

ТИК ИОГАНН ЛЮДВИГ (1773–1853)

немецкий поэт, прозаик и критик



На рубеже XVIII- XIX веков 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».

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**.

Сын канатного мастера. Младший брат Людвиг — Кристиан Фридрих — популярный скульптор, сотрудничавший с Шинкелем. В 1792—1795 годах Людвиг учился в университетах в Галле, Эрлангене и Гёттингене. Друг Вильгельма Ваккенродера и Новалиса. В 1799—1800 годах член йенского кружка романтиков.

Первое значительное произведение — роман в письмах «Вильям Ловель» (1795—1796). Переделка и стилизация средневековых «народных книг», идеализирующая патриархальный мир, — сборник «Народные сказки Петера Лебрехта» (1797). Эстетические взгляды изложены в философско-историческом романе «Странствования Франца Штернбальда» (1798).

Пьесы-сказки «Кот в сапогах» (1797, рус. пер. 1916), «Принц Цербино» (1799), «Мир наизнанку» (1799), «Синяя Борода»; сказки-новеллы «Абрахам Тонелли» (1798), «Шильдбюргеры» (1796) и др. — романтические сатиры в стиле комедий Карло Гоцци. Сюжеты «Романтических поэм» (ч. 1-2, 1799—1800) позднее использовались Э. Т. А. Гофманом, Г. Гейне, Р. Вагнером.

Автор исторических повестей «Мятеж в Севеннах» (1826), «Молодой столяр», «Смерть Поэта» (1836) из жизни Камозенса; переводчик «Дон Кихота» Сервантеса и драм Шекспира, автор работ о театре и драматургии.

В своих комедиях Тик разрушал общепринятые законы построения пьесы, в своих постановках он возрождал забытые возможности театральной сцены.

Как ни парадоксально, у Тика именно разрушение функционирует как единственный, причем весьма жесткий, конструктивный прием.

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.**



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.

В 1790-е годы, в драматургический период, наибольший интерес у Тика вызывает сложное композиционное построение пьес Шекспира, среди которых он отдает предпочтение именно комедиям - как жанру, отвечающему его театральным пристрастиям и лучшему, с его точки зрения, способу выражения романтических идей на сцене. Комедии Шекспира оказываются близки ему по духу: в них надо всем царит свободная фантазия, импровизация и радостная игра - эмоциональная и буйная. Именно это он отмечает в статье «Отношение Шекспира к чудесному», где особенно выделяет пьесы «Сон в летнюю ночь» и «Бурю».



Театр в это время для Тика - поле опытов с самой природой сцены, где самое святое - театральная иллюзия - разоблачается. Но это возможно показать, только продемонстрировав попутно очевидную скудность и наивность средств, которыми театр «усмиряет» взыскательную публику.

Эксперименты, однако, в этот период у Тика - преимущественно теоретические, и работают на подготовку некоего идеального театрального мира, пока без четких границ. Но это уже заявка на формирование концепции как сцены и ее устройства, так и типа актера, играющего на ней.

Почерпнув у Шекспира опыт **волшебного, сказочного сюжета**, с вполне современными героями, а у Гоцци **театральную игровую модель комедии масок**, используя **прием театра в театре** и **возможности театральной критики как элемента комедии**, Тик создает свои сказки-манифесты.

Это «Кот в сапогах», «Мир наизнанку» и «Принц Зербино», привлекающие внимание к ситуации на немецкой сцене. Тик заявляет о необходимости реформ, что, однако, делается пока исключительно в теории.

Первый период театральной деятельности Тика, драматургический, закладывает основу для его дальнейшей работы в области реформирования немецкой сцены.



В «Коте в сапогах» уже намечены пункты, по которым Тик впоследствии, вплотную занявшись теорией театра и идеей его переустройства, создает свою программу. Речь идет о необходимости появления **качественно новой драматургии, об игре и поведении на сцене актеров, чья задача не потакать вкусам публики, а заново формировать эти вкусы.** Всего того, что вернуло бы театру его былое возвышенное значение - **пробуждать в зрителе прекрасное, развивать его воображение.**

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 заново** («Принц Цербино»), для реализации постановок этих пьес на сцене не требовалось сложной машинерии и особой площадки.

Необходима основная сцена, оркестровая яма, механизм для 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 говорить об **общих для них всех чертах:**

Это стремление автора показать зрителю театр с его грубыми приемами и изящными уловками, разоблачить иллюзию и простую механику театрального зрелища.

В этом периоде выделяется ряд **требований Тика к театру.**

- 1) отсутствие пышных декораций и машинерии,
- 2) наличие соответствующего музыкального сопровождения,
- 3) сближение в едином пространстве и в общей атмосфере зрителя и актеров,
- 4) умение актера показать себя - персонажа-актера, играющего персонажа-героя.

