

ОБРАЗ ТЕАТРА В КОМЕДИЯХ-СКАЗКАХ ЛЮДВИГА ТИКА

*Работа представлена кафедрой зарубежного искусства
Санкт-Петербургской академии театрального искусства.*

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. И. Максимов

Статья посвящена раннему драматургическому периоду одного из крупнейших авторов эпохи романтизма в Германии – Людвига Иоганна Тика – драматурга, критика, театрального деятеля и историка театра. На материале его комедий «Кот в сапогах», «Принц Цербино» и «Мир наизнанку» автор рассматривает зарождение театральной концепции Тика. В основе ее – идея реформирования немецкой сцены, ориентируясь на театр эпохи Шекспира – от конструкции самой сцены до драматургии и актерской игры. В приведенных комедиях-сказках Тика местом действия и предметом конфликта оказывается сам театр. В статье выявляются общие свойства композиции пьес Тика и формулируется идеологическая основа его концепции романтического театра.

Ключевые слова: *Тик Людвиг Иоганн, романтизм, пьеса «Кот в сапогах», пьеса «Мир наизнанку», пьеса «Принц Цербино», принцип театра в театре.*

E. Tkacheva

THEATRE IMAGE IN FAIRY-TALE COMEDIES BY LUDWIG TIECK

The article is devoted to the early play-writing period of one of the greatest authors in the romanticism epoch in Germany – Johann Ludwig Tieck – a play writer, theatre man and theatre historian. Basing on the material of his comedies “The Puss in the Boots”, “Prince Zerbino” and “The World Inside Out”, the author of the article considers the rise of Tieck’s theatre concept. It is based on the idea of the German stage reformation with orientation to the theatre of Shakespeare’s epoch – from the design of the stage itself to play writing and acting. In the fairy-tale comedies under consideration the place and the reason for a conflict is theatre itself. The main features of the composition of Tieck’s plays are revealed, and the ideological basis of his romantic theatre concept is formulated.

Key words: *Johann Ludwig Tieck, romanticism, “The Puss in the Boots” play, “The World Inside Out” play, “Prince Zerbino” play, “theater in theatre” principle.*

На рубеже XVIII–XIX вв. участники Йенского романтического кружка поставили вопрос о переосмыслении роли искусства, театра в жизни общества, о национальной

особенности немецкой культуры. Необходимо было обозначить и подлинное место театра среди других искусств. «Сам театральный мир трактовался как наиболее отвечающий

запросам романтизма, как царство фантазии, свободы, игры. Наступило время смелых проектов и визионерских откровений, дерзких и непривычных замыслов, поэтических драм, так часто и не нашедших своего места на сцене. Образ идеального театра, призванный напомнить об эпохе Возрождения и средневековых мистериальных действиях, жил лишь в философско-эстетических штудиях» [8, с. 61]. То, о чем мечтали романтики, имеющие отношение к театру, их проекты и предполагаемые реформы, большей частью осталось нереализованным. На сцене царила мещанская драма, и над требованиями и вкусами публики оставалось только зло иронизировать. Однако существовали проекты, которые не только нашли свою сцену, но, продержавшись там пусть короткое время, сумели повлиять на дальнейшее развитие и расцвет театрального искусства в Германии. Одним из театральных деятелей немецкого романтизма и, пожалуй, единственным, которому удалось пройти путь от мечты об идеальном театре до возможности ее воплощения на лично спроектированной сцене, является Людвиг Иоганн Тик (1773–1853).

В своих комедиях Тик разрушал общепринятые законы построения пьесы, в своих постановках он возрождал забытые возможности театральной сцены. «Как ни парадоксально, – пишет исследовательница К. Матинян, – у Тика именно разрушение функционирует как единственный, причем весьма жесткий, конструктивный прием» [9, с. 10]. Использование же Тиком модели шекспировского театра нельзя назвать абсолютным заимствованием, точной реконструкцией. Вариант, предложенный им, представляет собой совмещение опыта искусства Возрождения, понимания потребностей и проблем современного ему театра и понятия об идеальном театре романтическом.

Будучи деятельным и авторитетным исследователем и практиком, Тик не нашел последователей в деле обращения немецкой сцены к театральным «истокам». Его случай единичный. В историю литературы, по материалам немецких источников, он вошел как

автор десятка пьес, романов «История Вильгельма Ловелля» и «Странствия Франца Штернбальда» и совместного с Августом Шлегелем перевода собрания сочинений Шекспира. «Тик был реставратором радикальным и как таковой достоин уважения, но влияния на современников он не оказал» [3, с. 524], пишет в своей работе «Опера и драма» Рихард Вагнер.

Однако именно Тик оказывается единственным театральным деятелем эпохи романтизма в Германии, которому удалось не только сформулировать программу преобразования немецкого театра, но и реализовать свои идеи на практике.

