



УДК 82.0  
ББК 83.014

## ЭВОЛЮЦИЯ ИДЕЙ А.В. ЛУНАЧАРСКОГО ОТ ТЕАТРАЛЬНОЙ УТОПИИ К ОБОСНОВАНИЮ СОЦРЕАЛИЗМА

О.А. Павлова

В статье системно проанализированы основные этапы эволюции утопического дискурса А.В. Луначарского: реконструкция античного театра на основе традиций русского скоморошества; манипулятивная театральная утопия, связанная с деятельностью революционных театров рабочей молодежи; обоснование «монументального реализма» драматургии или, по сути, социалистического реализма.

**Ключевые слова:** литературная утопия, социокультурная модель, идеал, миф, ремифологизация.

В мировой утопологии существуют две точки зрения на идентификацию особенностей отечественной культуры периода Октябрьской социалистической революции. Согласно первой точке зрения специфика культуры того периода сводится к реконструкции десакрализованной миллениаристской модели (изыскания К. Баршта, В. Варшавского и др.). Согласно второй точке зрения мифосознание грандиозной социально-политической утопии эпохи СССР базируется на языческих символах и ритуалах. Так, А. Игнатов, проанализировав семантику коммунистических клятв и «похоронных ритуалов», говорит о «языческой природе коммунизма», трактуя его как «особый вид некролатрии» [3, с. 35, 38]. Н.А. Иофан считает, что культурным архетипом советской эпохи был «синдром Вавилонской башни» [4, с. 162]. По мнению Г. Гюнтера, ведущую роль в «советском мифе играет образ героя» [2, с. 47], но в 1930-е годы в советской культуре происходит «сдвиг психомифологического характера», вследствие чего начинает доминировать жанр массовой песни, выражающий «архетип матери» [там же, с. 49–50]. Итак, в мифологии советской культуры 1910–1930-х годов исследователи отмечают взаимодействие структур миллениариз-

ма и языческой символики. Истоки такого взаимодействия в том, что советская культура того периода не только носит переходный характер, но и *знаменует собой восстановление целостности русской национальной культуры*. Основной чертой многовековой истории России был раскол между народом и интеллигенцией, существовавший еще с реформ Петра I. Этот раскол отразил русский утопический дискурс, в котором *параллельно существовали интеллигентские утопии*, как правило, ориентированные на традиции западной культуры, преимущественно эпохи Просвещения, и *русские народные утопии*, основывающиеся на традициях патриархальности, православия и старообрядчества (легенды о граде Китеже, о Беловодье). В этих обстоятельствах утопия нередко являлась иллюзорным способом достижения культурного единства.

В интеллигентской культуре накануне Октябрьской революции можно выделить четыре дискурса: легальная и «подпольная» (радикальная), эгалитарная и элитарная субкультуры. Что касается продуцирования утопий, то наиболее восприимчивыми в этом плане были, во-первых, субкультура радикальной интеллигенции с ее социальными утопиями, создававшимися в рамках народническо-марксистской идеологии; во-вторых, элитарная культура Серебряного века, подарившая миру эстетические и мистические утопии. В пара-

дигме *обоих интеллигентских культурных дискурсов* моделировались утопические проекты, нацеленные на *воссоздание народного единства*. Но если социальная утопия радикальной интеллигенции, используя в качестве «заразительных идей» архетипы народной утопии и христианскую символику, имела массовый характер, то элитарные эстетические и мистические утопии Серебряного века были эзотеричны и продуцировались по модели «утопии ордена» [12, с. 119].

Приоритетной утопической моделью элитарного Серебряного века был театр. Думается, доминанта театральной утопии в Серебряном веке обусловлена следующими моментами. Рубеж XIX–XX столетий в России – это период панутопизма, обусловленного как затяжным социально-экономическим кризисом, катастрофически «разрешившимся» в трех революциях, так и крушением религиозной веры, спровоцировавшим расцвет оккультизма и мистики. Происходившая в тот период смена эпистемологической парадигмы, связанная со становлением неклассической науки, специфически преломилась в падении интереса к миметическим искусствам. В таких условиях в элитарных кругах интеллигенции Серебряного века в контексте «богоискательства» формируется мистическая утопия, идеологическим основанием которой стали идеи космизма, всеединства и синтетического метазнания. Для реализации этих эпохальных мифологем наиболее адекватной моделью стала театральная утопия. В ситуации «богоискательства» театр, синтезировавший все виды искусства, реконструировал свои сакральные истоки и предстал как средоточие священных ценностей; при этом прообраз грандиозного театра будущего виделся русской интеллигенции в *античном театре* Древней Греции. Так, с античным искусством связана концепция мистерии Вяч. Иванова, А.Н. Скрябина, метаутопия А.В. Чаянова и др.

Эгалитарный уровень существования интеллигентской утопии в начале XX века выразился в том, что взаимодействие народнической идеологии и марксизма обусловило появление феномена «богостроительства», который на уровне радикальной субкультуры явился духовно-интеллектуальным отражением «богоискательства» элитарной культуры

Серебряного века. Создателями «богостроительства» как «другого» марксизма были А. Луначарский, В. Базаров, А. Богданов, М. Горький. Исходя из того, что «социалист более религиозен, чем верующий древних религий» [5, т. 2, с. 45], adeptы «богостроительской» доктрины намеревались воссоединить религиозные чаяния народа с социалистической идеей, обожествляя при этом русский народ. Решающую роль в формировании этой неорелигии сыграла литература, ибо формой вербализации мифотворчества «богостроитель» стала «Исповедь» М. Горького.

