

В.В. Королева

«ГОФМАНОВСКИЙ КОМПЛЕКС» В ТЕАТРАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Целью статьи является выделение «гофмановского комплекса», включающего живописно-музыкальную гармонию (синестезия искусств); романтическую иронию и гротеск; своеобразное решение проблемы механизации жизни и человека, проявляющейся в образах – символах маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, образа-символа глаз как единственного способа распознавания подлинности живого – неживого, а также исследование отражения этого комплекса в театральной эстетике Серебряного века.

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман; Серебряный век; живописно-музыкальная гармония; романтическая ирония и гротеск; механизация жизни и человека; маска; кукла; автомат; марионетка; двойник; образ-символ глаз.

Выделение «гофмановского комплекса» в эпоху Серебряного века

Немецкий романтик Э.Т.А. Гофман оказал значительное влияние на развитие не только русской литературы, но и на процессе реформирования русского театра на рубеже XIX–XX вв. Это было обусловлено тем, что он знал о театре не понаслышке. Гофман сам увлекался театральным искусством и пробовал себя в качестве автора зингшпелей («Маска», «Веселые музыканты»), «Шутка, хитрость и месть»), а также написал пьесу-сказку «Принцесса Бландина». С 1810 г. Гофман выполнял обязанности режиссера и помощника директора Бамбергского театра, а в 1813 г. стал музыкальным директором оперной труппы Йозефа Секонды. Свои взгляды на театр он сформулировал в сборнике критических статей и очерков «Крейслериана I», «Крейслериана II» и в эссе «Необыкновенные страдания директора театра».

Однако гофмановская эстетика сформировалась как единое целое не только в его театральных произведениях, но и в прозе. Мы выделяем совокупность театральных и литературных приемов немецкого писателя в качестве «гофмановского комплекса», узнаваемого в литературной традиции, в том числе в русской литературе Серебряного века. Этот комплекс включает такие элементы, как живописно-музыкальную гармонию (синестезия искусств); романтическую иронию и гротеск; своеобразное решение проблемы механизации жизни и человека, проявляющейся в образах – символах маски, куклы, автомата, марионетки и двойника, которые подменяют человека; символа глаз как единственного способа распознавания подлинности *живого – неживого*.

В эпоху реформирования русского театра на рубеже XIX–XX вв. режиссеры и драматурги искали теоретических обоснований новым принципам в драматическом искусстве, что способствовало актуализации «гофмановского комплекса» и его театральной эстетики. Идеи Гофмана оказались особенно близки В.Э. Мейерхольду, Н.Н. Евреиннову, А. Блоку А. Белому, Ф. Сологубу, В. Брюсову, Вяч. Иванову, М.А. Кузмину и др., о чем свидетельствуют упоминания имени немецкого романтика в их эссеистике, письмах, воспоминаниях. При этом комплекс в их творчестве воспроизводится либо целиком, как у

Мейерхольда, А. Блока и др., либо его часть, как у Вяч. Иванова, которая актуализирует целое семантическое ядро всего комплекса.

Интерес к Гофману в конце XIX в. был положен Вл. Соловьевым, который в 1880 г. перевел новеллу «Золотой горшок». Его обращение к творчеству писателя-романтика было обусловлено сходством эстетики романтизма и мировоззрения Гофмана с его собственной философско-эстетической позицией, что нашло отражение в философской лирике Вл. Соловьева, где важную роль играют темы двоemiрия, поэтика намеков, отсылки к вечным образам и темам, свойственные романтизму. В большей степени «гофмановский комплекс» проявился у Соловьева в шуточных стихотворениях и пьесах («Альсим», «Белая лилия» и «Дворянский бунт»), где на первый план выступает ироническое начало. Эти пьесы наполнены гофмановскими аллюзиями. Коллективное авторство этих произведений может красноречиво свидетельствовать о назревании в литературном кругу идеи о необходимости трансформации русского театра.

В процесс реформирования театра были включены многие поэты и писатели, эстетические взгляды которых накладывались на режиссерские поиски. Так, В. Брюсов в рецензии на «Вишневый сад» пишет о том, что творческий опыт Чехова – «это не искусство, оно несовременно и “Вишневый сад” – хорошая пьеса, но это ни в коем случае не создание искусства. Ставить “Вишневый сад” наряду с созданиями Пушкина [или Ибсена], Достоевского, Толстого – значит напрасно подвергать унижению [“Вишневый сад”] Чехова. У истинного искусства есть свои задачи, есть вопросы, всегда для всех главные, которые может решать только искусство» [1. С. 197–198]. По его мнению, пришло время нового театра и новой литературы, поэтому для него Чехов не вдохновенный творец, «а драматург, “поставляющий” театру пьесы...» [Там же. С. 192].

Начиная с 1902 г. В. Брюсов отстаивал принцип условности и самовыражения актера как главные составляющие театрального искусства и критиковал натуралистический реализм Московского художественного театра [2. С. 32–41]. Не случайно В.Э. Мейерхольд прислушивался к мнению Брюсова и считал, что он первым обосновал принципы русского условного театра [3. С. 123–177]. Брюсов не принимал тол-

кование символизма как религиозно-мистического искусства. Он считал, что подлинный театр должен совмещать принцип реалистической игры с условностью в оформлении, о чем писал в статье «Реализм и условность на сцене» 1908 г. Русский символист по своему воспринял идею синтеза искусств, восходящую к Гофману. Он «мечтал о таком же искусстве для глаз, как звуковое для слуха, о переменных сочетаниях черт и красок и огней» [4. С. 50].

