
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ. ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И ВЛИЯНИЯ, СРАВНИТЕЛЬНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82–25

DOI: 10.31249/lit/2023.02.01

ФИНОГЕНОВ В.А.¹ В.Э. МЕЙЕРХОЛЬД И А.А. БЛОК КАК
ПРОДОЛЖАТЕЛИ ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ ЛЮДВИГА
ТИКА

Аннотация. Идеи немецкого драматурга, поэта-романтика Людвиг Тика (1773–1853), предвосхитившего дальнейшие тенденции развития театрального искусства, повлияли на многие режиссерские концепции. Новая модель театральной условности активно разрабатывалась русскими символистами на сцене начала XX в. В статье рассматривается адаптация сценических принципов Тика и немецких режиссеров романтизма В.Э. Мейерхольдом, которого по праву считают модернизатором русской сцены. Его театральные приемы во многом построены на принципах, созвучных с представлениями Тика о драматургии. Так, пьеса А.А. Блока «Балаганчик» содержит ряд образов из драм Тика, а спектакль Мейерхольда по этой пьесе стал важным этапом в формировании новых основ театральности в России.

Ключевые слова: Людвиг Тик; драма; театр; пьеса в пьесе; романтизм; символизм; А.А. Блок; В.Э. Мейерхольд; театральная условность.

¹Финогенов Виктор Анатольевич – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: p_jh@mail.ru

Для цитирования: Финогенов В.А. В.Э. Мейерхольд и А.А. Блок как продолжатели театральной традиции Людвиг Тика // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 2. – С. 9–25. DOI: 10.31249/lit/2023.02.01

FINOGENOV V.A.¹ Vsevolod Meyerhold and Alexander Blok as successors of Ludwig Tieck's theatrical tradition

Abstract. The ideas of the German romantic poet and playwright Ludwig Tieck (1773–1853), who anticipated some later trends in the development of theater art, influenced the approaches of many outstanding directors. The new forms of conventionality were actively developed by Russian symbolists on the stage of the early twentieth century. The article deals with some ways of adaptation of the stage principles developed in works of Tieck and other German theater directors by Vsevolod Meyerhold, who contributed much to the modernization of the Russian stage. His stage techniques were largely built on principles consonant with Tieck's ideas about dramaturgy. For example, the play *Balaganchik* by Alexander Blok used a number of images from Tieck's dramas, and Meyerhold's staging of this play was an important step in development of the new theater principles in Russia.

Keywords: Ludwig Tieck; drama; theater; play-within-a-play; romanticism; symbolism; Alexander Blok; Vsevolod Meyerhold; stage conventionality.

To cite this article: Finogenov, Victor A. “Vsevolod Meyerhold and Alexander Blok as successors of Ludwig Tieck's theatrical tradition”, Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 2, 2023, pp. 9–25. DOI: 10.31249/lit/2023.02.01 (In Russian)

Драма занимала важное место в творчестве Людвиг Тика (1773–1853), одного из ведущих авторов йенского романтизма, но его пьесы, опередившие время, получили признание не сразу. Тик сумел создать особый театральный мир, вобравший в себя ряд традиций прошедших эпох и при этом отличающийся большой самобытностью. Его театр, экспериментальный по своей сути, остается своеобразной попыткой увидеть, до каких пределов разрушения

¹**Finogenov Victor Anantolyevich** – Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: p_jh@mail.ru

традиционных театральных установок в сочетании со свойственной романтикам саморефлексией может прийти драматический род литературы.

Как и другие йенские романтики, Тик стремился к неограниченной творческой свободе, избавляющей сочинителя от рамок и ограничений. Новаторской концепции способствовал постулируемый им и другими йенскими романтиками принцип романтической иронии, позволявшей, в том числе, переосмысливать и разрушать устоявшиеся формы. Программными его пьесами можно считать драматические сказки «Кот в сапогах» (*Der gestiefelte Kater*, 1797), «Принц Цербино, или Путешествие за хорошим вкусом» (*Zerbino oder die Reise nach dem gutem Geschmack*, 1798) и «Мир наизнанку» (*Die verkehrte Welt*, 1799). Место действия в них – театр, а сюжет строится вокруг самого события спектакля. Действующими лицами становятся играющие свои роли актеры, зрители, автор, театральный персонал и т.д. Тик часто использует прием активного вмешательства фигуры автора в действие как бы созданной им пьесы, который получит второе рождение уже в XX в. Многоступенчатая структура драм Тика доводит до предела принцип «пьесы в пьесе», давая возможность обнажить приемы театральной условности и сделать шаг в направлении ликвидации «четвертой стены».