Жертвенная идея служения народу была настолько сильна в русской интеллигенции, что даже духовно-мистические искания символистов российским обществом осознавались через призму народнической идеологии. Пример подобного восприятия отобразила ожесточенная литературная полемика, случившаяся 27 января 1909 года на «Вторнике» Литературно-художественного кружка, где читалась лекция Вяч. Иванова «О русской идее». В ивановской лекции ни слова не было о претензиях «теургов» на роль неонародников. Но это не помешало общественности интерпретировать дискурс эзотерических исканий символистов в привычной парадигме народнической идеологии. Литературный диспут, едва не окончившийся рукопашной схваткой, широко освещался в газетных хрониках. В «Раннем утре» был опубликован стихотворный фельетон М.М. Бескина, в котором суть спора сводилась к следующему: «Было тихо и уютно, // От “кружка” душой далек, // Я во сне услышал смутно, // Что народником стал Блок, // Что и Белый, сбросив цепи // Вино-красно-снежных дел, // Полюбил родные степи // И Россию пожалел» [9]. «Русское слово» попыталось максимально объективно осветить события, представив ход дискуссии в форме драматизированного диалога. Но удержаться от оценочного комментария в сложившейся исторической обстановке, вероятно, было невозможно, и заметка начиналась словами о том, что скандал инициировал Вяч. Иванов, почему-то «обиженно» отреагировавший на замечание Н.Н. Русова, который «выразил... глубокое изумление по поводу трактования Александра Блока и Андрея Белого как носителей

идей нового народничества», что вызвало «восторженные аплодисменты» публики [11]. «Русские ведомости» крайне уничижительно отзывались о «реферате Вяч. Иванова», полагая его «неоригинальным и представляющим бледный перепев из Достоевского» [10]. И так, участники этой полемики не могли понять друг друга потому, что представляли различные, взаимно непроницаемые культурные дискурсы, ибо массовая общественность, не понимая самобытности концепции «теургов», вписывала мистико-эстетическую театральную утопию символиста Вяч. Иванова в привычные рамки народничества и марксизма. Подобную интерпретацию этой театральной утопии впоследствии даст нарком просвещения А.В. Луначарский, посещавший до революции знаменитые «Среды» на «Башне» Вяч. Иванова.

Мысль о том, что «новый», сугубо социалистический театр может быть создан, когда пролетариат упрочит свои политико-экономические позиции, красной нитью проходит в трудах Луначарского «Задачи театральной критики» (1904), «Театр и революция» (1920), «Какой театр нам нужен» (1925), «Основы театральной политики советской власти» (1925), «Рост социального театра» (1925), «Перспективы советского искусства» (1927).

Становление культуры в России Луначарский не мыслил вне духовно-интеллектуальных влияний Запада, оцениваемых им далеко не однозначно. Показательна в этом отношении его работа «Литература и революция» (1920), в которой выделены дворянское искусство, народничество и зачинающаяся пролетарская культура как «три формы западничества в России». Центральную роль в культурологической модели Луначарского играет революция. Он предлагает свою гипотетическую модель развития мировой культуры, в которой Западной Европе отведена роль структурного центра: «Я, пожалуй, решился бы сказать... что на Западе искусство идет от Французской революции, достигает в начале прошлого века кульминационных пунктов, обнимает в это время весь мир в своем единстве... а потом постепенно изживает запас этих идей и чувств, заслоняется буржуазно-рыночным элементом, с одной стороны, и индивидуалистическим распадом – с другой». В то же время Луначар-

ский подчеркивает, что «эта мысль, конечно, выдвинута как схема», имеющая «множество исключений» [7, т. 2, с. 222–223]. Одним из таких исключений является Россия, которая в основном «шла путями относительно независимыми от Запада», а «западными влияниями она стала проникаться недавно и скорей ко вреду». Зависимость русской культуры от западной, по его мнению, наиболее откровенно и непосредственно проявилась в пластическом искусстве, тогда как в искусствах временных, в музыке и особенно в литературе, «русский художник-интеллигент», будучи чужд «западному формальному совершенству и западной искусственности», был самобытен, искал «какого-то нутряного и... особенного честного реализма» [там же, с. 222]. В данных рассуждениях Луначарский верно уловил основные черты национального своеобразия русской литературы: ее чуждость стремлению к самовыражению в формотворчестве, обусловленную доминированием гражданской, познавательно-воспитательной функций над эстетической, предопределенным неискоренимой страстью русского человека к обретению (и постулированию) идеала. Эту идеалократию, свойственную отечественной ментальности, по нашему мнению, выражает метафорическое определение «нутряной (особенно честный) реализм», введенное Луначарским для характеристики основного метода русского искусства в противовес западным направлениям.