Идея синтеза искусств в театральной эстетике Серебряного века

Гофмановскую идею синтеза искусств разделяли большинство представителей Серебряного века. Именно Э.Т.А. Гофман в литературе стал одним из первых практиков синтетического искусства. По мнению исследовательницы С.Н. Питиной, это связано с тем, что синтетичность составляла «органическую внутреннюю сущность его художественного мышления» [5. С. 368]. Считая себя музыкантом в большей степени, чем писателем, он, утверждал, что музыка – это «самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. На самом деле художник, которого по обдуманности его творений с полным правом можно поставить рядом с Гайдном и Моцартом, отделяет свое “я” от внутреннего царства звуков и распоряжается ими, как полноправный властелин» [6. Т. 1. С. 55]. Его в большей степени, чем других романтиков, интересовала возможность взаимопроникновения искусств, степень их слияния. По словам Н.А. Корзиной, «Гофман определяет зрение музыканта как внутренний слух, как бы указывая тем самым на соотношение в его сознании оптического и акустического, на слияние изобразительных и музыкальных впечатлений <...> говорит о соответствиях между цветом, запахом и звуком, считая, что все они имеют общий источник и потому “должны объединиться в чудесной гармонии”» [7. С. 163–171]. Например, в очерке «Крайне бессвязные мысли» Гофман пишет о синтезе звука, цвета и запаха: «...я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами. Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии» [6. Т. 1. С. 66].

Идея синтеза искусств становится популярной на рубеже веков благодаря не только Гофману, но и его последователям – Р. Вагнеру, считавшему, что произведение искусства должно стать реализацией «окончательного и предельного синтеза», и Вл. Соловьеву, утверждавшему, что искусство способно «одухотворить действительность», что невозможно без синтеза искусств.

В.Э. Мейерхольд вслед за Гофманом уделяет большое внимание музыкальному оформлению пьес, в основу которого он ставит принцип синтеза искусств. В письме Б.В. Асафьеву от 9 января 1928 г. В.Э. Мейерхольд пишет об особой роли музыки в своих пьесах: «Если бы Вы видели, как выстроил я

“сцену за столом” (жрут фрукты и торты, пьют хересы amontillado – гофманская марка!) и как связал я эту сцену с ноктюрном Field’a № 5, Вы обязательно нарядили бы этот ноктюрн в оркестровую одежду. Умоляю Вас, дайте мне оркестрованного Field’a» [8. С. 272]. Идея синтеза искусств отразилась также в театральной эстетике А. Белого и Вяч. Иванова, которые мечтали создать театр мистерий, восходящий к романтизму. Белый полемизировал с Вяч. Ивановым по поводу синтеза искусств, порой не принимая его. Однако позже утверждал возможность синтеза при условии самосовершенствования личности: «...нам остается один путь: путь перерождения: творчество жизни, как и сама жизнь зависит от нашего преображения...» [9. С. 528]. Вяч. Иванов свою теорию «соборного театра» изначально строит на идеях двойственности и синтеза искусств. Он называет искусство – храмом, где должны раскрываться тайные смыслы человеческого бытия, которые способствуют гармонии в отношениях человека и мира. Образ храма, как символа искусства, восходит к Гофману: «Искусство позволяет человеку почувствовать свое высшее назначение и из пошлой суеты повседневной жизни ведет его в храм Изиды, где природа говорит с ним священными, никогда не слыханными, но тем не менее понятными звуками» [6. Т. 1. С. 128–129]. Исследовательница Е.Н. Потапова считает, что взгляды символистов на проблему синтеза искусств имеют общие черты: «...идею о преображении, одухотворение жизни теургическим искусством, основанном на союзе всех муз, идею о ведущей роли театра в создании такого целостного соборного искусства, священную миссию художника-творца в деле пересоздания жизни, панмузыкальность и панэстетизм символистских теорий» [10. С. 232].

Проблема механизации жизни и человека в театральной эстетике Серебряного века

Неотъемлемой частью гофмановского комплекса является проблема механизации жизни и человека, которую немецкий романтик одним из первых поднял в литературе. Исследователь С. Ванслов утверждает, что «эгоистическое бездушие в моральном смысле художественно трансформируется романтиками в бездушие в физическом смысле, и механизм-автомат становится образной формой выражения характерных черт современного человека» [11. С. 83]. Гофман считал, что современный человек утратил свою целостность, попал в подчинение искусственной жизни, где автоматы ценятся больше, чем живой человек. Об этом он пишет в новелле «Песочный человек», где Натанаэль в качестве невесты предпочитает куклу Олимпию живой девушке Кларе. А в повести «Автоматы» кукла-турок и вовсе выступает в роли оракула человеческой судьбы. По мнению писателя, человек превратился в маленькое звено в огромном механизме. Подобную метафору он создает в своем критическом очерке «Мысли о высоком назначении музыки», сравнивая человека с «хорошим зубчатым колесом в государственной мельнице» [6. Т. 1. С. 52].