В Германии Тик был хорошо известен не только как драматург, но и как режиссер-постановщик, поскольку ближе к концу жизни принял на себя руководство репертуаром театра в Берлине (в 1841–1848 гг.). Тем самым Тик имел возможность примерить на себя те образы театральных директоров, постановщиков и т.д., которых сатирически выводил в своих пьесах. Правда, к этому времени он уже отошел от прежней идеи романтического театра со «сложными декорациями, световыми эффектами и активно используемой машинерией» [Ткачева, 2010, с. 61], которую применял в ходе более ранних режиссерских опытов, и стал склоняться к модели «шекспировского театра», а также античной сцены. Такой театр предполагал сцену, выдвинутую вперед в зал, минимальное количество декораций и особое взаимодействие между актерами и зрителями, подразумевающее более тесное сближение.

Непосредственным предшественником Тика считается К. Иммерман, сумевший воплотить в жизнь представления своего колле-

ги и организовать труппу, где, в первую очередь, ценилась слаженная работа актеров. Иммермана, который «в значительной мере осуществил театральные требования Э.Т.А. Гофмана и Л.И. Тика в отношении ансамбля и художественной целостности спектакля» [Игнатов, 1940, с. 119], можно считать непосредственным провозвестником новых принципов в пространстве театра. Нововведения Иммермана были серьезным прорывом для того времени, поскольку театр тогда в большей степени определялся индивидуальной игрой отдельных актеров, но даже выдающиеся таланты не могли обеспечить целостное восприятие пьесы. Принцип, взятый за основу Иммерманом, возвращал к предпочтительным для Тика и других романтиков традициям елизаветинского театра и комедии дель арте, где успех постановки зависел в первую очередь от слаженной игры актеров.

В то время в немецком театре начала преобладать установка на преобразование авансцены в направлении сближения актера и зрителя. Эту идею активно продвигал также И.В. Гёте, во многом разделявший взгляды романтиков на необходимость переустройства театра и ориентацию на античный театр. По схожей модели был построен и Берлинский театр, архитектор которого Ф. Шинкель «остановился на проскении времен средней и новой аттической драмы (IV в. до н.э.)» [Ткачева, 2010, с. 42]. Перенос основного действия на авансцену станет одним из ключевых пунктов, который Мейерхольд позаимствует у немецких режиссеров. Театральные реформы Гёте, Тика, Иммермана, Шинкеля и других заложили основу для дальнейшего преобразования театра в сторону все большего размывания границ между сценой и зрительным залом, будто бы иллюстрируя модель театральной пьесы Людвиг Тика.

Став ведущим режиссером в Берлинском театре, Тик занимался в основном постановками пьес Шекспира и античных трагедий. Там же впервые были поставлены некоторые его собственные пьесы, в том числе «Кот в сапогах»; но постановки их провалились. Спектакли появились по приказу короля, и сам Тик принимал лишь косвенное участие в их подготовке. Тем не менее в постановках была использована выбранная им модель елизаветинского театра с небольшим количеством декораций и яркими костюмами. Персонажи, изображавшие зрителей в пьесе, помещались на авансцену,

образуя некое промежуточное звено между разыгрываемым спектаклем и непосредственно зрительным залом. Правда, современники Тика не оценили не только саму комедию, но и реформаторские идеи драматурга: падение занавеса означало для них завершение пьесы, и в конце пятого акта они просто проигнорировали тот факт, что актеры продолжали играть на авансцене.

Тик, следуя за Иммерманом, стремился превратить спектакль в единое высказывание, где все бы работало на достижение органичной целостности. Он вновь обратился к идее раннего романтизма о синтезе искусств, но при этом шекспировская и в особенности античная драма казались ему наиболее адекватными способами реализации. Тик был категорически против выученной декламации, совсем не характерной для античной драмы, и требовал от актеров вживания в образы героев. В этом он являлся предшественником скорее К.С. Станиславского, нежели Мейерхольда. Но ему не удалось перебороть преобладавшую тогда традицию риторической декламационной игры, в результате чего его постановки греческих трагедий, несмотря на успех «Антигоны» Софокла, в целом были не слишком популярны. В постановке «Сна в летнюю ночь» Шекспира Тик удалось приблизить друг к другу зрителей и актеров за счет как устройства сцены, так и воссоздания атмосферы сказочной условности.