Театральная концепция Тика формировалась постепенно и имеет два основных аспекта – теоретический и практический. К теоретическому относится составление Тиком исторической и литературной основы для своего будущего театра, создание драматургических и критических работ. Во время же своей практической деятельности Тик сталкивается уже с реальным современным ему немецким театром. Работая директором, заведующим репертуаром, постановщиком, он приводит свою концепцию к окончательному виду.

Отправная точка в концепции Тика – театр эпохи Возрождения, его архитектура и драматургия. Образ У. Шекспира, образ поэта-актера, дал Тику идею обновления театра через драматургию, поставленную на аутентичной сценической площадке со специально подготовленными актерами, которые сумеют оживить это пространство. Для Тика важно было задействовать воображение зрителя, предварительно задействовав воображение актера. Отсюда – ряд требований Тика к актерской игре и к особенной конструкции сцены, к ее оформлению.

Для обоснования идей теоретического базы театральной концепции Тика необходимо привлечь материал его комедий-сказок, его критических статей о театре и драматургии. Практическое же воплощение его концепции может быть показано через анализ театральных постановок Тика, но эта задача не ставится в данной статье.

В отечественных исследованиях о театральном творчестве Тика авторов привлекают прежде всего его пьесы, их роль в истории немецкой драматургии и новаторство в контексте общего развития германской литературы.

Н. Я. Берковский и позже М. М. Молодцова не без основания связывают драматургию Тика и явленную в ней романтическую иронию с развитием принципов комедий Гоцци. В центре этих исследований именно использование драматургом иронии и обыгрывание им театральной иллюзии, и с этой точки зрения оба автора делают анализ пьес Тика, сосредотачивая внимание на «Коте в сапогах» – ярком примере новых приемов, самого построения комедии, характерных для всего творчества Тика. Берковский, рассматривая литературное наследие Тика вне его непосредственной связи с театром, говорит о разрушении традиционной формы, характерной для него в комедиях: «Достаточно было написать их однажды, и не было необходимости всегда и всюду разрушать иллюзию по их примеру» [10, с. 247]. «Главное, что сделано Тиком, – пишет М. М. Молодцова, – это обнажение приемов, которое является у драматурга аналитическим обоснованием театральной игры» [10, с. 127], и доказывает важность открытий Тика в литературе и его косвенное влияние на режиссерские идеи рубежа XIX–XX вв. Таким образом, отмечается переломное значение, которое имели драмы Тика в развитии театра XIX в.

Крупнейший отечественный исследователь немецкого романтического театра А. Карельский говорит о том, что вся театральная деятельность Тика имеет характер эксперимента, авантюры воссоздания духа шекспировского театра в пьесах и на сцене, и в этом ее ценность. Наиболее показательны его ранние комедии-сказки, где «ярко блеснул его формотворческий дар, распознанный лишь немногими современниками» [6, с. 35].

В задачу Карельского входил скорее драматический анализ комедий Тика в контексте немецкой романтической драматургии, нежели рассмотрение этих комедий как материала для формулирования общей теат-

ральной концепции Тика. Значение Тика-драматурга в том, что он предвосхитил очень существенные тенденции театра XX в.

Целью данной статьи является рассмотрение комедий-сказок Тика для выявления требований драматурга к новому театру и новой сцене, которые в дальнейшем станут частью его театральной концепции.

Комедии-сказки Тика возникают в контексте всего его драматургического творчества как произведения, напрямую связанные с развитием отношения их автора к немецкой сцене, являясь способом демонстрации его театральных взглядов.

Полет во сне, который оказывается сложной игрушкой-лабиринтом в руках Автора, – черта творчества Тика 1790-х – 1810-х гг., когда он пишет свои комедии-сказки. В них есть место немыслимому повороту сюжета, «вывернутой наизнанку» композиции, ситуации театра в театре. Ориентирами для Тика при написании своих первых драматургических опытов остаются любимые им «Буря» и «Сон в летнюю ночь».

В «Буре» Шекспира есть многое, что находит отражение в пьесах Тика. И главное – стремление (вполне отвечающее теории романтической иронии) возвыситься над миром, перенестись в другую реальность. В «Буре» присутствует и сказочный колорит – волшебство, духи, путешествие, и место действия – остров, своеобразная сцена, где герои играют по воле Просперо; общее трагикомическое звучание.

В целом для ранней романтической драмы характерно влияние античной и шекспировской драматургии. Возникает и новый герой – противостоящий всему миру, герой не разума, но чувства.

Тик выбирает для демонстрации своих взглядов на современную культурную ситуацию жанр комедии. Жанр трагедии и драмы-феерии при этом еще будут появляться в творчестве Тика. (Это «Жизнь и смерть Святой Геновевы» (1799) и «Император Октавиан» (1804).) Но именно стихию комического, сказочного он выбирает для создания своей модели театра. Р. Гайм четко дает определение жанру ранних пьес Тика – «сатира в

форме комедии» [4, с. 82], тем самым заостряя внимание на цели автора – высмеять театральное общество своего времени.