По Луначарскому движущей силой европейского искусства является Французская революция, упрочившая позиции буржуазии. Но в начале XX века ее духовные завоевания деградировали, о чем свидетельствует «разноцветная, терпкая, полная разложения анархо-богемная культура западных кабачков с ее своеобразными гениями декаданса», к которой приобщилась также русская интеллигенция и буржуазия. Поэтому «Великий Октябрь», подобно тому, как это в свое время сделала Французская буржуазная революция, должен «обновить» не только мир, но и искусство. Однако всегда «революция как будто немеет в философском и художественном отношениях». Это объясняется как тем, что «все наиболее талантливые люди эпохи увлечены непосредственно борьбою», так и «устарелостью», «ненужностью литературных произве-

дений, вытекающих из прошлого» [7, т. 2, с. 221–222]. Отсюда парадоксальный вывод Луначарского: буржуазная и пролетарская культуры на момент начала 1920-х годов формально подобны друг другу, ибо одинаково скудны и немощны. Однако если «бедность пролетариата есть только та же самая обнаженность весенней почвы», то «бедность буржуазии есть и дряхлость», и ее изощренная форма – это «мнимая пышность эстетизирующей интеллигенции» [там же, с. 224]. Иными словами, слабость пролетарской культуры преходяща, и истоки ее в том, что богатое жизненное содержание становящегося «нового мира» еще не нашло себе адекватной формы. Зато эстетство и формотворчество буржуазной культуры – это знак ничтожности содержания жизни, знаменующий ее увядание. Отметим, что существование любого социального класса Луначарский описывает в парадигме органическо-циклической модели, что свидетельствует о *мифомышлении* наркома просвещения СССР. Бытие класса уподобляется жизни животного или человека, проходящего в своем становлении и развитии периоды детства, юношества, зрелости и старости.

В рассуждениях Луначарского отчетливо проявляется *утопическая космогония*, так как в его культурологической концепции революция выступает переходной ступенью к новому «золотому веку». Таким образом, символически возрождается циклическая модель мироздания с присущей ей «органической аналогией», в рамках которой жизнь культуры уподобляется существованию биологических организмов. В свете этого подхода к истории та же участь «расцвета» и «умирания» должна постигнуть и пролетариат, когда будет построено бесклассовое коммунистическое общество. Однако Луначарский не спешит с такими выводами, пророчествуя о «могучей пролетарской культуре... глубоко классовой, проникнутой духом борьбы, но тем не менее глубоко выражающей идеологию нашего класса». При этом пролетарская культура трактуется как «такая, какой еще никогда не достигало человечество» [6, т. 7, с. 499], то есть как свершение мировой истории. Историографическая трактовка, даваемая Луначарским грядущей культуре, содержит в себе коннотации секуляризованного миллениаризма. В то же время

в размышлениях наркома просвещения о пролетарской культуре возникает интертекстуальная параллель с «теургами» (в лице Вяч. Иванова), ибо *основой «пролетарской культуры» он признает театр, в определенной степени возродивший традиции античности*. И так, в мифомышлении Луначарского реконструируется циклическая модель восприятия событий, в рамках которой «новое» предстает как возрождение «старого».

Сославшись на авторитет канонизированного К. Маркса, «знавшего греческих драматургов наизусть», Луначарский считает, что в античности «был самый великий театр, который мы до сих пор имеем». Причина этой уникальности – в том, что «театр свободного афинского гражданства» был и *государственным, и воспитательным, и тенденциозным, и общенародным, общегражданским*. Поэтому Луначарский определяет его как «огромный общественный театр... с многотысячной публикой, с общественными широчайшими задачами, делающими из театрального спектакля всенародное торжество». С «разрушением афинской общности» созданное ею демократическое всенародное действо «быстро пошло к упадку», впоследствии уступив первенство «мещанской драме в маленьком театре с небольшим количеством зрителей». Именно она, «вращавшаяся вокруг судеб отдельных лиц, их любви, их денежных интересов», «дала основу повседневному буржуазному театру». Согласно Луначарскому пролетариат должен создать несравненно более могущественную культуру, структурным стержнем в которой будет театр. Так произойдет потому, что пролетариат – это «класс, имеющий бесконечно большие возможности, чем... афинское свободное гражданство», «демократическая идея которого покоилась на рабстве», отчего «не могла провозгласить широких и высоких идеалов: этических, бытовых и политических» [6, т. 7, с. 498–499].

В театральной утопии Луначарского пролетарский театр должен быть *подлинно государственным* и вместе с тем *гражданским*; как *свободным*, так и *тенденциозным*; *воспитательно-дидактическим* и вместе с тем *всенародно-массовым*. В то же время пролетарское искусство толкуется им то как

апогей человеческой культуры, своего рода ее свершение, конец развития, то как одна из стадий эволюции человеческого духа, обреченная на уничтожение и предшествовавшая «бесклассовому социалистическому обществу». Подчеркивается уникальность пролетарской художественной культуры (ее «еще никогда не достигало человечество»), которая тотчас «снимается» указанием на то, что нечто подобное уже было в «демократическом мире афинского гражданства». Такие взаимоисключающие, амбивалентные определения будущего пролетарского искусства и, в частности, театра возможны только в парадигме мифомышления, которое свойственно мировосприятию наркома Луначарского.