Эта проблема была подхвачена и реализована в творчестве многих писателей и режиссеров в разных вариациях. Во-первых, писатели признают, что современный человек попал в зависимость от прогресса, в результате чего он теряет душу и становится куклой. Об этом пишет Блок в драме «Балаганчик», где поэт пытается создать пьесу нового типа. На интерес Блока к этой теме указывает Вяч. Иванов в своих «Записях о Блоке»: «У Блоков об пустышке говорил. Саше – Ал. Блоку очень это знакомо. Он даже на стуле изобразил, согнувшись вбок, как пустышка за столом сидя вдруг скривится набок, свесив руки» [12. С. 392]. Блок вслед за Гофманом поднимает проблему обезличивания человека в современном мире, поэтому главными героями его пьесы «Балаганчик» становятся марионетки. Блок привносит в свое лирическое и драматическое творчество и ироническое начало, восходящее к Гофману. Проблему обезличивания человека в современном мире русский поэт поднимает и в эссе «Девушка розовой калитки...», где Германия предстает как страна, идущая в ногу с прогрессом, поэтому все современные технические достижения становятся непременным атрибутом жизни немцев. Блок не принимает такую культурность, для него механизация – это путь, который ведет к гибели культуры. В статье символом такого механизма – духовного разрушителя является поршень, «тянущийся по полям и холмам, под железнодорожной насыпью на несколько километров» [13. Т. 5. С. 52], который приводит в движение колесо мельницы, а значит, символизирует собой сытость и процветание страны.

Проблема механизации человека в современном мире появляется и в произведениях других писателей. Например, Ф. Сологуб в романе «Мелкий бес» создает картину всеобщего духовного омертвения. Андреев в драме «Жизнь человека» противопоставляет Человека всем остальным – куклам. Блок, посмотрев эту драму, находит в ней близкие ему переживания в связи с вызовом, который делает Человек окружающему «страшному миру», где все люди – «какая-то случайная утварь жизни, подозрительная рухлядь, плывущая оловянной рекой; даже не люди, а умирающие тени или случайно оживающие куклы» [Там же. С. 193]. Именно в андреевской драме Блок увидел в Человеке сильную личность, подлинного «не картонного героя новейшей драмы» [Там же. С. 189]. Блок считает, что в его образе есть «яркое доказательство того, что Человек есть человек, не кукла, не жалкое существо, обреченное тлению, но чудесный феникс, преодолевающий ледяной ветер безграничных пространств» [Там же. С. 193].

Феномен двойничества в театральной эстетике Серебряного века

Другим вариантом воплощения проблемы механизации человека и культуры у Гофмана становится образ маски, которая помогает скрыть истинное лицо человека, его душу. Немецкий романтик активно использовал в своем творчестве образы традиционных персонажей итальянской комедии масок *dell'arte*, ставшей популярной с XVI по XVIII в. Большинство

актеров в комедии играли в масках, за которыми скрывалось подлинное лицо человека. Это повлекло за собой традицию рассматривать эти образы как двойящиеся. Отличительной чертой *commedia dell'arte* были постоянные «типовые» персонажи, которые переходили из одной комедии в другую и имели утвердившуюся характеристику, амплу маски. Первые театральные произведения Гофмана были созданы в традиции *commedia dell'arte*: зингшпиль «Маска», балет «Арлекин». В пьесе «Принцесса Бландина» немецкий писатель добавляет к традиционным маскам итальянской комедии свою особую иронию и гротеск. Однако Гофман находится в постоянном поиске и поэтому переносит театральных персонажей *commedia dell'arte* в рамки прозаического произведения – сказки-каприччио, создав новеллу «Принцесса Брамбилла».

Традиция мифологизации в литературе персонажей *commedia dell'arte* была продолжена в эпоху Серебряного века. Многие художники, опираясь на уже имеющееся традиционное толкование этих образов, пытаются в своем творчестве найти новые пути в обнаружении глубинных смыслов, возможности их переакцентировки. По словам А.В. Лаврова, Москва в начале XX в. представляла собой «сцену не только для торжественных ритуалов, но и для всевозможных игр и “арлекинад”, которые выполняли функцию юмористических интермедий в мистериальном действе, оттенявших сакральный смысл событий» [14. С. 57]. В подтверждение этой мысли звучат слова А. Белого: «Сами же мы набрасывали покров шуток над нашей заветной зарей <...> и начинали подчас дурачиться и шутить о том, какими мы казались бы “непосвященным” людям, и какие софизмы и парадоксы вытекали бы, если бы утрировать в преувеличенных схемах то, что не облакаемо словом, то есть мы видели “Арлекинаду” самих себя» [Там же]. Для символистов «арлекинады» были чаще всего одним из способов иронии над собой, над своими идеалами.

Популярность масок *commedia dell'arte* привела к актуализации феномена двойничества в произведениях Серебряного века, так как маска предполагает два лица – реальное и искусственное. Феномен двойничества – ощущение двойственности сознания, конфликта между «Я» внутренним и «Я» внешним» – был актуален для Гофмана не только как тема произведений и художественный прием, но и как личностная проблема, на что указывают записи в его дневниках. В январе 1804 г. он пишет: «Невероятное напряжение вечера. – Все нервы расшатаны пряным вином. – Приступ смертельных предчувствий. – Двойник» [15. С. 89].

Образы масок из *commedia dell'arte*, символизирующие двойников лирического героя, встречаются в творчестве А. Блока, А. Белого и др. Так, например, в пьесе Блока «Балаганчик» маски вытесняют живое. Конфликт кукольного и человеческого у Блока достигает своего предела. Пьеро – простой человек, который ждет свою возлюбленную – обычную девушку, а она обернулась картонной куклой. Таким образом, куклы, маски и автоматы становятся порождением современного мира, где человек утрачивает свою

сущность. Образ куклы – автомата в творчестве Гофмана является одной из форм двойничества, что было отмечено Н.Я. Берковским: «...символика куклы и двойников – родственны друг другу. Они – одного семантического корня, сидят в одной семантике. Двойник – это синоним обезличивания. Куклы – это тоже обезличенность. Обезличенность – двойник, обезличенность в квадрате – кукла, автомат» [16. С. 112].