Сразу же отметим – литературное наследство Л. Тика огромно. Это романы, повести, сказки и пьесы, множество статей об искусстве. О драматургии Тика в целом и о каждой его пьесе может быть написана отдельная работа. Однако для исследования театрального творчества Тика из всего драматургического наследия этого автора нам важнее всего именно его комедии-сказки. Это пьесы «Кот в сапогах», «Мир наизнанку» и «Принц Цербино». В них наиболее ясно, иллюстративно высказывается мнение Тика о современном ему театре. Театр в комедиях Тика – место действия и главный герой, он – источник вдохновения и предмет конфликта.

В 1797 г. Тик издает свою первую комедию-сказку «Кот в сапогах», в которой можно обнаружить влияние и комедий Шекспира и фиаб К. Гоцци. Заметно в его комедии и влияние идей А.-В. Шлегеля о романтической драме. По мысли Шлегеля, романтическая драма отвергает весь комплекс классицистских единств – места, времени и действия, недопустимость смешения комического и трагического, обыденного и возвышенного, и предлагает «многообразие условий времени и места..., контраст шутки и серьезности..., смешение диалогических и лирических партий, дающее поэту власть превращать свои персонажи в более или менее поэтические натурь» [13, с. 258]. Все это воспроизводится в пьесе Тика, но переосмысленное им с точки зрения комедиографа. Пьеса Тика – вполне самостоятельное и новаторское произведение.

«Кот в сапогах» – «сказка для детей с прологом и эпилогом», использующая сюжет одноименной сказки Шарля Перро. История, известная каждому с детства, но, как доказывает Тик, сулящая множество неожиданностей, если перенести ее на сцену театра и показать взрослым «просвещенным» зрителем.

В «Коте в сапогах» Тик к самой сказке и ситуации театра в театре добавляет мир зрителя-обывателя, отнюдь не находящегося в единстве с происходящим на сцене. Непони-

мание персонажем-зрителем происходящего исключает полет фантазии, но рождает новое оружие против обывательских требований – иронию. Этот прием подсказан пятым актом «Сна в летнюю ночь» Шекспира, где «во вставной истории Пирама и Фисбы..., разыгрываемой клоунами-ремесленниками, юмористически пародируется уже известная зрителям “печальнейшая на свете повесть”» [11, с. 115].

Сказка трансформируется Тиком в более сложное произведение. Она становится сказочной пьесой, где волшебство соприкасается с иллюзией сцены. Сказка, переделанная в пьесу, становится здесь же, на сцене, объектом рассуждений публики, не подготовленной к зрелищу необыкновенного, возведенного в ранг обычного. Но и сама публика, и сам театр проверяются на прочность этим простым сказочным сюжетом, где всего-то необычного – говорящий кот в сапогах.

В основе сюжетной линии пьесы Тика – представление сказки «Кот в сапогах» – пьесы молодого Автора, которая является пародией на штампы драматургии Просвещения и на современную жизнь Германии. Сюжет «Кота в сапогах» Перро сохраняется полностью, и Автор от него не отходит. Но выдуманные персонажи обретают вполне определенные черты, а ситуации, разыгрываемые ими, характеризуют не столько сказочных героев, сколько подобных героев мелодрам, созданий Иффланда и Коцебу.

На сказочные сюжеты, взятые у Шарля Перро, Тик написал одну за другой пять комедий: «Кот в сапогах» («Der gestiefelte Kater», 1797), «Рыцарь Синяя борода» («Ritter Blaubart», 1797), «Принц Цербино, или Путешествие за хорошим вкусом» («Zerbino oder die Reise nach dem gutem Geschmach», 1798) – продолжение «Кота в сапогах», «Мир наизнанку» («Die verkehrte Welt», 1798) и «Жизнь и смерть Красной Шапочки» («Leben und Tod der Rotkappchen», 1800). Все они, по мнению Н. Я. Берковского, могли родиться только как пример подражания пьесам-сказкам Гоцци, хотя и далеко отошли от них. У Тика сказка есть сказка, и она не таит в себе, как это было у Гоцци, «трагедию возвы-

шенных страстей и дел. Тик пишет свои театральные фиабы, отстаивая права самой сказки, права поэта на вымысел и на импровизацию» [2, с. 247]. Это не совсем так. В сказке Тика – множество линий, смыслов, которые не видны, но, сплетенные, образуют целостное сложное произведение.

Современник Л. Тика – Рудольф Гайм, напротив, видит именно в увлечении Тика итальянскими комедиями и произведениями Гоцци объяснение тому, «почему внешняя форма юмористического фарса разрослась у Тика в форму настоящей комедии, и преимущественно сказочной комедии. <...> Этим способом ему было всего удобнее облекать необузданную насмешливость в ту внешнюю форму, которая называется поэзией» [4, с. 104–105]. Гайм рассматривает комедию Тика как произведение, написанное с целью «поставить на сцену нелепо-забавную и наполненную необычайными случайностями детскую сказку» [4, с. 105] перед самодовольной публикой. В пьесе Тика «Кот в сапогах» действительно заметно влияние Гоцци. Сказка на сцене служит предлогом для того, чтобы говорить о более сложных вещах, высмеять зрителя, разоблачить иллюзию театра, попутно представив галерею персонажей-масок, обитателей немецкой сцены и партера с их представлениями и вкусами.