При этом именно вышеизложенные его представления дали направляющий толчок дальнейшему развитию театрального искусства – в конце XIX – начале XX в. По замечанию исследовательницы Тика Е.А. Ткачевой, «идеи о близости зрителя действию, о выдвинутой в зал сцене и подключении воображения публики оказали влияние и способствовали пониманию театрального пространства и Р. Вагнером, и В.Э. Мейерхольдом» [Ткачева, 2015, с. 284–285]. Для Мейерхольда в первую очередь было необходимо создать сцену, на которой игра актеров соответствовала бы постулируемым режиссером принципам и смотрелась максимально гармонично. Как и для Тика, главным ориентиром для Мейерхольда был елизаветинский театр, где действие разыгрывалось на передней части сцены, в непосредственной близости от зрителей. Но современное Мейерхольду устройство театра не позволяло применить такой подход – из-за того, что авансцена использовалась главным образом для исполнения арий в операх старого образца и

находилась перед занавесом. Концепция же Мейерхольда требовала создания рельеф-сцены, чтобы действие спектакля разворачивалось именно на переднем плане при максимально отодвинутых от актеров декорациях. Мейерхольд считал, что в елизаветинском театре актеры теряются среди размалеванных тряпок «как миниатюры в огромной раме» [Мейерхольд, 1968, с. 154] и не хотел это повторять.

Сам Мейерхольд видел себя продолжателем немецкой театральной традиции XIX в. – в силу того, что его собственные опыты были обусловлены успехом немецких режиссеров: «Осуществить мечту Тика, Иммермана, Шинкеля, Вагнера – мечту возрождения характерных особенностей античной и староанглийской сцен – взял на себя Георг Фукс в Мюнхене» [Мейерхольд, 1968, с. 152]. Главным делом становится создание рельеф-сцены, которая требует полной перестройки театра, что и осуществил Фукс. Однако не только и не столько к переустройству театрального пространства стремился Мейерхольд, его главной целью было «драматическое действие», которое «возникает в воображении зрителя» и «обостряется благодаря ритмическим волнам телесных движений» [Мейерхольд, 1968, с. 154].

В статье «К постановке “Тристана и Изольды” на мариинском театре 30 октября 1909 года» Мейерхольд цитирует Иммермана, писавшего примерно о том же в статье о «Лагере Валленштейна» Шиллера: «В постановках таких пьес вся суть в том, чтобы так проэксплуатировать фантазию зрителя, чтобы он поверил в то, чего нет» [Мейерхольд, 1968, с. 160]. В этой концепции на первый план выходит фигура реципиента, который сам должен создавать для себя смыслы на основе увиденного, тогда как актер своей игрой должен погрузить зрителя «в страну вымысла, забавляя его на этом пути блеском своих технических приемов» [Мейерхольд, 1968, с. 217]. Зрителя необходимо убеждать в соответствии с традициями немецких романтиков – никогда не следует забывать о том, что театр – мир условный. Именно условность становится ключевым принципом театра Мейерхольда, что делает режиссера прямым последователем немецких романтиков, главным образом Гофмана и Тика. Сближение актера и зрителя предполагает одновременно и своего рода отстранение, поскольку актер воспринимается именно как актер, разыгрывающий роль, а не

«живущий» на сцене – эту преобладавшую в то время тенденцию режиссер постоянно критиковал. Актер народного театра и комедии дель арте следил за балансом игры и реальности, не давая зрителю забывать об условности театра: «...когда зритель вовлечен актером в страну вымысла слишком глубоко, актер стремится как можно скорее какой-нибудь неожиданной репликой или длинным обращением а parte напомнить зрителю, что то, что перед ним творится, только “игра”» [Мейерхольд, 1968, с. 215].

Для Мейерхольда, как и для Тика, важно было показать не только происходящее на сцене, но и то, какими способами достигается такой эффект. Его коллега В.Н. Соловьёв прочитал для актеров ряд лекций об истории и практике комедии дель арте, опубликованных в журнале «Любовь к трем апельсинам». Особое внимание Соловьёв уделял характеристикам каждой из итальянских масок, жестам, позволяющим безошибочно отличать маски друг от друга. Режиссеры стремились восстановить пластику движений человеческого тела – одну из важнейших составляющих комедии дель арте, на тот момент фактически утраченную. Мейерхольд опирался также на эксперименты Фукса, уделявшего немало внимания актерской пластике. Игра на просцениуме подчеркивала фигуры актеров, визуально увеличивая их в размерах; тот же прием использовался в вагнеровском театре в Байройте. Заимствуя идеи немецких режиссеров, Мейерхольд стремился адаптировать и довести их до совершенства на русской сцене.

Знаковой для понимания идей Мейерхольда является его статья «Балаган» (1912), где он подробно описывает свое видение театра. Импровизация в духе комедии дель арте представляется ему идеалом, которого можно достичь только в том случае, если актер вновь захочет сам сочинять для себя. Но еще в большей степени, чем импровизация, Мейерхольда занимает тема масок, кукол и марионеток. Мейерхольд рассматривает всю театральную историю через призму метафоры двух кукольных театров: один идет по пути подражания действительности, в итоге заменяя марионетку живым человеком, который сохраняет стремление куклы «подделаться под жизнь»; второй остается всецело в мире театральной – кукольной – условности. Именно марионетка, изображающая выдуманного человека, парадоксальным образом воплощает в себе

творческий процесс, тогда как первый путь ведет лишь к неправдоподобной имитации жизни.