Образ глаз в эстетике в театральной эстетике Серебряного века

На фоне общей механизации жизни и человека единственным способом распознавания подлинности *живого – неживого* становятся глаза, которые отражают подлинную сущность. Гофман пишет об этом в новелле «Песочный человек», которая строится на противопоставлении «светлых» и «живых» глаз Клары, подобных «озеру «Рейсдаля, в зеркальной глади которого отражается лазурь безоблачного неба, леса и цветущие пажити...» [6. Т. 2. С. 303] и «неживых» глаз куклы Олимпии, которые казались Натанаэлю «странно неподвижными и мертвыми» [Там же. С. 310–311]. Подобное символическое значение получает образ-символ глаз и в эпоху Серебряного века. Например, в пьесе Блока «Балаганчик» о Коломбине мистики шепчут, предсказывая ее кукольную сущность: «Пустота в ее глазах» [13. Т. 4. С. 12]. А герой пьесы Андреева «Черные маски» узнает истинное лицо под маской среди сотни других масок по глазам: «Из тысячи тысяч женщин я узнаю мою возлюбленную по глазам» [17. Т. 3. С. 326].

Образ куклы-марионетки в театральной эстетике Серебряного века

Вместе с тем в театральной эстетике Гофман стал одним из первых, кто поставил куклу-марионетку выше актера. В эссе «Необыкновенные страдания...» он затрагивает проблему взаимоотношений актера и режиссера в театре. По мнению немецкого писателя, знаменитые актеры утрачивают свое мастерство вместе с приходом популярности, так как они начинают считать себя центром пьесы: «Совершенно ослепленный тщеславием и эгоизмом, он мнит себя центром мироздания. Поэтому никакой ролью, никакой партией ему не угодить» [6. Т. 1. С. 388]. Гофман считает, что актеры чаще всего не способны выйти за пределы собственного «Я», поэтому они играют не роль, а себя: «Однако при этом надо помнить, что выставление напоказ собственной личности есть как раз грубейшая ошибка актера. Истинный художник сцены должен обладать особой духовной силой, чтобы представить себе заданный автором персонаж вживе, то есть со всеми внутренними мотивами, проявляющимися внешне в языке, жестах, походке» [Там же. С. 60]. Гофман призывает актеров ради искусства отказаться от самого себя, стать марионеткой в руках режиссера: «Речь, походка, осанка, жесты принадлежат уже не актеру как индивидууму, а лицу, которое, будучи творением писателя, предстало актеру достоверно живым

и теперь излучает такой ослепительный свет, что актерское “я” меркнет, блекнет и исчезает. Полное отрицание, вернее, забвение собственного “я”, есть поэтому первое требование сценического искусства [6. Т. 1. С. 401]. Свои рассуждения о театре Гофман заканчивает мыслью, что идеальный театр – это театр марионеток. И эта идея, по словам В.Н. Соловьева, оказала огромное влияние на развитие условного театра, о чем он писал в 1917 г. в статье «Театральный традиционализм» («Аполлон». 1914. № 4): «Современные теоретики театра глубоко ценят смысл последних строчек гофмановского рассказа “Удивительные страдания одного директора театра”. Со словами “Вот моя труппа” посетитель в коричневом открыл крышку ящика, и посетитель в сером увидел большое количество таких хорошеньких и изящных марионеток, каких никогда в жизни не видывал» [18. С. 387].

Кукольность и марионеточность захватывают русский театр настолько, что А. Белый, принимая активное участие в театральной жизни, нередко видел в театральных персонажах куклы, так как смотрел на многие постановки уже новым взглядом. К примеру, в пьесе «Вишневый сад» Чехова он увидел вместо людей – кукол, марионеток, которыми они стали в результате механизации жизни человеческого общества, о чем он пишет в своей статье «Вишневый сад»: «В третьем действии как бы кристаллизованы приемы Чехова: в передней комнате происходит семейная драма, а в задней, освещенной свечами, иступленно пляшут маски ужаса: вот почтовый чиновник вальсирует с девочкой – не чучело ли он? Может быть, это палка, к которой привязана маска, или вешалка, на которой висит мундир <...> Действительность двойится: это и то, и не то; это – маска другого, а люди – манекены, фонографы глубины – страшно, страшно <...> Чехов, оставаясь реалистом, раздвигает здесь складки жизни, и то, что издали казалось теневыми складками, оказывается пролетом в Вечность» [19. С. 46–48]. А в рецензии на гастроли театра В.Ф. Комиссаржевской А. Белый призывает к условности: «...задача технической стилизации – уничтожить не только личность актера, но и самые черты человека в человеке. Надо выделить основные черты героев и их запечатлеть в застывшем безличном типе» [20. С. 138]. Так в его эстетику наряду с проблемой механизации жизни входит идея маски, куклы, которая находит отражение в его статье «Маски» 1904 г., стихотворениях в цикле «Пепел», а затем в романах «Петербург» и «Москва».

А. Белый создает свою теорию символистского театра под названием «театр-храм», которая строится на идее марионеточности театра: «Стилизация превращает личность в манекен. Такое превращение есть первый и решительный шаг на пути к разрушению театра. Только там, за пределами сцены, по-настоящему воскреснет личность участников действия; но там уже не театр: там созидание новых форм жизни; там актер – священнослужитель, творец в действительном смысле этого слова» [21. С. 41]. Он предлагает создать символистскую стилизацию: «Такая стилизация – воистину революционна: разрушая театр, созидает

дает храм; созидая храм, созидает культ; созидая культ, выходит в жизнь; выходя в жизнь, ее преобразует» [21. С. 42]. Белый оправдывал идею условности театра: «Лучше поставить доску с надписью: “храм”, чем на фоне симфонии бирюзовых тонов, изображающих храм, превратить голубоватых монашек в стилизованные арабески: сделать из них изящный букетец голубеньких колокольчиков: ведь это – люди, а не цветы» [Там же. С. 42].