Наиболее отчетливо мифотворчество Луначарского проявилось в настойчивых попытках соотнести пролетарский театр с античным. При этом он размышлял о «более органической эпохе», в которую «из самого пролетариата» или «из той интеллигенции, которая не несет на себе весьма ценного, но несколько отяжелевшего груза старой культуры», «выделятся новые драматурги» и случится *новый театральный ренессанс* [6, т. 3, с. 96–97]. Название «органическая эпоха» знаковое, восходит к театральной утопии Вяч. Иванова, корифея элитарного Серебряного века. Подобно Вяч. Иванову Луначарский *основой не только театрального возрождения, но и грядущей пролетарской культуры полагает реконструированную модель древнегреческого театра*. Но при этом он не приемлет сущностные моменты ивановской мистико-эстетической утопии: ни реставрацию оркестры, ни уничтожение рампы, ни мистериальность соборного народного действия. Для Луначарского мистерия – воплощение «духа спиритуалистического дуализма» и всего лишь «философский» жанр, в котором «неприятно перепутаны мифические черты с метафизическими концепциями» и «в безусловной форме выдвинута идея бессмертия» [там же, т. 6, с. 373]. Луначарский имел свое видение античного театра, и ему принципиально важны иные его свойства, такие как государственно-политический статус, назидательность, тенденциозность, всенародность. Он переосмысливал античный театр в кон-

тексте ценностей марксистской утопии, восходящей к идеологии Просвещения, наделяя ее классицистическими чертами.

В статье «Театр и революция» (1920) он с гордостью сообщает о том, что в СССР «театры взяты на иждивение государства» и государственная политика развивается «по пути к полному уничтожению платы за места». Для достижения бесплатности (и в дальнейшем обязательности) посещения театров в советской России не только максимально снижены цены за билеты, но и «введено распределение билетов через профессиональные союзы». Это должно содействовать «превращению театра в тот художественно-воспитательный культурный центр, каким он должен быть» [6, т. 3, с. 81]. На наш взгляд, это чрезвычайно напоминает прецедент «зрелищных денег», существовавший в Афинах с V века до н. э., в связи с легализацией театра.

Пролетарский театр, призванный быть наставником «массы», – это идеологический театр. Поэтому Луначарский в работах 1919–1927 годов многократно поднимает вопрос о репертуаре [там же, с. 534–535]. По его мнению, немалую роль в создании репертуара советского театра должны сыграть античные произведения. Так, еще в 1919 году он сетовал на то, что в России «не ставят никогда» «Прометея» и «Орестею» Эсхила, «Эдипа царя» и «Антигону» Софокла, ни даже «такой изящной и победной мелодрамы, как «Алцеста» Еврипида». Не слышен также «сверкающий и умный смех Аристофана, особенно в «Облаках»». Между тем Луначарский искренне убежден, что «изложенные» в античном театре «вечные проблемы и вложенная в них высокая красота захватят зрительный зал». Для этого только нужно «соответственными лекциями и статьями» «подготовить пролетариат и школьников к античному способу выражения». Пролетариат «не может не откликаться сочувственно на эллинский классицизм», явившийся «предвкушением того гармоничного строя, звезда которого и есть путеводная звезда, утешительница в его страданиях и борьбе». Иногда Луначарский бывает более категоричен, утверждая, что «больше всего театрального возрождения обопрется на... классицизм эллинов, театр Шекспира, реализм Бальзака» [там же, т. 3, с. 60, 84, 87].

Примечательна последовательность культурных истоков в этом перечне. Его начинает «классицизм эллинов», чем не только оттенена концептуальная значимость античного театра для будущего театрального возрождения, долженствующего случиться в недрах пролетарской культуры, но и через концепт «классицизм» подчеркнута дидактичность, тенденциозность, идеократичность этого грядущего театра. Итак, Луначарский модернизирует античный театр, трактуя его в парадигме марксистской утопии, имевшей западно-просветительские истоки.

Театральная утопия Луначарского отражена в его программных статьях и рецензиях, таких как «Коммунистический спектакль», «Чего мы должны искать?», «Театр и революция», «Будем смеяться», «Еще о Театре Красного быта», «Какой театр нам нужен?», «Основы театральной политики советской власти», «ТРАМ». Он отмечает взлет интереса к театру в революционные эпохи, так как форма драматургии приспособлена для воссоздания жизненных коллизий общественной «борьбы за одни культурные и моральные начала против других». Миссия советского театра будет заключаться в умении ярко, наглядно отображать «социально значимые» явления, пробуждая гражданское самосознание. Именно поэтому пролетариат «будет иметь великий театр». Этот театр должен быть «почти бесплатным», «работать на общественные, государственные средства» и учитывать интересы «новой революционной публики» [6, т. 3, с. 236].