Подобно Тику, Мейерхольд апеллировал к марионеточному характеру действительности: «Словом, весел, когда спускаюсь на землю, потому что раскрывается марионеточность, вернее, раскрываю ее на каждом шагу» [Волков, 1929, с. 259], что полностью созвучно мыслям его друга С.С. Игнатова, в то время написавшего в книге о Гофмане: «Люди только марионетки, которых приводит в движение Судьба, как Директор Театра Жизни» [Мейерхольд, 1968, с. 249]. В сказках Тика и зрители, и персонажи, и персонал театра – актеры кукольного театра, которые, даже перемещаясь из пространства сцены в зрительный зал и обратно, бунтуют и подчиняясь, всегда сохраняют в целостности веревочку, за которую их держат осязаемый или неосязаемый кукловод. Наиболее ярко эти мотивы выражены в «Принце Цербино», где главный герой пытается отмотать действие пьесы в начало, тем самым отменив собственное существование: «Мы должны оба через все слова и виды речи до первого хора или пролога пробиться, чтобы так наше утомительное существование прекратить, и это сочинение, которое нам причинило зло, как отбросы, развеять по ветру» [Тик, 2016, с. 201]. Мейерхольд впоследствии воплотит идеи марионеточности в постановке «Балаганчика» Блока – пьесы, по многим параметрам напоминающей сказки Тика. «Театр марионеток всплывает как маленький мир, являющийся наиболее ироническим отражением мира действительного» [Мейерхольд, 1968, с. 249].

Другим важным художественным приемом для Мейерхольда становится гротеск, представляющий собой сочетание несвязанных, зачастую противоположных вещей, – что вызывает комическую реакцию. Вырастая из народной традиции, гротеск стал одной из главных составляющих европейской культуры; Бахтин подчеркивал амбивалентный характер гротеска, в котором «в той или иной форме даны (или намечены) оба полюса изменения – и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы» [Бахтин, 1990, с. 31]. Гротеск становился главным методом, позволяющим пародировать и травестировать жанры, и таким образом преодолевать устаревшие традиции, закладывая новое направление в искусстве. Романтики, в особенности Тик и Гофман, в полной мере использовали возможности гротеска в сво-

их произведениях, наполненных двойственным отношением к действительности. Гофман осуществлял столкновение и слияние абсолютно невозможных вещей в своих новеллах, тогда как Тик использовал те же приемы в драме, которая по сравнению с прозой в большей степени способна изобразить многоуровневый характер мира. Гротеск в силу своей многозначности способен проявить все многообразие жизни. По Мейерхольду, «гротеск углубляет быт до той грани, когда он перестает являть собою только натуральное» [Мейерхольд, 1968, с. 226], чем подтверждается мысль о том, что театр должен стремиться не к копированию действительности, а к формированию иной театральной условности. Именно гротеск становится важнейшим признаком вечного Балагана, герои которого не умирают. Эти идеи Мейерхольд реализовал в постановке «Балаганчика» А.А. Блока, воплотив в ней на практике романтические и символистские идеи о театре.

Интерес к драматическому наследию Тика в кружке Мейерхольда получил и прямое практическое воплощение. Перевод «Кота в сапогах» в журнале Мейерхольда «Любовь к трем апельсинам» был опубликован в 1914 г., через восемь лет после написания «Балаганчика». Его переводчик, В.В. Гиппиус, был известен переводами немецких романтиков, в частности стихов из «Генриха фон Офтердингена» Новалиса. Параллели между пьесами немецкого романтика и русского символиста очевидны, о чем свидетельствует и сам Гиппиус. 21 января 1914 г., когда он зачитывал вслух перевод в клубе Мейерхольда, Блок оставляет в своем дневнике запись, показывающую его интерес к «Коту в сапогах»: «Пьеса Тика прозрачна и легка, Васин перевод хорош» [Блок, 1965, с. 202]. При этом Гиппиус в своих записях свидетельствует, что Блок, «еще не зная самого перевода, стал рассказывать о пьесе в театральных кругах» [Гиппиус, 1966, с. 339]. Это позволяет утверждать практически с полной уверенностью, что Блок был и прежде знаком с драмами Тика, отчего феномен «Балаганчика» еще более интересен. И для самого поэта, и для современников параллель оставалась очевидной: биограф Мейерхольда и Блока Д.С. Волков, называя фигуру Автора в «Балаганчике» «родственной» образам немецкого романтизма, вспоминает «Кота в сапогах» [Волков, 1926, с. 26]. Блок продвигал идею возможной постановки сказки Тика, которая тем не менее так и не состоялась.