Черты гофмановской эстетики прослеживаются и у Вяч. Иванова, создавшего теорию «соборного театра». В ранней статье «Ницше и Дионис» (1904) Иванов затрагивает вопрос психологии актерского творчества. Индивидуация понимается им как временная личина, т.е. маска. «И, конечно, божественно окрылена и опрозрачена жизнь и верен своему непреходящему “я” глубокий дух, если в нас живо сознание, что мы только играючи носим временные личины, облекшись в случайные формы нашей индивидуации» [22. С. 83]. Призыв «опрозрачить маску» – главный девиз его концепции соборного символистского театра. Эти идеи восходят к романтизму, в частности, к Гофману, который верил, что истинное искусство способно переродить мир, сделать его лучше. Формой перерождения становится миф, способный стереть границы между жизнью и искусством, о чем Гофман пишет в новелле «Принцесса Брамбилла».

Вяч. Иванов, вслед за Гофманом, разрабатывал тему куклы. Вот как он описывает процесс превращения человека в куклу: «Продавая душу, человек делается легко-пустым, картонным, как кукла, и ничего у него нет «за пустой душой. Душа же пустая – мертвая, притворяется все время живой, все время разыгрывает сцены, смотрясь на себя в зеркало самолюбования. Продажа души черту происходит через зеркальность <...> Не живет человек непосредственно, а смотрится, как он выглядит, чтоб показаться живым перед людьми...» [12. С. 392].

Гофман важную роль в своей театральной эстетике отводит истинному художнику-творцу, которого он ставит высоко и отделяет от дилетанта, полагая, что истинное искусство – для избранных: «Я слышал, что существует старинный закон, который запрещает ремесленникам, производящим шум, селиться рядом с учеными; Что сказал бы живописец, если бы к нему в то время, когда он пишет идеальный образ, стали беспрестанно соваться разные скверные рожи?» [6. Т. 1. С. 121].

Его идеи были близки Ф. Сологубу, который создал театр «одной воли», в основе которого лежат понятия условности и игры. Русский писатель провозглашал главенство автора или режиссера в своем театре: «Драма – так же произведение одного замысла, как и вселенная – произведение одной творческой мысли. Рокот трагедии, случаем комедии является только автор. Не его ли во всем державная воля? Как он захочет, так все и будет» [23. С. 383]. Актеры не должны играть, они должны отрешиться от чувств и превратиться в марионетки, театр должен освободиться от актерской игры, театр должен стать таинством. Он считает, что публика тоже должна подчиниться: «поэты и музыканты образовали весьма опас-

ный союз против публики. А именно – они задумали ни больше, ни меньше, как вытеснить зрителя из действительного мира <...> Он должен смеяться, плакать, страшиться, ужасаться, как им будет угодно, словом, как говорится, плясать под их дудку» [23. С. 385].

Активное участие в создании нового театра принимал и Л. Андреев. О своем желании реформировать драму он пишет в ноябре 1906 г. в письме к А. Серафимовичу [24. С. 295]. Вместе с Мейерхольдом, который поставил «Жизни человека» на сцене, Андреев создал новый вид драмы, соединив кукольность, гротеск, гиперболизацию, восходящие к Гофману, и контраст светлого и темного в единое целое. Не случайно Блок в статье «О драме» замечает по поводу «Жизни Человека»: «Да – тьма, отчаяние. Но – свет из тьмы <...> Свет негаданно яркое, и источник этого света таится в “Жизни Человека”» [13. Т. 5. С. 192]. Пьеса Андреева произвела на него неизгладимое впечатление: «Мне привелось смотреть “Жизнь человека”» со сцены. Я никогда не забуду потрясающего впечатления первой картины. Литературные произведения давно не доставляли таких острых переживаний, как “Жизнь человека”» [Там же].

Гофмановская ирония и гротеск в театральной эстетике Серебряного века

Неотъемлемой чертой гофмановского комплекса является романтическая ирония. Крайней формой ее проявления у немецкого писателя стал гротеск. Образцом гротескного искусства он считал творчество французского графика Жака Калло, который создавал карикатуры в гротескном стиле. Гофман воплощал в искусстве слова подобные гротескные образы. Так рождался неповторимый мир гофмановских произведений. Гофмановская ирония и гротеск стали популярными в литературе и театральном искусстве Серебряного века. Мейерхольд, будучи поклонником Гофмана, активно использовал в своем творчестве гофмановский гротеск: «Невольно вспоминаю <...> Гофмана. Вот автор, о котором хочется поговорить особо для того, чтобы дать понять, что такое гротеск» [25. С. 399]. Мейерхольд поддерживает идею Гофмана о театре марионеток: «Смотреть на мир так, как смотрел на него Гофман и каким видит его Метерлинк, значит смотреть на него как на театр марионеток. Люди только марионетки, которых приводит в движение Судьба, как Директор Театра Жизни» [Там же. С. 185]. Мейерхольд считает, что ироническое начало может выразить только кукла-марионетка: «И вот театр марионеток всплывает как маленький мир, являющийся наиболее ироническим отражением мира действительного» [Там же. С. 185–186].