Одним из первых в России, в работе «Комедия чистой радости» (1916), «Кота в сапогах» анализирует В. М. Жирмунский. Обращая внимание на веселое настроение легкомысленной игры, существующее в ней, на развитие элемента комической рефлексии, он сравнивает Тика с Гоцци. «Разрушение сценической иллюзии приобретает совершенно новые и исключительные формы. Присутствие публики на сцене, участие автора и театрального механика, которые переговариваются со зрителями, – все это придает сказочному действию характер чего-то иллюзорного, а не реального, веселой игры, балаганного зрелища, а не серьезной действительности» [5, с. 78]. Актеры сбиваются с роли, выходят из образа, по технической неполадке публика видит и слышит то, чего не предполагалось в спектакле Автора. Это раз-

рушение иллюзорности действительности в романтической комедии Тика и создает, по мнению Жирмунского, впечатление «чистой радости».

Из особенностей пьесы критик отмечает марионеточный характер действия в «Коте». «Из детской сказки поэт заимствовал схематические комические типы: счастливого дурака Готлиба, его кота, короля, его дочери, придворного ученого и шута. В движении и словах этих лиц есть что-то напоминающее кукол театра марионеток» [5, с. 79]. Но именно такой театр кукол и подходит, считает Жирмунский, для комедий Гоцци и Тика, где представление – только веселое зрелище, не исключаяющее, впрочем, сатирического подтекста, где автор высмеивает современные нравы публики. Однако, по мнению Карельского, в пьесе не одна только «радость». Здесь и выпад в сторону современной драматургии, и сатира над бюргерами-зрителями, и самоирония автора, и новый подход к театру.

Обнаруженное сходство пьесы Тика и комедии дель арте отмечается и в работе М. М. Молодцовой, но здесь большее внимание уделяется иронии, насмешке и их сценическому воплощению у романтиков. «Между игровыми принципами комедии дель арте и романтической иронией немцы видели прямые аналогии. Для Тика и Гофмана ключ к идеальной сцене хранился в инструментарии итальянской комедии. <...> “Кот в сапогах” Тика – немецкая вариация театральной фантазии в духе “Любви к трем апельсинам”. Как и ее прототип, она вся основана на полемике» [10, с. 125]. Но в дальнейшем, не соглашаясь с Жирмунским, восторгавшимся сказочной иллюзией, автор видит главным у Тика – разоблачение и абсолютное снятие иллюзии, «которое является у драматурга аналитическим обоснованием театральной игры. <...> После “Кота в сапогах” комедия дель арте становится философией сцены, и ее основополагающий тезис о создании сценической правды путем обнаружения всей наготы театральной условности ложится в основу театра новой эпохи» [10, с. 127]. Таким образом, впоследствии – в период становления режиссерского театра пьеса Тика оказы-

вается отправной точкой в процессе освоения комедии дель арте и в использовании театра как места действия пьесы.

По публике можно судить о состоянии театра в целом. Тик нападает на нее, как на порождение просветительского рационализма в искусстве, против чего романтизм и борется. Публика в «Коте в сапогах» противопоставлена сцене, это два враждебных друг другу мира; но только в силу сложившихся обстоятельств. Так быть не должно, считает Тик, и эта тема еще появится в его работах позднее.

«Просвещенные» зрители представляют реальную силу и власть в пьесе, при этом не понимая, что то представление, которое они смотрят, высмеивает их же самих. В замысел персонажа Автора, в идею его пьесы, а уж тем более в его стремление вернуть их в мир детства они не собираются вникать и изначально настроены отрицательно. Фантазии, воображения, возможности преодолеть консервативное восприятие у них нет. Они – масса потребителей искусства. Смешны их суждения, которыми они кичатся, смешон и Автор, трудящийся для их удовольствия. Все это нуждается в исправлении, в новом подходе к делу, считает Тик, так как сегодняшнее состояние театра (актеры, зрители, драматургия) глупо, смешно, нелепо и само просится на пародию. Но показать все это оказалось возможным только с помощью того же театра. Идея Театра переосмысливается Тиком, утверждается как главенствующая, а игра и фантазия ей всегда сопутствуют.

Возникает здесь и аналогия со «Сном в летнюю ночь» Шекспира, пьесой, которую Тик переводил за год до написания «Кота в сапогах». (К этому моменту уже было издано английское (1793) издание Шекспира в 15 томах и немецкое (1766) в 8 томах.)