«Балаганчик» (1906), первая пьеса Блока, вырос из одноименного стихотворения (1905). Этим произведением Блок как бы подводит черту под важной для его творчества темой комедии дель арте, образами и масками которой были наполнены многие лирические произведения поэта, написанные в предшествовавший «Балаганчику» период. При этом можно утверждать, что на Блока большее влияние оказала даже не непосредственно итальянская импровизационная комедия, а романтическая литература, которая адаптировала многие ее особенности – в большей степени идеи и образы, чем непосредственно структуру и форму. Сам факт появления масок итальянского театра в пьесе Блока вызван примерно теми же обстоятельствами, что и у Тика, введившего образы Скарамуша, Арлекина и других персонажей комедии дель арте в свои пьесы, где они воплощали собой импровизацию как таковую. Этим приемом оба драматурга подчеркивали свою генетическую связь с народной культурой. Кроме того, маски всегда заявляют об условности театрального мира и одновременно подчеркивают многозначность стоящих за ними образов.

Дуализм Блока, также восходящий к фантастическим мирам Гофмана и Тика, подталкивал его к использованию масок. Маски комедии дель арте становятся одним из самых очевидных способов воспроизвести двойника; похожий прием Гофман использовал в «Принцессе Брамбилле». В стихотворении «Двойник» 1903 г. Блок изображает двух Арлекинов, старого и молодого, причем последний становится аналогом Пьеро в «Балаганчике». Как отмечается исследовательницей, «лирическое “я” карнавалов стихотворений Блока – это Пьеро, мечтающий стать Арлекином», поэтому обе маски «в своей нераздельности воплощают внутреннюю раздвоенность души самого поэта» [Лебедева, 2014, с. 150]. Та же самая модель воспроизводится в «Балаганчике», где «любовный треугольник» между Коломбиной, Арлекином и Пьеро, по сути, воплощает разные ипостаси одного и того же образа, представленного в виде разных масок. Тема двойничества у Блока дублируется каждой из трех пар, представляющих собой разные вариации на тему любви. Кульминацией становится появление третьей пары, где «прекрасная дама» уподобляется механической кукле, эхом повторяя слова своего рыцаря с деревянным мечом, как у Арлекина. Именно здесь театральная иллюзия в очередной раз

разрушается, и рыцарь поражает мечом дразнящего его паяца, который представляет собой не что иное, как двойника рыцаря. Этим фарсом Блок низводит свои прежние идеалы до уровня пародии, что вообще характерно для его зрелой лирики.

Блок сталкивает несколько моделей восприятия театральной действительности в лице различных персонажей. Характерно, что мистики, автор и кукольные персонажи не только говорят на разных языках, но и как будто существуют в разных измерениях. Иными словами, Блок в полной мере использует гротеск, сталкивая разнородные интерпретации центрального образа пьесы – Колумбины. Помимо художественной функции, гротеск в «Балаганчике» служит и для того, чтобы обновить литературу: театр, по словам Блока, несет «на лице своем печать усталости», поэтому, в соответствии с замыслом поэта, «в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым» [Блок, 1963, с. 169]. Несмотря на категоричность этого заявления, в нем нельзя не увидеть изрядной доли самоиронии – еще одного приема, общего для Блока и немецких романтиков.

Большинство исследователей характеризуют иронию у Блока как иронию романтическую, хотя иногда символистскую иронию выделяют и в отдельную категорию. Сам Блок называл ее «трансцендентальной», во многом развивая идеи йенских романтиков, у которых именно ирония становится краеугольным камнем всей теории, поскольку легко позволяет перевернуть любые литературные догмы. Все основные признаки романтической иронии, постулированные Ф. Шлегелем в его эстетических работах и реализованные Тиком на практике, присутствуют в «Балаганчике» Блока. Во-первых, Блок высмеивает современную ему литературную традицию и своих оппонентов (внешний уровень иронии); во-вторых, именно ирония позволяет создать художественный мир, который обеспечивает «дистанцию между реальностью и вымыслом» [Зотова, 2012, с. 33], но одновременно стремится размыть эту границу; в-третьих, ирония обращается на само произведение и в особенности на его творца (самопародия).