Так как этот идеал пока не достигнут, остается довольствоваться театрами, сложившимися в России до Октября. Это «дореволюционные театры классического склада» («Малый, бывший Александринский... отчасти МХАТ, театр комедии») и «театры футуристического уклона» (Камерный театр). Из «послереволюционных» Луначарский особо выделяет «самодетельные театры» [там же, с. 236–242]. Будучи одним из идеологов «Пролеткульта», он наибольшие надежды возлагает на самодетельный театр, «приобретший характер клубных инсценировок». Нарком просвещения видит в нем «особый, очень мощный голос *пропаганды*», «живой плакат, живую газету». Существенным дополнением

«клубной сцены», курируемой государством, должен стать «огромный театр, вмещающий в себе много тысяч зрителей, в котором с помощью всей современной сценической техники даются потрясающие публику смехом, восторгом или негодованием спектакли, заряженные современным социальным электричеством» [6, т. 3, с. 242–243]. Данная модель грандиозного многотысячного театра представляет собой *идеократическую утопию*, в которой *театр является мощнейшим способом манипуляции сознанием, выступая в качестве «заразителя» и «орудия пропаганды» необходимых пролетарскому государству ценностей и идей.*

Таким образом, структурной основой театральной утопии Луначарского стал *синтез мифологем Просвещения*, восходящих к народнической и марксистской утопиям (идеократия, тенденциозность и воспитательно-назидательное значение театра), и *античности*, являющей основу театральной утопии элитарных «теургов» (всенародность, массовость, синтез искусств, государственный статус театра).

Вызывает интерес перечень эмоций катарсиса, предложенных наркомом просвещения СССР в качестве наиболее оптимальных для советского театра. В докладе «Пути современной литературы» (1925) Луначарский выстроил свою концепцию литературы как «учительницы жизни», отталкиваясь от идеи *первостепенной значимости для человека наглядно-образного осмысления мира в противовес абстрактному*. «Мы устроены так, – говорил он, – что чувственное восприятие для нас важнее, чем умственное. Мы считаем что-либо основательно познанным, когда мы почувствуем его не только головой». Причем «наиболее это верно в отношении народных масс», так как «масса мыслит образно, а все остальное ей ничего не говорит» [7, т. 2, с. 68]. В сущности, в контексте культуры физиологии («мы устроены так») Луначарский утверждает незыблемость мифомышления советской ментальности. Поэтому в СССР *литератор должен быть не только гражданином и наставником «массы», но и творцом новой мифологии, которую он должен продуцировать при помощи «монументального реализма»*. Мифологизиру-

ющему отношению к действительности должен способствовать пролетарский театр, в котором *литературе* отводится *роль структурной доминанты*.

Данная функция пролетарского театра отчетливо видна в перечне катарсических эмоций, предлагаемых Луначарским для театра будущего. Он считает, что в дальнейшем спектакли «должны потрясать публику смехом, восторгом или негодованием» [6, т. 3, с. 243]. Оставляя традиционный для комедии «смех», Луначарский убирает характерный для трагедии «страх», имплицитно связанный в культовом театре с сакральными смыслами. Зато привносит аффект «негодование», по сути, в усиленном варианте дублирующий отрицательные интенции смехового отношения к действительности. «Смеху» и «негодованию», сосредоточивающим эмоции неприятия действительности, противопоставлен «восторг», являющийся воплощением ее апологетики. Очевидно, что обе катарсические эмоции («смех» ≡ «негодование» и «восторг») порождены отношением к сугубо земным реалиям и смыслам. К тому же их соотношение амбивалентно (отрицание ↔ приятие), что в советской ментальности символически реконструирует мифологическую парадигму восприятия мира.

Чтобы создать «новый» мир, необходимо уничтожить «старый». По мысли Луначарского, разрушительному эффекту способствует искусство сатирического театра. В сущности, он онтологизирует разрушительную мощь смеха, подчеркивая его действенную силу. В духе времени эта романтическая вера во всеискусство преподносится в «научном» антураже, со ссылкой на имена «Спенсера, Селли, Бергсона», «утверждавших с полной несомненностью, что смех знаменует собою разряжение внутреннего напряжения». Смех даже назван «великим санитаром» и «химической дезинфекцией». В то же время очень чутко уловлена специфика рецепции комического: «Сделать что-нибудь смешным — это значит нанести рану в самый жизненный нерв. Смех дерзок, смех кощунственен, смех убивает ядом отравленных стрел» [там же, с. 76–77].

В статье «Будем смеяться» (1920) Луначарский, с сожалением отмечая отсутствие

сатиры в послереволюционную эпоху (за исключением «карикатур РОСТА» и «лучшего смехача Демьяна Бедного»), приходит к выводу о необходимости «обновить старый смех от Фонвизина до Чехова», «по-новому потряхнув всю рухлядь прошлого». Для этого выдвигается «большая задача направить в должное русло стихию народного смеха». Движимый установками идеократической утопии, он призывает: «Организуйте, товарищи, братство веселых скоморохов, цех истинно народных балагуров» [6, т. 3, с. 76–78]. Основой «русского революционного смеха» провозглашаются древнерусские традиции «гудочников и веселых скоморохов», для реконструкции которых Луначарский предлагает восстановить «стародавнюю, вольную от аскетизма, республиканскую, языческую Русь» [там же, т. 7, с. 3, 78]. Оптимальной формой для ее возрождения, по Луначарскому, предстает карнавал в древнерусском стиле, организованный под бдительным руководством партийных работников. Формируется театральная утопия, основывающаяся на «жизнетворчестве» театра без рампы, который синтезировал различные виды искусств, сплотив в едином порыве смехового отрицания мира актеров и зрителей. «Пусть помогут вам и наши партийные публицисты... и наши партийные поэты, — обращается Луначарский к «товарищам», призванным организовать «братство красных скоморохов». — Пусть помогут художники, изобретая особые костюмы, особые... передвижные декорации, помосты, телеги для странствующих скоморохов. Пусть помогут музыканты, создавая в русских ладах, в русской манере новые юмористические, сатирические, плясовые, легко заучиваемые куплеты» [там же, т. 3, с. 3, 78]. Но эта карнавальная стилизация «Древней Руси» — всего лишь игра, необходимость обращения к которой диктуется потребностью партии большевиков говорить с народом на близком ему образном языке, настраивая его сознание на регистр беспощадного осмеяния «русской церкви» как наиболее мощного врага советской власти.