Интерес к гофмановской иронии проявлял и А. Блок, на что указывают пометы, сделанные им в цикле рассказов Гофмана «Серапионовы братья» в собрании сочинений немецкого романтика, где «братья» рассуждают о роли иронии в художественном произведении. Блок специально подчеркивает красным карандашом все строки, касающиеся иронии:

«...едва можно назвать удачной попытку переплести фантастическое с явлениями обыденной жизни...». Затем: «Конечно, впрочем, подобные сцены оправдываются забавной иронией, которая является в них сама собой и, точно плутоватый чертик, невольно увлекает даже флегматичного читателя в новую для него область». Далее один из «братьев» Теодор замечает: «...не забудь, что эта ирония очень опасная вещь. <...> Она иногда может сгубить все произведение, убив окончательно тот веселый приветливый тон, который непременно должен господствовать в сказке» [26. С. 222]. Против последних строк Блок ставит восклицательный знак, что позволяет судить о значимости для поэта этой мысли. Ирония, захватившая лирику Блока, органично перешла и в лирические драмы «Балаганчик», «Незнакомка», «Король на площади», а также в диалог «О любви, поэзии и государственной службе». Блок сам соотносит свои драмы с романтической иронией: «...все три драмы объединены насмешливым тоном, который, быть может, роднит их с романтизмом, с тою “трансцендентальной иронией”, о которой говорили романтики» [13. Т. 4. С. 434]. Неповторимый гофмановский юмор ценил и Вл. Соловьев, о чем он пишет в предисловии к своему переводу «Золотого горшка»: «Этот глубокий юмор <...> возможен только при равносильном присутствии реального и фантастического элемента, что освобождает сознание поэта, выражающейся в этой своей свободе как юмор» [27. С. 434].

Гофмановские идеи прослеживаются и в концепции «театра для себя» Н.Н. Евреинова, основные положения которой изложены в его статьях «Театр как таковой» (1912) и «Театр для себя» (1915–1916). Автор считает театр священным и предлагает создавать

театр из самого себя. В качестве одного из важных составляющих своего театра он называет гофмановскую иронию, о чем пишет в воображаемом диалоге с Гофманом: «Гофман. Источник Урдар, который дал счастье жителям страны Урдар-сад, есть не что иное, как юмор, т.е. дивная способность мысли создавать своего собственного иронического двойника, родившаяся из глубочайшего созерцания природы, по странным гримасам которого человек узнает свои собственные гримасы <...> Искусство “театра для себя” не должно гнущаться этим источником!» [28. С. 320].

Таким образом, сознательное выделение и воспроизведение «гофмановского комплекса» в русской литературе начинается с Вл. Соловьева, который одним из первых воспринимает его как единое целое, а затем сознательно трансформирует, сатирически пародируя в своих «Шуточных пьесах»¹. В эпоху реформирования русского театра на рубеже XIX–XX вв. поиск теоретических обоснований новым принципам в драматическом искусстве способствовал актуализации «гофмановского комплекса». В результате воспроизведение и сознательная трансформация комплекса получают широкое распространение. «Гофмановский комплекс» становится оформившимся литературным приемом, который художники используют для решения авторских задач. В творчестве одних писателей и поэтов (Ф. Сологуб, А. Блок, Л. Андреев, В. Мережковский и др.) комплекс только воспроизводится, другие же (А. Белый, Вяч. Иванов и др.) пытаются его трансформировать. В театральной эстетике режиссеры и теоретики (В.Э. Мейерхольд², Н.Н. Евреинов и др.) используют «гофмановский комплекс» для создания авторских концепций о «новом театре».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ О «гофмановском комплексе» у Вл. Соловьева см. в работе Королевой В.В. «Гофмановский комплекс» в шуточных пьесах Вл. Соловьева («Белая лилия», «Альсим», «Дворянский бунт») [29. С. 138–142].

² О роли «гофмановского комплекса» у В.Э. Мейерхольда см. в работе Королевой В.В. «Гофмановский комплекс» у В.Э. Мейерхольда [30. С. 117–119].

ЛИТЕРАТУРА

1. Валерий Брюсов // Литературное наследство. М. : Наука, 1976. Т. 85. 854 с.
2. Брюсов В. Ненужная правда. По поводу Художественного театра // Мир искусства. 1902. № 4. С. 32–41.
3. Мейерхольд В.Э. Театр (К истории и технике) // Театр. Книга о новом театре : сб. ст. СПб. : Шиповник, 1908. С. 243–268.
4. Брюсов В. Реализм и условность на сцене // Театр. Книга о новом театре : сб. ст. СПб. : Шиповник, 1908. С. 268–287.
5. Питина С.Н. Э.Т.А. Гофман и его музыкальная деятельность // Музыка Австрии и Германии XIX века. М. : 1975. Кн. 1. С. 354–408.
6. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М. : Худ. лит., 1991–1999.
7. Корзина Н.А. Некоторые вопросы синтетического искусства в эстетике и художественной практике Гофмана // Вопросы романтического метода и стиля : межвуз. темат. сб. науч. тр. КГУ. Калинин, 1978. С. 163–171.
8. Мейерхольд В.Э. Переписка 1896–1939. М. : Искусство, 1976. 464 с.
9. Белый А. Символизм как миропонимание. М. : Республика, 1994. 528 с.
10. Потапова Е.Н. Проблема синтеза искусств в эстетике серебряного века: символизм и авангард // Вестник МГУКИ. 2012. № 3 (47). С. 230–234.
11. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М. : Искусство, 1966. 397 с.
12. Иванов Е.П. Записи об А. Блоке // Блоковский сборник. Тарту, 1962. 392 с.
13. Блок А.А. Собрание сочинений в 8 т. М.; Л. : Гослитиздат, 1960–1963.
14. Лавров А.В. А. Белый в 1900-е годы (жизнь и литературная деятельность). М. : Новое литературное обозрение, 1995. 335 с.
15. Гюнцель К. Э.Т.А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания и документы. М. : Радуга, 1987. 465 с.
16. Берковский Н.Я. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб. : Азбука-классика, 2002. 478 с.
17. Андреев Л. Собрание сочинений: в 6 т. М. : Худ. лит., 1990.
18. Соловьев В.Н. Театральный традиционализм // Аполлон. 1914. № 4. 185 с.
19. Белый А. «Вишневый сад» // Весы. 1904. № 2. С. 46–48.