Персонажи «Сна в летнюю ночь» – царь эльфов Оберон и его слуга Пэк – воплощение играющих сил природы, «режиссеры сыгранной в лесу комедии любви» [1, с. 40]. Шекспиром подстроена встреча двух несоединимых миров: волшебного и реального. Но есть здесь и эпизоды, посвященные театру и разоблачению театральной иллюзии, – пьеса в пьесе.

Таким образом, находя в комедии «Кот в сапогах» идейное сходство с драматургией Гоцци и композиционное, вплоть до почти прямых цитат, сходство с комедией Шекспира, нельзя говорить о том, что Тик многое заимствует у этих столь значительных для него авторов. Пьеса Тика самобытна именно тем, что, зная творчество Гоцци и Шекспира, он опирается на них, чтобы создать нечто абсолютно новое по форме – романтическую сатирическую комедию о театре; в которой персонаж Автор ведет себя как недотепа Арлекин, обладая возможностями Оберона; в которой театр из подмонок для лицедейства становится главным принципом развития сюжета.

В «Коте в сапогах» демонстрируется весь доступный арсенал театральных средств для игры с публикой. И пьеса эта – не только комедия, где высмеиваются зрители, автор, актеры и вкусы с запросами современников, им подчиняющаяся драматургия. Театр предстает живым существом, где все – Игра (то, что было известно со времен Шекспира, «мир – театр»). Но теперь этот принцип приобретает новое романтическое звучание. Игра становится многоуровневой, как и сама реальность, критикуемая в пьесе.

По Тикку, выстраивается бесконечная цепочка пьесы в пьесе, содержащей пьесу о пьесе. Так, и в «Коте в сапогах», и в «Принце Цербино, или Путешествии за хорошим вкусом», и в «Мире наизнанку» образуется круг.

Две последующие за «Котом в сапогах» пьесы, написанные в 1798 г., развивают и используют найденные в нем приемы и темы.

Сама пьеса «Принц Цербино» построена на манер музыкальной комедии – перед каждым актом появляется некий отдельный от сюжета персонаж – Охотник – и поет песни о природе, о радостях охоты и счастье жить. Все это происходит в декорации «леса» и сопровождается звуками охотничьего рога. В «Принце Цербино» – продолжении «Кота», как указывает сам Тик в заглавии, – такое оформление можно воспринимать как «реверанс» в адрес просвещенной публики, жаждущей «вкуса» и изящества на сцене. Партия Охотника резко контрастирует с хаосом в пьесе и одновременно является составляющей этого хаоса.

О связи музыкального и комического начала в комедии Тика говорит исследователь его творчества и современник и Р. Гайм. «В «Цербино» смешиваются музыкальные приемы с комическими, поэзия нежного душевного настроения с причудливым юмором, то вступая между собою в борьбу, то друг-друга дополняя. <...> Для сочетания комического фарса с романтической любовной историей, вероятно, служил образцом «Сон в летнюю ночь» [4, с. 111]. Здесь важно то, что даже в этой сказке Тика, вполне самостоятельной для автора и сложной по композиции, исследователь находит стилистическое сходство с той же комедией Шекспира, связь с которой просматривается в «Коте в сапогах». И музыка у обоих авторов является одним из композиционно-организующих элементов.

Продолжая тему связи музыки и комического, в 1800 г. Тик публикует еще одну пьесу – музыкальную сказку «Чудовище и волшебный лес». В ней не используется прием театра в театре, однако критики отмечали несомненное влияние на нее драматургии К. Гоцци и комедии масок. Как и в «Принце Цербино», перед каждым актом появляются поющие персонажи, кратко комментируя будущие события пьесы.

Но что предлагает Тик взамен разрушенного? Это не только высмеивание и не только создание хаоса. Здесь у Тика формируется новая художественная модель. Через иронию над существующим современным театральным порядком Тик представляет себе иной, новый театр. Театр, где происходит сближение зрителя и актера-исполнителя роли в пространстве и в общей атмосфере понимания сцены и зала. Где создание театральной иллюзии и вера в нее одинаково легко достаются всем.

Представив подобное, Тик как бы в насмешку над собой пишет «Мир наизнанку», где сцена и зал фактически сливаются, образуя еще большую «кучу-малу», чем в «Коте в сапогах».

В «Мире наизнанку» зрители и актеры на сцене имеют одинаковые права в действии и в своем влиянии на происходящее в пьесе.

«Мир наизнанку» в целом воспринимается как вариант продолжения все того же «Кота в сапогах» – не в сюжетном плане, а в идейном и эстетическом. Принцип театра в театре, активное и даже несколько агрессивное участие публики в действии на сцене, путаница с актерами, доигравшимися до того, что забыли свои роли, и тот факт, что они служащие театра, – все это отсылает нас к той первой новаторской сказке Тика. Только хаоса, ситуаций, вывернутых наизнанку, здесь не в пример больше. И именно всеобщий ералаш, а не хитрец Скарамуш воцаряется в этой странной фантазмагии Тика.

