кн.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация.— М.-Л., 1933, с. 130.
¹³ См. в кн.: *Тынянов Ю.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
¹⁴ См.: *Шпет Г.* Эстетические фрагменты. Пб., 1922, т. 1.
¹⁵ *Флоренский П.* Мнимости в геометрии. М., 1922, с. 58.
¹⁶ См.: *Стахорский С.* Проблема синтеза искусств в русской эстетической теории первой четверти XX века.— В кн.: Некоторые аспекты сохранения и возрождения культурной традиции в области зрелищных искусств.— М., 1989.

Песни смутного времени

- ¹ *Белый А.* Сирия ученого варварства. Берлин. 1922, с. 19—20.
² Литературное наследство. *Валерий Брюсов*, с. 487.
³ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское. Статьи. М., 1918, с. 180.
⁴ *Булгаков С.* Автобиографические заметки. Париж, 1946, с. 77.
⁵ *Иванов Вяч.* Собр. соч., т. 3, с. 382.
⁶ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское, с. 186.
⁷ Литературное наследство. *Валерий Брюсов*, с. 487.
⁸ *Иванов Вяч.* Родное и вселенское, с. 173—174.
⁹ *Альтман М.* Из бесед с поэтом В. И. Ивановым (Баку, 1921).— В кн.: Труды по русской и славянской филологии.— Ученые записки ТГУ. Тарту, 1968, вып. 209, с. 315.
¹⁰ *Минц Э.* Блок и русский символизм, с. 158.

В ТЕО Наркомпроса

- ¹ Цит. по: История советского драматического театра. М., 1966, т. 1, с. 64.
² См.: Советский театр. Документы и материалы. Русский советский театр. 1917—1921. Л., 1968, с. 42 и далее.
³ *Иванов Вяч.* и *Гершензон М.* Переписка из двух углов. СПб., 1920, 1921, с. 57.
⁴ *Роллан Р.* Народный театр. Пг.-М. 1919, с. 76.
⁵ Там же, с. 5—6.
⁶ Там же, с. 5.
⁷ Там же, с. 3.
⁸ *Брюсов В.* Народный театр Р. Роллана.— Русская мысль, 1909, № 5 с. 145.
⁹ Там же, с. 150.
¹⁰ Там же, с. 151.
¹¹ *Иванов В.* Зеркало искусств.— Вестник театра, 1919, № 4, с. 3.

От утопии к антиутопии

- ¹ Из работы 1919 года «Кручи».
² Энциклопедический словарь. СПб., 1902, т. XXXV, с. 77.
³ *Бердяев Н.* Новое средневековье. Берлин, 1924, с. 121.
⁴ *Белый А.* Символизм, с. 3.
⁵ Леф, 1923, № 1, с. 6.
⁶ Там же.

⁷ *Арватов Б.* Театр как производство.— В кн.: О театре. Тверь, 1922, с. 115.

⁸ *Иванов Вяч. и Гершензон М.* Переписка из двух углов, с. 54.

⁹ *Валентинов Н.* Два года с символистами.— Stanford, 1969, с. 94.

¹⁰ *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 45, с. 333.

¹¹ *Валентинов Н.* Два года с символистами, с. 124.

¹² *Булгаков С.* Автобиографические заметки, с. 74.

Фауст нашего века

¹ *Альтман М.* Из бесед с поэтом В. Ивановым, с. 321.

² *Белый А.* Начало века, с. 518.

СОДЕРЖАНИЕ

Зачинатель	3
Страдающий бог	6
Дионисово действо	12
Символизм и символисты	17
Кочевники красоты	23
Кризис индивидуализма	29
Ивановские «среды»	34
На башне	40
Мифотворчество и театрализация	42
«Факелы»	49
Театр будущего	52
«Мистический анархизм»	58
Философия трагедии	60
Проблема синтеза искусств	69
Песни смутного времени	75
В ТЕО Наркомпроса	80
От утопии к антиутопии	85
«Фауст нашего века»	93
Библиография	96

В ГИТИСе вышел из печати сборник статей выдающегося русского поэта, философа и ученого Вячеслава Ивановича Иванова (1866—1949), объединяющий работы, которые характеризуют взгляды автора и его воззрения на природу драматического искусства, его театральную теорию и критику.

Составление, подготовка текста и комментарии — кандидат искусствоведения С. В. Стахорский.

Сергей Всеволодович Стахорский
Вячеслав Иванов
и русская театральная культура начала XX века

ЛЕКЦИИ
для студентов театральных вузов

Редактор *Н. Карпова*
Художник *Л. Филиппова*
Корректор *Л. Жукова*

Сдано в набор 25.11.1991 г.	Подписано к печати 16.05.1991 г.	Формат 60×90 ¹ / ₁₆ .
Уч.-изд. л. 6.	Тираж 500 экз.	Заказ № 380.
Печать высокая.		Цена 2 руб.
		Гарнитура «Литературная».

Государственный институт театрального искусства
103009, Москва, Собиновский пер., 6
ПП «Чертановская типография»
113545, Москва, Варшавское шоссе, 129а