Одним из необходимых элементов саморефлексии и самоиронии в драме является прямое обращение к зрителям. На античной сцене эту роль брал на себя хор; в сцене факельного шествия Блок предоставляет функцию корифея «выступающему» из него

Арлекину. Подобно Тику, Блок стремился включить в свою пьесу как можно больше контекстов и смыслов. Для спектакля, требующего одновременно и отстраненного восприятия театральной условности, и эмоционального вовлечения зрителей, такая фигура необходима. В комедии дель арте ею могла становиться любая маска, тогда как у греков эта привилегия предоставлялась исключительно хору. Блок, таким образом, соединяет обе традиции в своем произведении и тем самым наследует Тика, у которого любой из персонажей воспринимается как актер, играющий свою роль или импровизирующий в ее рамках. Однако, как и в случае с Тиком, нельзя говорить о настоящей импровизации у Блока, хотя вся пьеса маскируется именно под нее. Иными словами, Блок заимствует у Тика такую модель, где импровизация становится симулякром и остается сама по себе иллюзией, тогда как непосредственный автор (т.е. Тик или Блок) остается в той же роли, что и любой драматург в любую эпоху.

Фигура Автора у Блока напоминает Поэта скорее не из «Кота в сапогах», а из «Мира наизнанку», где «превосходная пьеса» Поэта уже развалилась с согласия театрального директора, так и не начавшись, поэтому все произведение предстает как бы плодом импровизации персонажей, поменявшихся между собой ролями и функциями. Если в «Коте в сапогах» сохранялась иллюзия того, что актеры все же иногда разыгрывают сочиненные автором роли, но часто отвлекаются на импровизацию, то в «Мире наизнанку» Поэт с самого начала устраняется и становится второстепенной фигурой, по значимости равной машинисту или наборщику в стихийно возникшем балагане. Блок еще усиливает эту особенность драмы Тика: Пьеро вообще не замечает своего «создателя», будто они существуют в разных плоскостях. Подобно своему прототипу, Автор страшится провала «написанной» им пьесы и заискивает перед «почтеннейшей публикой». Блок не только передает характерные черты Поэта у Тика, но воспроизводит и саму модель его появления сцене. У Тика «он в панике вбегает на сцену» [Тик, 2007, с. 525]; у Блока «выскакивает взъерошенный и взволнованный» [Блок, 1961, с. 14]. Из переписки с Мейерхольдом известно, что Блок хотел, чтобы непосредственно в спектакле автор появлялся сначала обеспокоенным, а уж затем приходил в ужас. В «Коте в сапогах» эмоции Поэта разворачиваются точно в такой же по-

следовательности, но, учитывая большой размер этой комедии, паника охватывает его только к середине пьесы.

Перенос внутреннего состояния Поэта на внешний уровень театрального действия подчеркивает, в первую очередь, неустойчивое положение Автора / Поэта в пространстве как театра, так и литературы вообще. Обобщенный автор в глубине души остается по-прежнему самоуверен: он уже обозначил все смыслы «своей пьесы» и готов немедленно растолковать их публике: «я писал реальнейшую пьесу, сущность которой считаю долгом изложить перед вами в немногих словах: дело идет о взаимной любви двух юных душ!» [Блок, 1961, с. 14]. «Провал» на сцене, вызванный якобы отходом от роли актеров, в своем роде по-бартовски символизирует «смерть автора», не способного справиться со своим произведением, которое начинает жить собственной жизнью. Блок действительно включает тему «любви двух душ», столь важную для его творчества, в свою драму, но сам же превращает ее в фарс, пародируя в ней все штампы собственных стихотворений. Самопародия как неотъемлемая составляющая романтической иронии проявляет здесь себя в полной мере; Тик в своих новых произведениях постоянно делал отсылки к предшествующим. Тем не менее есть большая разница в рецепции пьес Тика романтическим читателем / зрителем и «Балаганчика» – зрителем эпохи символизма. Обнажение сценических приемов пьесы публика времен Блока считывает как аналогию обнажения души, что и предполагает вынесенное в подзаголовок жанровое обозначение «Балаганчика» как «лирической драмы». Это существенно отличает пьесу Блока от комедий Тика, у которого обнажение приемов оставалось во многом формальной игрой. Представление о «Балаганчике» как изображении внутреннего мира самого Блока даже вынудило поэта защищаться от жесткой критики со стороны Андрея Белого, который, по словам Блока, придавал пьесе «ужасное значение». Вскоре после премьеры «Балаганчика» 30 декабря 1906 г., в письмах к Белому Блоку приходилось отрицать «горькие издевательства над своим прошлым» [Блок, 1963, с. 184], а позднее клясться в том, что в «основе его души лежит не “Балаганчик”» [Блок, 1963, с. 205]. Этот пример показывает, насколько принятая в среде символистов модель «жизнетворчества» препятствовала объективному

восприятию художественного произведения и формировала собственную систему рецепции.