Внешняя форма пьесы вполне соответствует ее заглавию, так как она начинается с эпилога, а кончается прологом, в интермедиях говорят не инструменты, а музыкальные темпы. Р. Гайм отмечает, что «вся пьеса имеет очень близкую связь с музыкой» [4, с. 110], что напоминает об аристофановских парабаззах. Но, несмотря на лирические отступления, прямой целью у этой пьесы является сатира на Просвещение. Сходство композиционных элементов комедии у Тика и Аристофана не раз отмечалось его современниками. Музыкальное же начало, часто возникая в пьесах Тика о театре, ведет его в дальнейшем к зарождению идеи о синтетическом спектакле.

«Тик дал себя увлечь инерции разрушения старых форм театра и в конце концов разрушил форму театра собственного» [7, с. 11], – пишет А. Карельский о хаосе, царящем в последующих за «Котом» пьесах-сказках Тика «Принц Цербино» и «Шиворот-навыворот» («Мир наизнанку»). Карельский, однако, как и Рудольф Гайм, говоря о комедиях Тика, рассматривает их как драматические литературные произведения, а не как чисто театральные конструкции, которые могут существовать как на сцене, так и вне ее, потому что, по их мнению, не для сцены они были написаны.

По своей невероятно сложной структуре, по обилию трехстепенных персонажей и быстрой смене места действия – ради, к примеру, нескольких фраз героя – можно предположить, что «Мир наизнанку» и «Принц Цербино» изначально задумывались – и пи-

сались – как «несценичные» для современного театра пьесы, призванные продемонстрировать возможности некоего вымышленного театра. Не важно – «как это будет сделано», но важно – «что произойдет» и «что может быть еще невероятнее произошедшего».

Публика в «Мире наизнанку», в отличие от публики из «Кота в сапогах», знает, что может вмешаться в сюжет, что может выдвинуть в «боги» приглянувшегося ей шута Скарамуша. Может вообще потребовать всего что угодно – ведь все, что происходит на сцене, делается для них, а работники театра только рады им служить.

Театр комедии Тика имеет огромные возможности и изобразительные средства. Но внутри сложной структуры пьесы есть простые и короткие комические сценки-зарисовки о влюбленных, подобные таким же из «Кота в сапогах», только в них действуют музы Мельпомена и Талия со своими женихами, а потом – с мужьями. Есть и пасторальные картины с участием Аполлона, прирученных и облагороженных им зверей, пастушек и пастухов. Для сюжета совершенно неважные, здесь присутствуют бытовые сценки из семейной жизни «образованных» мещан и сказочных короля и королевы, морской бой между армиями Панталоне и Арлекина, а также сцены, где Хозяин гостиницы сетует на нечастое посещение его заведения героями современных драм. Персонажи из разных жанров и даже театральных эпох смешались в комедии Тика, чтобы показать всеобщий хаос, царящий на сцене. Здесь особенно заметно влияние на Тика драматургии Гоцци и комедии дель арте. Тик, верно замечает М. Молодцова, заимствует от Гоцци «принцип развоплощения иллюзий ради сотворения других иллюзорных построений на сцене» [10, с. 127].

Пролог и Эпилог меняются местами, и их вступительная и заключительная речь мало отличаются друг от друга. По окончании пьесы официально побеждает Аполлон, но симпатии публики на стороне Скарамуша, и все уходят отмечать его триумф за кулисы. В пустом зале остается один Грюнхельм, персонаж, ушедший играть на сцену, прожив-

ший там несколько ролей, но сбежавший обратно в зал, когда в пьесе началось восстание. Грюнхельм уходит домой, чтобы рассказать жене «о своих необыкновенных приключениях по ту и эту сторону рампы, ведь связь с Талией была лишь сюжетным ходом в комедии – и только» [12, с. 155].

Театр, по Тику, не может, ни в коем случае не должен превращаться в забавный аттракцион, так как он теряет от этого все свое содержание, оставляя только чистые приемы и эффекты, раздетую до последней одежды иллюзию. «Если идеологической основой программы Тика, – пишет А. Карельский, – стала сказка как символ “нездоровомыслия”, то его специфически художественным оружием стал принцип разрушения театральной иллюзии как противовес плоскому правдоподобию» [6, с. 41].

Комедии-сказки Тика, с их композицией, приемом «театра в театре» и иронией, оказали очевидное влияние на современников-романтиков. Под впечатлением «Кота в сапогах» и «Мира наизнанку» Э. Т. А. Гофман написал в 1814 г. пьесу-сказку «Принцесса Бландина». Также влияние Тика заметно в комедии К. Т. Грабе «Шутка, сатира, ирония...».

В «Принцессе Бландине» есть целые сцены, перекликающиеся со сценами комедий Тика, притом что это вполне самостоятельная пьеса и сюжет ее нарочно вызывает аллюзии с «Турандот» К. Гоцци. У Гофмана есть и актеры, выходящие из роли, и Директор театра с Машинистом, и сказочный колорит, и разрушаемая иллюзия.