Той же цели служит лозунг «Давайте учиться у толпы, давайте потворствовать ее вкусам». Для Луначарского в этом состоит единственный способ «понять, в чем заклю-

чаются эти вкусы», выявить их «законы», ведомые самой «толпе», чтобы потом «по рецептам, диктуемым этими законами, создать подлинно народное зрелище», которое «не будет ниже истинно народных спектаклей, какими были драмы Софокла и Шекспира» [6, т. 3, с. 3, 44]. *Игровой момент карнавального «возврата языческой Руси» подчеркнут смешением русской языческой и западной, цивилизаторской, традиций.* «Ведь это она (языческая Русь. – О. П.) должна теперь вернуться, – уверен Луначарский, – только в совершенно новой форме, прошедшая через горнило многих культур, владеющая заводами и железными дорогами, но такая же вольная, общинная и языческая» [там же, с. 3, 78]. *Православие вычеркивается из духовной истории России, так как в грядущем Луначарскому видится индустриальная сверхдержава, основанная на идолопоклонничестве.*

Мы полагаем, что в театральной модели «братства веселых красных скоморохов», руководимого «товарищами», соединились несколько традиций русского панутопизма начала XX столетия. Во-первых, это *идеократия педагогической утопии Просвещения*, проявляющаяся в идее о необходимости «организовать», «направить в должное русло стихию народного смеха». К просветительской педагогической утопии также восходит народническая идея «передвижных выставок» как формы приобщения народа к культуре, в манипулятивной форме задействованная в театральной утопии Луначарского. Во-вторых, это *древнейшая «скоморошья» традиция «антиповедения» на Руси, строящаяся на травестиции сакрального* и обусловленная сложным симбиозом языческого и христианского в русской ментальности. Однако такие восхваляемые Луначарским свойства «древней» и «грядущей» России, как «вольность», «общинность», «республиканизм», «язычество», неразрывно связаны не только с русской национальной, но и с *античной* культурной традициями. И явственно параллель пролетарского и античного театральных искусств в их синтетичности, государственности и республиканской всенародности представлена в рассуждениях Луначарского о театрах рабочей молодежи (ТРАМах). В ТРАМе он видит те-

атр, ставший подлинным «детищем революции», признавая за ним истинное будущее советского искусства. Именно в ТРАМе сосредоточились творческие силы молодого поколения, чье сознание воспитано революционными ценностями и идеалами. Оттого «Театр рабочей молодежи хотел играть пьесы молодежи, силами молодежных актеров, для молодежной публики» [6, т. 3, с. 3, 401].

ТРАМ истолковывается Луначарским как результат творческой самодеятельности народа. Он одобрительно отзывается о синтетической форме его спектаклей: «Ему ничего не стоит... либо осветить мысль каким-нибудь хором... либо дать сцену воспоминаний на манер кино». Также «превосходно использование музыки» и акробатических этюдов «в качестве своеобразных интермедий». Именно соединение пластических телодвижений, музыки, партий актеров и хора в художественном универсуме трамбовского спектакля рождает в сознании Луначарского ассоциативную параллель с античным театром. «Впрочем, физкультура не только прекрасна, – замечает он, – она характеризует собою коллектив – нечто почти заменяющее античный хор – комсомольцев из общежития» [там же, с. 399–400]. Думается, этот панегирик физкультуре и человеку коллектива основан на реконструированной идее калокагатии, согласно которой внешне телесно-пластическое человеческое совершенство служило залогом его внутренней духовно-душевной гармонии.

Столь же высоко оценивается Луначарским присутствовавший в постановках Театра рабочей молодежи элемент сотворчества зрителей и актеров, зиждущийся на разрушении театральной условности. По его мнению, ТРАМу «ничего не стоит, чтобы вдруг посреди действия один из актеров обратился в зрительный зал с призывом: “Ребяшня!” – и сказал ему агитационную речь». Но более пристальное внимание нарком просвещения уделяет специфике творческого метода ТРАМа. Он убежден, что, несмотря на причудливый синтез «конкретнейшей правдивости» и «острых приемов экспрессионизма», «общий стиль игры ТРАМ реалистический», так как «он хочет сказать правду о действительности» [там же, с. 400]. Но это особый реализм, сущность которого состоит в том, что ТРАМ «не хочет

рабски робеть перед действительностью», он намерен «самую действительность заставить служить себе, своим агитационным целям» [6, т. 3, с. 399].