Страх перед суждением публики оказывается сильнее, поэтому во всех случаях у Тика, а также и у Блока, Автор проигрывает. Однако, в отличие от Поэта из «Кота в сапогах», Автору Блока не угрожают зрители, и он как будто говорит в пустоту. Вдобавок он тоже оказывается куклой, которой управляет «невидимая рука». Блок обращал особое внимание на этот эпизод, и просил Мейерхольда «хоть раз просунуть чью-нибудь руку, чтобы было видно, как автора тащат за веревочку» [Блок, 1963, с. 170]. Персонажи-актеры «Мира наизнанку», осознав себя внешней рамкой трех внутренних пьес, понимают, что, скорее всего, они и сами – часть некоего спектакля. Иными словами, Блок доводит до логического финала идеи Тика о марионеточном характере мира: у него и Автор превращается во второстепенную марионетку кукольного театра, лишённую даже намека на субъектность; причем сдерживают его уже не требования публики, а рука невидимого кукловода. Тему зрителей Блок выносит за рамки своего произведения, поскольку, в отличие от сказок Тика, его драма была изначально задумана для постановки в театре. При этом идея пьесы в пьесе остается по-прежнему доминирующей: как и в «Коте в сапогах», и «Мире наизнанку», местом действия оказывается театр, который у Блока назван «обыкновенной театральной комнатой». Как и в случае с «Котом в сапогах» и «Миром наизнанку» Тика, драма Блока и должна восприниматься в первую очередь как произведение о Театре.

Другим мотивом в «Балаганчике», который Блок, скорее всего, перенял у Тика («Мир наизнанку»), становится карикатурное «самоубийство» куклы, выпрыгивающей из пространства театра, и тем самым покидающей спектакль. У Тика таким персонажем является Пьеро; не желая больше принимать участие в постановке, он прыгает в зрительный зал: «Любил я раньше жизнь благополучную / Теперь начну жизнь новую. [...] Театр, встречай меня, / Летящим вниз, / К прекраснейшей победе» [Тик, 2016, с. 231]. Арлекин у Блока выражает аналогичную мысль, но несколько иначе: «Мир открылся очам мятежным, / Снежный ветер пел подо мной. [...] Здравствуй, мир! Ты вновь со мною! Твоя душа близка мне давно! / Иду дышать твоей весною / В твое золотое

окно!» [Блок, 1961, с. 20], после чего пробивает декорацию и проваливается «вверх ногами в пустоту». Символика падения пародирует как романтические стремления в заоблачную высь, так и аналогичные символистские образы, в то время как параллель мир – театр подразумевается в обоих случаях, хотя и по-разному. Тиковская модель мира-театра представляет собой незамкнутое пространство, в котором зрители и актеры могут меняться друг с другом местами, как это происходит в «Мире наизнанку», где Пьеро сцену покидает, зато Скарамуш из зрительного зала на нее перебирается. У Блока же открывающийся Арлекину «мир» представляет собой пустоту, скрытую за декорациями – кусками картона. В этой вселенной существует только театр, балаган, а внешнего мира просто нет. Ирония Блока становится более горькой, поскольку образ мира как иллюзии у него трансформируется в символ пустоты, олицетворяющей весь мир, отсутствующий в произведениях романтиков. «Картонная невеста» Пьеро, безжизненно повисшие фигуры мистиков и внезапно взлетевшие вверх декорации дополняют образ, подчеркивая иллюзорность, плоскость и фантазмагоричность балаганного мира. Благодаря такому подходу Блок создает пьесу универсального характера, раздвигая границы драматургии, театра и литературы, и воплощая идею единения различных жанров и искусств – *Gesamtkunstwerk*, что снова сближает символистов с романтиками.

Постановка «Балаганчика» Мейерхольда, сыгравшего в ней к тому же роль Пьеро, стала знаковой для русской культуры, поскольку в ней на практике были реализованы идеи режиссера об условном театре. И в отличие от последующих пьес Блока, «Балаганчик» имел большой сценический успех, несмотря на противоречивые отзывы и неприятие многих критиков, а также – некоторых зрителей, проявивших примерно такую же бесцеремонность, как зрители первой постановки «Кота в сапогах». Блок считал спектакль практически идеальным, а Мейерхольд называл поэта волшебником, сумевшим «создать атмосферу подлинной театральности» [Мейерхольд, 1968, с. 209]. Для постановки пьесы Блока на сцене был сооружен маленький театрик (балаганчик), где и разворачивались происходящие в пьесе события. Таким образом, была воспроизведена модель театра в театре по типу берлинской постановки «Кота в сапогах», только без зрителей-персонажей.