Смех и ирония у Тика и у Гофмана отражают уже не только кризис мещанского театра, но и невозможность поддерживать зрительский интерес на одной машинерии и показе персонажей, близких по духу публике. Необходима новая, свежая сила, способная победить царящую на сцене и в зале посредственность.

Игра в иллюзию, которая утверждается через самоуничтожение, возможна только в театре, свободном от канонов и норм, где зритель и актер открыты друг другу, но не находятся в ситуации конфликта или неравенства.

Такой театр по духу близок Возрождению, и Тик берет для себя в качестве эталона театр Шекспира, где любая условность – естественна, так как все принимается на веру как часть театральной иллюзии; где все внимание – на актере и его роли, а не на пышной декорации и не на правильности общей формы. Чувство, полет фантазии важнее установленных правил. Здесь важно, что возникают новые правила игры и постановки, новое – романтическое – представление о театре.

Проблема сценического оформления и театральной эстетики, поставленная Тиком в его комедиях-сказках, нашла отражение в его позднейших теоретических работах.

В «Коте в сапогах» уже намечены пункты, по которым Тик впоследствии, уже вплотную занимаясь теорией театра и идеей его переустройства, создает свою программу. Это касается эффектности, роскоши и одновременно – громоздкости и сложности конструкции, в оформлении современного Тикку театра, что порой заслоняет все остальное, происходящее на сцене. Кроме того, Тик сознает необходимость разговора о новой драматургии, игре и поведении актеров, создании иных театральных условий. Всего того, что вернуло бы театру его былое значение, сделало бы театр-мирок театром миром, подобно тому как это было в столь любимые Тиком времена античности и елизаветинской Англии.

При всей сложности и запутанности сюжетов пьес Тика, с приемами театра в театре («Кот в сапогах»), с кольцевыми композициями, с Эпилогом, выступающим перед первым актом, и Прологом, произносящим свою речь в финале («Мир наизнанку»), с прокручиванием последних сцен в обратном порядке («Принц Цербино»), для реализации их постановок на сцене не требовалось сложной машинерии и особой площадки. Необходима основная сцена, оркестровая яма, механизм для показа смены места действия, разные задники, несколько площадок и возможность как можно ближе расположить актеров к зрителям.

В целом, говоря о комедиях Тика, его пьесах-сказках, можно выделить общие для

них всех черты. Это – стремление автора показать зрителю театр с его грубыми приемами и изящными уловками, разоблачить иллюзию того, что на сцене – другой, прекрасный мир. Включением зрителя в действие Тик расширяет его границы на весь театр. Это возможность показать механику театрального зрелища, посмеяться над ней, так как, очевидно, иллюзия может быть создана помимо нее.

Возможно выделить общие свойства театрального пространства и структуры в пьесах Тика:

1) отсутствие пышных декораций и машинерии;

2) наличие обязательного музыкального сопровождения как части представления, что является шагом к синтетическому театру (вспомним оркестр в «Коте», говорящие инструменты в «Мире наизнанку» и поющего Охотника из «Принца Цербино»);

3) сближение в пространстве зала зрителя и актеров;

4) умение актера показать себя – персонажа-актера, играющего персонажа-героя.

Такой театр выстраивает Тик в своей ранней драматургии и критических работах, не предполагая даже сделать это в реальности. Театральная концепция Тика только начинает складываться, но основание уже положено.

«Кот в сапогах» задает условия существования актера на сцене и зрителя в зале через высмеивание их зависимости друг от друга и враждебности по отношению друг к другу. Автор, актер и зритель должны быть заодно, вместе. Драматургии стоит обратиться к сюжетам, пробуждающим воображение.

В «Принце Цербино» Тиком сокрушается причинно-следственная связь повествования. Он демонстрирует возможности театра, в буквальном смысле «отматывая» сюжет назад, к нужному моменту. Герой, по Тикку, способен поворачивать действие как ему угодно, без оглядки на замысел автора. Нет канонов драматургии, нет предсказуемости развязки.

«Мир наизнанку» продолжает эту идею, меняя Пролог и Эпилог местами, приглашая зрителя сыграть на сцене, а актера – намного

побыть в зале. Чудо, которое совершается в театре, – за счет веры в происходящее, за счет иллюзии, под власть которой попадают все. Сложная машинерия и эффекты с бурями, громами и морской пучиной – не более чем условность, в которой персонажи не особо нуждаются, разыгрывая историю своей страсти, любви, тщеславия или благородства. А Аполлон на троне или клоун – не так важно.

От Гоцци Тик берет идею спектакля как игры в волшебство. Игра и происходящие на сцене чудеса тут же разоблачаются автором и актерами, не скрывая их нарочитой театральности всего действия. Не детальное, серьезное изображение жизни, а ее фарсовую, искривленную иронией сторону, глубинные механизмы реальности, универсальные законы жизни и театра хочет показать в своих комедиях Тик.