В интерпретации Луначарского реализм драматургии, взятой ТРАМом для инсценировки, не исчерпывается агитационным пафосом, гражданственностью и публицистичностью пьес. *Основной чертой этого «правдивого реализма» является свойственное ему умение пересотворять на сцене наличную действительность в свете идеала, воспринимаемого как догмат новой веры, как неомиф.* В итоге мифологизируется сценическая художественная реальность, обретающая креативную мощь и – в зрительской рецепции – более *высокий онтологический статус в сравнении с существующим миром.* Так пролетарский «самодетельный театр» уподобляется античному, ибо сюжеты древнегреческой драмы всегда основывались на мифологии и носили сакральный характер. В противовес этому Луначарский предлагает наделить сакральными коннотациями события пореволюционной России – «мирское», отображающее устремленность пролетариев к «светлому будущему». Идеократический театр будущего, предугадывая грядущее совершенство мира, должен вербализовать литературную мифологию утверждаемой в России социалистической утопии, и истоки такого театра Луначарский видит в ТРАМе.

Итак, в трактовке Луначарского и проектируемое «братство красных скоморохов», и ТРАМы базируются на реконструируемых традициях античного театра. В утопическом дискурсе наркома просвещения модель античного театра кладется в основу сценического искусства пролетариата. В этом пролетарском театре синтезированы все виды искусства, в сотворчестве актеров и зрителей свободно нарушается принцип «четвертой стены» и, наконец, при помощи «монументального реализма» постулируется реальность идеала, что служит одним из способов демиургического преобразования действительности и человека – правда, только на *уровне манипуляции сознанием «массы».*

Несмотря на то что Луначарский неоднократно декларировал свое пристрастие к «синтетическому театру», в его модели «идеологичес-

кого театра» гармония равноправия среди видов искусств нарушалась, так как ведущая роль отводилась литературе. Впрочем, в «театре пропаганды» иначе быть не могло. Тем более что «художественная литература» воспринималась наркомом просвещения как «самое сильное, самое дальнбойное орудие», «действующее на массы могущественнее, чем что бы то ни было другое». Эстетическая значимость искусства нещадно умалялась, зато превозносились его воспитательная, познавательная и суггестивная функции. С одной стороны, писатель рассматривался как «учитель» и «проповедник», «звущий к тому, что должно быть». С другой – литература представляла некой метанаукой, при помощи которой новый читатель постигал азы «самопознания» и «познавал действительность». Литература трактовалась как «мощное орудие воспитания масс, служащее эпически-направляющей силой» в деле не только строительства «нового мира», но и «создания новой этики» [8, с. 116]. Итак, в идеократической утопии Луначарского *«новой» литературе отводится универсальная роль: она выступает в ипостасях синтетической гуманитарной науки и неорелигии, ибо именно на литературу возлагается ответственное дело выработки «новой этики», служащей мерилом «самопознания нового человека».*

В статье «О новых пьесах и основных направлениях пролетарского искусства» (1931) Луначарский рассуждает о новом реализме советского государства. Он декларирует *нормативность и антиисторизм творчества*, утверждает *жесткую жанрово-стилевую систему.* Эти характеристики являются фундаментальными положениями театра советского классицизма, становление которого отчетливо прослеживается в театроведческих статьях Луначарского конца 1920-х годов. В них *оформление эстетической утопии неразрывно связано с рассуждениями о специфике «монументального реализма» как творческого метода «нового театра», долженствующего преобразовать мир.*

Характеристика творческого метода «нового» театра – концептуальное ядро театральной утопии Луначарского. Он называет этот метод реализмом. И вообще предпочитает реалистическое искусство, что обуславливает его симпатию к «реалистическому и психологическому» МХАТу и сочувствие к «акаде-

мическим театрам» вообще. Но «монументальный реализм» Луначарского не сводится к изображению «типических характеров в типических обстоятельствах», а обретает иную качественность, приближающую его к *мифотворчеству*. При определении главенствующих качеств «монументального реализма» пролетарского театра Луначарский объединил восходящую к романтизму веру в *демиургические возможности искусства*, рассматриваемого как форма *синтетического трансцендентного знания*, и *нормативную эстетику классицизма*, обусловившую представления о театре как *мощной форме идеократии*. Обе традиции в театральной утопии Луначарского сходились, дополняя друг друга, в модели античного театра, постулируемой им как эстетический идеал. В дореволюционном искусстве первая традиция проявлялась в мистико-эстетических театральных утопиях «теургов», вторая – в народнической и марксистской утопиях.

Мифологизм «монументального реализма» наиболее отчетливо предстает в рассуждениях Луначарского о проблематике драматургии, то есть «подлинной базе пролетарского театра». Она ему видится в показе «прошлого, настоящего и будущего в пролетарской революции со всеми ее ответвлениями в аспекте... героическом». В моделировании эпической масштабности революционной эпохи Луначарский предлагает учитывать сценические ограничения театра. Он отмечает, что в театре «рабочий герой» «наиболее удобное воплощение массового героизма», ибо он «есть орган масс». Тогда как «массу как таковую в театре представить очень трудно; это скорее область массового действия» [6, т. 3, с. 147]. Таким образом, мифологизирующие тенденции «монументального реализма» в театральной утопии Луначарского достигаются, во-первых, идеалократическим нормативным изображением «героической» эпохи пролетарской революции; во-вторых, спецификой типизации образов действующих лиц, основанной на истолковании человека через преобладание в нем социального начала («глубокого коллективизма»).