20. Белый А. Символический театр. По поводу гастролей Комиссаржевской // Утро России. 1907.
21. Белый А. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Культурная Революция, Республика, 2010. Т. 5.
22. Иванов В.И. Ницше и Дионис // Иванов В.И. Родное и Вселенское. М.: Республика, 1994. 428 с.
23. Сологуб Ф. Собрание сочинений: в 8 т. М.: Интелвак, 2000.
24. Андреев Л.Н. Письма Леонида Андреева к А.С. Серафимовичу // Московский альманах. М.; Л., 1926
25. Мейерхольд В.Э. Статьи. Речи. Письма. Беседы. Ч. 1. 1891–1917. М.: «Искусство», 1968. Т. 1. 792 с.
26. Библиотека А.А. Блока. Описание в 3 кн. Л.: БАН, 1986. Т. 1. 317 с.
27. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок / пер. и предисл. Владимира Соловьева. М.: Альциона, 1913. Т. 4. 97 с.
28. Евреинов Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. 535 с.
29. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» в шуточных пьесах Вл. Соловьева («Белая лилия», «Альсим», «Дворянский бунт») // Вестник Костромского государственного университета. 2018. Т. 24, № 3. С. 138–142.
30. Королева В.В. «Гофмановский комплекс» у В.Э. Мейерхольда // Вестник Костромского государственного университета. 2017. Т. 23, № 4. С. 117–119.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 17 сентября 2018 г.

“Hoffmann’s Complex” in the Theater Aesthetics of the Silver Age

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal, 2019, 439, 18–25.

DOI: 10.17223/15617793/439/3

Vera V. Koroleva, Vladimir State University (Vladimir, Russian Federation). E-mail: queenvera@yandex.ru

Keywords: E.T.A. Hoffmann; Silver Age; pictorial and musical harmony; romantic irony and grotesque; mechanization of life and human; mask; doll; puppet; double; symbolic image of eyes.

The aim of the article is to identify Hoffmann’s complex and study its reflection in the theatrical aesthetics of the Silver Age. Hoffmann’s complex includes pictorial and musical harmony (synthesis of arts); romantic irony and grotesque; a kind of solution to the problem of mechanization of life and man manifested in the symbolic images of masks, dolls, puppets and doubles, the symbolic image of eyes as the only way to recognize the authenticity of the living and the lifeless. The leading method of the research is comparative analysis, the foundations of which on the issue of Hoffmann and the Russian literature of the 19th century were laid in the works of A. Botnikova, B. Udodov, A. Mikhaleva, I. Ignatov and others. The study concluded that Hoffmann’s complex and the theatrical aesthetics of the German writer influenced the reform of the Russian theater in the late 19th and early 20th centuries. Hoffmann’s idea of the synthesis of arts, continued by R. Wagner and Vl. Solovyov, made a significant contribution to the development of a new type of drama, and was reflected in the theatrical ethical views of V. Meyerhold, A. Bely and V. Ivanov. Hoffmann’s solution to the problem of mechanization of art and man in the era of the Silver Age is manifested in the depersonalization of a human in the modern world, and finds expression in the appearance of masks, dolls and doubles, which have become an important part of the artistic world of works by A. Blok, F. Sologub, L. Andreev and others. Another embodiment of the problem of mechanization of man and culture, dating back to Hoffmann, is the tradition of mythologization in the literature of commedia dell’ arte’s characters that often symbolize the doubles of the lyrical hero, and became part of the artistic world of Blok, Bely and others. The only way to recognize the authenticity of the living and the lifeless in the literature of the Silver Age are eyes that reflect true essence. The symbolic image of eyes is found in the works of Blok, Andreev, Sologub and others. However, in the theatrical aesthetics, Hoffmann was one of the first to put the puppet above the actor, and also to contribute to the emergence of the principle of “conditionality” in the theater. The puppet and the doll captured Russian theater and appeared in the theory of the symbolist “theater as temple” of Bely, the communal theater of Ivanov, the theater of one will of Sologub. Hoffmann’s reflections on the role of the actor and the director in the theater were highly appreciated by directors and playwrights, and formed the basis of their theatrical aesthetics. Hoffmann’s irony and grotesque became an indispensable attribute of most aesthetic concepts of the Silver Age. Meyerhold, Solovyov, Blok, N. Evreinov and others used Hoffmann’s irony and grotesque in their works. To sum up, Hoffmann’s complex becomes a literary technique which is formed in the works of some writers and theatre theorists (Sologub, Blok, Andreev, V. Merezhkovsky and others), but transformed in the works of others (Bely, Ivanov and others).