Модель же построения театрального мира Тик стремится заимствовать у Шекспира. Это касается и драматургических конструкций в его комедиях-сказках, и образа театра. Шекспир привлекает Тика тем, что в его фантазиях есть глубина, двойной смысл и очевидная власть над происходящим Автора как творца театрального мира. Непременным условием существования театра для Тика оказывается отсутствие ограничений для свободной фантазии автора, воплощению которой на сцене должны помогать и актеры, и декорации, и са-

ми зрители – поверив. В своих драмах Тик строит именно такой театр, где автор новой драматургии всемогущ и волен как в создании, так и в разрушении любой своей сценической идеи на глазах у публики. И автор-демиург в пьесах Тика воплощает собой законы театра, стремящегося к возрождению. Как устроен этот театр в деталях, Тик пока представлял смутно. Но этот театр не приемлет идеологии Просвещения, фелистерства, в показе комедий злободневен и выше всего ставит свободу творчества и воспекает стихию игры.

Шекспировская модель, в восприятии и понимании Тика, дает возможность спасения от торжества бургерского вкуса на сцене, обращается к первозданной красоте и простоте форм при демонстрации безграничных возможностей театра.

Главное, что делает Тик в своих комедиях-сказках, – это заявляет новый театр и преобразованную этим театром новую реальность. Впервые создается романтическая театральная модель. Через поэтику Шекспира и игровую стихию произведений Гоцци Тик приходит к модели театральной именно романтической и предрежиссерской. Помимо образов персонажей, приема театра в театре и самоиронии, Тик задает в своей драматургии принципиально новое пространство для игры. Эта тема получит дальнейшее развитие в его театральной концепции.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бартошевич А. Комическое у Шекспира. М.: ГИТИС, 1975. 49 с.
2. Берковский Н. Я. Тик // Романтизм в Германии. Л.: Художественная литература, 1973. С. 208–262.
3. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Кольцо нибелунга. Избранные работы. М.: Эксмо-пресс, 2001. 800 с.
4. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб.: Наука, 2006. 893 с.
5. Жирмунский В. М. Комедия чистой радости («Кот в сапогах» Людвига Тика, 1797) // Жирмунский В. М. Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, 1981. С. 76–81.
6. Карельский А. Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. 336 с.
7. Карельский А. Комедия не окончена // Немецкая романтическая комедия. СПб.: Гиперион, 2004. С. 5–29.
8. Макарова Г. В. Театральное искусство Германии на рубеже XIX–XX веков. Национальный стиль и формирование режиссуры М.: Наука, 1992. 335 с.
9. Матинян К. Ф. Жанр комедии в литературе немецкого романтизма конца XIX – начала XX века. М.: МГУ, 1986. 27 с.

10. *Молодцова М. М.* Театральные воззрения Кота в сапогах и его потомков // Молодцова М.М. Комедия дель арте. Л.: ЛГИТМиК, 1990. 218 с.
11. *Пинский Л. Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Худож.лит., 1971. 606 с.
12. *Тик Л.* Шиворот-навыворот // Немецкая романтическая комедия. СПб.: Гиперион, 2004. С. 81–157.
13. *Шлегель А. В.* Чтения о драматической литературе и искусстве // Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Наука, 1934. 230 с.

REFERENCES

1. *Bartoshevich A.* Komicheskoye u Shekspira. M.: GITIS, 1975. 49 s.
2. *Berkovsky N. Ya.* Tik // Romantizm v Germanii. L.: Khudozhestvennaya literatura, 1973. S. 208–262.
3. *Vagner R.* Opera i drama // Vagner R. Kol'tso nibelunga: Izbrannye raboty. M.: Eksmo-press, 2001. 800 s.
4. *Gaym R.* Romanticheskaya shkola. Vklad v istoriyu nemetskogo uma. SPb.: Nauka, 2006. 893 s.
5. *Zhirmunsky V. M.* Komediya chistoy radosti («Kot v sapogakh» Lyudviga Tika, 1797) // Zhirmunsky V. M. Iz istorii zapadnoyevropeyskikh literatur. L.: Nauka, 1981. S. 76–81.
6. *Karel'sky A.* Drama nemetskogo romantizma. M.: Medium, 1992. 336 s.
7. *Karel'sky A.* Komediya ne okonchena // Nemetskaya romanticheskaya komediya. SPb.: Giperion, 2004. S. 5–29.
8. *Makarova G. V.* Teatral'noye iskusstvo Germanii na rubezhe XIX–XX vekov. Natsional'ny stil' i formirovaniye rezhissury M.: Nauka, 1992. 335 s.
9. *Matinyan K. F.* Zhanr komedii v literature nemetskogo romantizma kontsa XIX – nachala XX veka. M.: MGU, 1986. 27 s.
10. *Molodtsova M. M.* Teatral'nye vozzreniya Kota v sapogakh i ego potomkov // Molodtsova M.M. Komediya del' arte. L.: LGITMiK, 1990. 218 s.