В немалой степени выработке нормативной тенденции «монументального реализма» способствует критика и цензура, кото-

рым в театральной утопии и культурной программе Луначарского была отведена значительная роль. Поскольку драма для Луначарского является «областью литературы», то «тезисы о задачах марксистской критики», выдвинутые им в 1928 году, актуальны и для театроведения. «Марксистская критика», имеющая «социологический характер», уподобляется науке. Впрочем, как и литература, в которой главенствующую роль играет «содержание», изъясляющее ту или иную «социальную сущность», «психологию того класса, выразителем которого является... писатель». «Эстетическое капризничанье и гурманство», «оригинальничание формой» предстают как «типичное выражение буржуазного декадентства» [7, т. 2, с. 226–229, 233]. Основным «критерием оценки» провозглашается соответствие социалистическим идеалам: «Все, что содействует развитию и победе пролетарского дела, есть благо, все, что вредит, есть зло» [там же, с. 230]. В анализе «критика-марксиста» совершенно исключен собственно эстетический момент, ибо и его разбор, и само произведение призваны служить формированию и стабильности литературной мифологии идеократической утопии Советского Союза. В наибольшей степени реализации идеократических задач марксистско-партийного руководства литературой и театром способствует особая позиция критика в строящемся социалистическом обществе. Согласно Луначарскому критик, являющийся «чрезвычайно стойким марксистом, человеком исключительного вкуса и человеком больших знаний», обязательно должен быть «полезным учителем» как писателя, так и читателя [7, т. 2, с. 235]. Развитием этой установки явилось теоретическое обоснование «социалистического реализма», данное наркомом просвещения в феврале 1933 года в докладе, прочитанном на II пленуме оргкомитета Союза советских писателей СССР. «Социалистический реализм есть широкая программа, – провозглашал он, – она включает множество разных методов... но он насквозь отдается борьбе... он весь насквозь – строитель, он уверен в коммунистическом будущем человечества, верит в силы пролетариата, его партии и его вождей» [8, с. 239].

В «соцреализме» или, точнее, в литературе социалистической идеологии *творчество неадекватно связано с политикой. Оно дает отнюдь не реалистическую, а идеализированную, точнее – мифологизированную картину наличной действительности, отретушированную в соответствии с нормативностью ухронии коммунизма.*

На материале анализа эволюции идей Луначарского мы доказали, что культурологический проект наркома просвещения отразил взаимодействие элитарного и эгалитарного дискурсов русской интеллигентской утопии, воплотив в реальность идею преодоления многовекового раскола между народом и интеллигенцией. Но, пройдя путь от превращенной формы социального идеала и эстетического проекта до идеологических директив, утопия трансформировалась в «механизм» охранительной идеологии социокультурной мифологии СССР.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гюнтер, Г. Жанровые проблемы утопии и «Чевенгур» Платонова / Г. Гюнтер // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы / сост., общ. ред. и предисл. В. А. Чаликовой. – М. : Прогресс, 1991. – С. 252–276.

2. Гюнтер, Г. Поющая родина. Советская массовая песня как выражение архетипа матери / Г. Гюнтер // Вопросы литературы. – 1997. – № 4. – С. 46–61.

3. Игнатов, А. Отрицание и имитация: две стороны коммунистического отношения к религии / А. Игнатов // Вопросы философии. – 2001. – № 4. – С. 25–38.

4. Иофан, Н. А. Синдром Вавилонской башни в мировой культуре. Впечатления маргинала / Н. А. Иофан // Человек. – 1996. – № 1. – С. 156–171.

5. Луначарский, А. В. Религия и социализм / А. В. Луначарский. – В 2 т. Т. 2. – СПб. : Дело, 1908.

6. Луначарский, А. В. Собр. соч. : в 8 т. – М. : Худож. лит., 1964–1967. – Т. 3. – 628 с. ; Т. 6. – 647 с. ; Т. 7. – 734 с.

7. Луначарский, А. В. Статьи о литературе / А. В. Луначарский ; сост. Л. Истомина. – М. : Худож. лит., 1988. – В 2 т. Т. 2. – 483 с.

8. Луначарский, А. В. Статьи о советской литературе / А. В. Луначарский ; сост. И. М. Терехов. – М. : Гос. учеб.-пед. изд-во М-ва просвещения РСФСР, 1958. – 480 с.

9. Меб (Бескин М. М.) Был доклад и был скандал / М. М. Бескин // Раннее утро. – 1909. – № 23. – 29 янв.

10. Религиозное народничество декадентов // Русские ведомости. – 1909. – 29 янв. (№ 23).

11. Скандал в Литературно-художественном кружке // Русское слово. – 1909. – 28 янв. (№ 22).

12. Шацкий, Е. Утопия и традиция / Е. Шацкий. – М. : Прогресс, 1990. – 456 с.

### THE EVOLUTION OF A.V. LUNACHARSKY'S IDEAS FROM A THEATRICAL UTOPIA TO SOCIALIST REALISM JUSTIFICATION

*O.A. Pavlova*

In article systematically analyzed the history and evolution of utopian discourse of A.V. Lunacharsky: the reconstruction of the ancient theater, based on the traditions of Russian buffoonery; manipulative theatrical utopia associated with the activities of the revolutionary theater of young workers; justification “monumental realism” or drama, in fact, socialist realism.

**Key words:** *literary utopia, sociocultural model, ideal, myth, remifologization.*