Следуя и далее по пути формализации подхода к сценическому пространству, режиссер будет и впредь подчеркивать его условность. Как отмечал Волков, «в постановке “Балаганчика” Мейерхольд впервые «раздел» сцену» [Ростоцкий, 1968, с. 15]. При этом он во многом опирался на опыт немецких режиссеров, в том числе на театральную модель Тика, построенную на отказе от глубины в пользу узкой и развернутой на партер авансцены. «Анатомирование» театра послужило толчком для дальнейших экспериментов Мейерхольда. А в результате он пришел к идее театра-балагана и объявил своей целью комедию дель арте, в то время как Блок, разойдясь с ним во мнениях, продолжал видеть маски и прочие атрибуты итальянской комедии средством, а не целью, и чересчур радикальный подход Мейерхольда, стремившегося к восстановлению русского народного балагана, считал «одичанием» и «варварством» [Блок, 1965, с. 214]. Но последовавшее расхождение во взглядах между Мейерхольдом и Блоком не отменяет того факта, что именно постановкой «Балаганчика» была заложена новая театральная концепция, которая породила и эпический театр Б. Брехта, возникший под непосредственным влиянием Мейерхольда и повлиявший на формирование многих позднейших театральных школ.

Символистский театр заимствовал у романтического важнейший принцип – игровую условность, обнажающую сценические приемы, которая в конце концов привела к возникновению метатеатра и метадрамы, – т.е. драматического произведения, поглощенного анализом собственной сущности. Перенос драматургических принципов Тика на сцену в XX в. выстраивает новую модель отношений между режиссером, актером и зрителем, постоянно переосмысливающую отношения между ними. Развитие искусства пошло по пути интерактивности и включения реципиента в мир произведения – тенденция, которая была схематически обозначена еще в пьесах Людвиг Тика.

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – Москва : Худ. лит., 1990. – 545 с.
2. *Блок А.А.* Записные книжки. – Москва : ГИХЛ, 1965. – 599 с.

**В.Э. Мейерхольд и А.А. Блок как продолжатели театральной
традиции Людвиг Тика**

3. *Блок А.А.* Балаганчик // *Блок А.А.* Собрание сочинений : в 8 т. – Москва : ГИХЛ, 1961. – Т. 4. – С. 7–21.
4. *Блок А.А.* Собрание сочинений : в 8 т. – Москва : ГИХЛ, 1963. – Т. 8 : Письма, 1898–1921. – 776 с.
5. *Волков Н.Д.* Александр Блок и театр. – Москва : Academia, 1926. – 157 с.
6. *Волков Н.Д.* Мейерхольд, 1874–1908. – Москва ; Ленинград : Academia, 1929. – Т. 1. – 404 с.
7. *Гиппиус В.В.* Встречи с Блоком // *Гиппиус В.В.* От Пушкина до Блока. – Москва ; Ленинград : Наука, 1966. – С. 331–340.
8. *Зотова Т.А.* Жанровое своеобразие драматургии Л. Тика и раннеромантическая теория поэзии : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2012. – 317 с.
9. *Игнатов С.И.* История западноевропейского театра нового времени. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1940. – 419 с.
10. *Лебедева О.Б.* Традиции commedia dell'arte в лирике и драме Александра Блока («Стихи о Прекрасной Даме» – «Балаганчик» – «Снежная маска») // Имагология и компаративистика. – 2014. – № 1. – С. 145–164.
11. *Мейерхольд В.Э.* Балаган // *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. – Москва : Искусство, 1968. – С. 207–229.
12. *Мейерхольд В.Э.* К постановке «Тристана и Изольды» на Марининском театре 30 октября 1909 года // *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. – Москва : Искусство, 1968. – С. 143–160.
13. *Мейерхольд В.Э.* Примечания к списку режиссерских работ // *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. – Москва : Искусство, 1968. – С. 237–257.
14. *Ростоцкий Б.И.* В.Э. Мейерхольд и его литературное наследие // *Мейерхольд В.Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. 1891–1917. – Москва : Искусство, 1968. – С. 3–56.
15. *Тик Л.* Комедии и драмы / пер. с нем. И.В. Логвиновой. – Москва : Русский импульс, 2016. – 557 с.
16. *Тик Л.* Кот в сапогах / пер. с нем. А.В. Карельского // *Карельский А.В.* Немецкий Орфей : беседы по истории западных литератур. – Москва : РГГУ, 2007. – С. 497–551.
17. *Ткачева Е.А.* Структура романтической комедии и ее театральные воплощения в Германии XIX века // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – № 1. – С. 277–285.
18. *Ткачева Е.А.* Театр Людвиг Иоганна Тика : реконструкция постановочного метода Людвиг Иоганна Тика на материале его драматургии. – Санкт-Петербург : Астерион, 2010. – 159 с.