REFERENCES

1. Dubovikov, A.N. & Trifonov, N.A. (eds) (1976) Valery Bryusov. In: *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage]. Vol. 85. Moscow: Nauka.
2. Bryusov, V. (1902) Nenuzhnaya pravda. Po povodu Khudozhestvennogo teatra [Unnecessary Truth. Concerning the Art Theater]. *Mir iskusstva*. 4. pp. 32–41.
3. Meyerkhof’d, V.E. (1908) Teatr (K istorii i tekhnike) [Theater (To the history and technology)]. In: *Teatr. Kniga o novom teatre: sb. st.* [Theater. Book about the new theater: articles]. St. Petersburg: Shipovnik.
4. Bryusov, V. (1908) Realizm i uslovnost’ na stsene [Realism and convention on the stage]. In: *Teatr. Kniga o novom teatre: sb. st.* [Theater. Book about the new theater: articles]. St. Petersburg: Shipovnik.
5. Pitina, S.N. (1975) E.T.A. Gofman i ego muzykal’naya deyatel’nost’ [E.T.A. Hoffmann and his musical activity]. In: Cytovich, T.E. (ed.) *Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka* [Music of Austria and Germany of the 19th century]. Book 1. Moscow: Muzyka.
6. Hoffmann, E.T.A. (1991–1999) *Sobranie sochineniy: v 6 t.* [Collected Works: in 6 vols]. Moscow: Khud. lit.
7. Korzina, N.A. (1978) Nekotorye voprosy sinteticheskogo iskusstva v estetike i khudozhestvennoy praktike Gofmana [Some questions of synthetic art in Hoffmann’s aesthetics and artistic practice]. In: Gulyaev, N.A. et al. (eds) *Voprosy romanticheskogo metoda i stilya* [Issues of the romantic method and style]. Kalinin: Kalinin State University.
8. Meyerkhof’d, V.E. (1976) *Perepiska 1896–1939* [Correspondence of 1896–1939]. Moscow: Iskusstvo.
9. Bely, A. (1994) *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a world view]. Moscow: Respublika.
10. Potapova, E.N. (2012) Problema sinteza iskusstv v estetike serebryanogo veka: simvolizm i avangard [The problem of synthesis of arts in the aesthetics of the Silver Age: symbolism and avant-garde]. *Vestnik MGUKI*. 3 (47). pp. 230–234.
11. Vanslov, V.V. (1966) *Estetika romantizma* [The aesthetics of romanticism]. Moscow: Iskusstvo.
12. Ivanov, E.P. (1962) Zapisi ob A. Bloke [Notes about A. Blok]. In: Lotman, Yu. (ed.) *Blokovskiy sbornik* [Blok collection]. Tartu: Tartu State University.
13. Blok, A.A. (1960–1963) *Sobranie sochineniy v 8 t.* [Collected Works in 8 vols]. Moscow; Leningrad: Goslitizdat.
14. Lavrov, A.V. (1995) *A. Bely v 1900-e gody (zhizn’ i literaturnaya deyatel’nost’)* [A. Bely in the 1900s (life and literary activity)]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.

15. Gunzel, K. (1987) *E.T.A. Gofman. Zhizn' i tvorchestvo. Pis'ma, vyskazyvaniya i dokumenty* [E.T.A. Hoffman. Life and art. Letters, statements and documents]. Moscow: Raduga.
16. Berkovskiy, N.Ya. (2002) *Stat'i i leksii po zarubezhnoy literature* [Articles and lectures on foreign literature]. St. Petersburg: Azbuka-klassika.
17. Andreev, L. (1990) *Sobranie sochineniy: v 6 t.* [Collected Works: in 6 vols]. Moscow: Khud. lit.
18. Solov'ev, V.N. (1914) *Teatral'nyy traditsionalizm* [Theatrical traditionalism]. *Apollon*. 4.
19. Bely, A. (1904) "Vishnevyy sad" ["The Cherry Orchard"]. *Vesy*. 2. pp. 46–48.
20. Bely, A. (1907) *Simvolicheskiy teatr. Po povodu gastroley Komissarzhevskoy* [Symbolic Theater. Regarding the tour of Komissarzhevskaya]. *Utro Rossii*. 28 September.
21. Bely, A. (2010) *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected Works: in 8 vols]. Vol. 5. Moscow: Kul'turnaya Revolyutsiya, Respublika.
22. Ivanov, V.I. (1994) *Nitshe i Dionis* [Nietzsche and Dionysus]. In: *Rodnoe i Vselenskoe* [Native and Universal]. Moscow: Respublika.
23. Sologub, F. (2000) *Sobranie sochineniy: v 8 t.* [Collected Works: in 8 vols]. Moscow: Intelpak.
24. Andreev, L.N. (1926) *Pis'ma Leonida Andreeva k A.S. Serafimovichu* [Letters from Leonid Andreev to A.S. Serafimovich]. In: *Moskovskiy al'manakh* [Moscow almanac]. Moscow; Leningrad: Moskovskiy rabochiy.
25. Meyerkhof'd, V.E. (1968) *Stat'i. Rechi. Pis'ma. Besedy* [Articles. Speech Letters. Conversations]. Pt. 1. 1891–1917. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo.
26. Likirskaya, K.P. (ed.) (1986) *Biblioteka A.A. Bloka. Opisanie v 3 kn.* [Library of A.A. Blok. Description in 3 books]. Vol. 1. Leningrad: BAN.
27. Hoffmann, E.T.A. (1913) *Zolotoy gorshok* [The Golden Pot]. Translated from German by Vladimir Solovyov. Vol. 4. Moscow: Al'tsiona.
28. Evreinov, N. (2002) *Demon teatral'nosti* [The demon of theatricality]. Moscow; St. Petersburg: Letniy sad.
29. Koroleva, V.V. (2018) E. T. A. Hofman's complex in comic plays by Vladimir Solovyov ("White Lily", "Alsim" and "The Noble Revolt"). *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta – Vestnik of Kostroma State University*. 24(3). pp. 138–142. (In Russian).
30. Koroleva, V.V. (2017) Complex of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in creative work of Vsevolod Meyerhold. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta – Vestnik of Kostroma State University*. 23(4). pp. 117–119. (In Russian).

Received: 17 September 2018