Этот перечень образуется из ранней драматургии Тика и из его критических работ, но пока Тик не имеет возможности реализовать его на практике.

Пьеса-сказка «**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 другой пьесе «**Принце Цербино**» Тиком сокрушается причинно-следственная связь повествования. Он демонстрирует возможности театра, в буквальном смысле отматывая сюжет назад, к нужному моменту. Герой, по Тику, 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 - немного 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.



Для своей цели - реформы немецкой сцены Тик берет модель мира у **У. Шекспира**.

Это касается и драматургических построений в его комедиях-сказках, и образа театра, в котором царит свобода, фантазия и ирония.

Шекспировская модель, в восприятии и понимании Тика, дает возможность спасения от закостенелости бюргерского вкуса на сцене, обращение к первозданной красоте и простоте форм при демонстрации возможностей театра.

Здесь важно еще раз отметить, что увлечение Шекспировской драматургией, ее композицией и образами героев, происходит у Тика наравне с пониманием необходимости встряхнуть театральный мир Германии.

На 1810-е годы приходится начало **второго, теоретического**, периода театральной деятельности Тика, его исследования елизаветинской эпохи и шекспировского наследия, английской сценической традиции.

Тика интересуют не только сами пьесы, но и **способы, возможности их постановки**, условия, при которых писал и в которых ставил и играл Шекспир.

От научных работ по истории театра и критических статей о современной сцене, объединенных в сборник «Заметки драматурга», в 1830-е годы Тик переходит к созданию театрального проекта нео-шекспировской сцены.

Полная реконструкция не представлялась возможной. В новелле «Молодой столяр» вариант сценического устройства максимально приближен к шекспировскому, но дополнен верхней площадкой, широкой и неглубокой основной сценой и боковыми лестницами, соединяющими оба пространства для игры, и которые сами являются игровым пространством.

Кроме того, был необходим репертуар, построенный на классической драматургии - древнегреческой, староанглийской и испанской. Сами же пьесы должны были идти без позднейших переделок и адаптаций. Постановка романтической драматургии современников так же предполагалась.

И, наконец, для Тика встает вопрос об актерском исполнении в этом новом театре, где актер максимально приближен к зрителю, открыт со всех сторон.

Идеальные примеры актерской игры у Тика - **И. Флек**, **Л. Девриент**, в творчестве которых его привлекает фантазия и энергия вдохновения, способность преподнести зрителю персонажа живо и эмоционально, выявляя его черты и глубинные чувства.

Костюмы исполнителей и мизансцены - должны быть в меру естественны и не скрывать своей театральности. Все эти элементы были призваны духовно соединить сцену с залом.

Таким образом, с 1819 по 1840 год Людвиг Тик создал **реальную программу**, выполнение пунктов которой, должно было **возродить немецкий театр**.



**Иоганн
Флек**



Людвиг Девриент

Для Тика было необходимо получить возможность воплотить на практике свою так долго готовящуюся реформу. И эту задачу, воплотившую чаяния романтиков единомышленников, Тик смог в определенной мере реализовать.

Эта программа выдерживает проверку в **1840-е годы** — период активной **практической деятельности Тика**, когда он реализует себя как **театральный постановщик**.

Он обращается к античной трагедии и к комедии Шекспира. Круг замыкается, и своим спектаклем «Сон в летнюю ночь» на переоборудованной по его плану сцене Потсдамского дворца Тик сводит в одно целое и свои работы по анализу драматургии Шекспира, и идею сближения зрителей и актеров, выраженную как в его комедиях-сказках, так и в статьях, и проект новой, преобразованной, шекспировской сцены.

Тик работает над начатыми К.Зейдельманом и К.Иммерманом темами **создания единого целого спектакля, ансамблевой игры, содержательности и мотивировки действий героев в сочетании со зрелищностью представления**. Тик ищет и находит адекватное для шекспировской драматургии пространственное решение, которое при этом подходит и для современного театра. Его нельзя назвать продолжателем, поскольку финальный облик его конструкции сцены уникален, и не похож на созданный Иммерманом. Тиком была использована идея реконструкции, но обогащенная современными элементами. Сцена усложнена дополнительной верхней площадкой, и в то же время дает простор для игры.

Важно, что, сделав елизаветинский театр основой своих театральных изысканий, Тик не теряет собственной индивидуальности постановщика.

Серьезным элементом его спектаклей стало **участие оркестра**, когда текст пьесы, мизансцены и музыка соединились в общее симфоническое целое. Однако, как оказалось, все это могла разрушить игра актеров, существовавших по привычным для них законам мелодрамы.

Тик замечает это в статьях, посвященных его постановкам греческих трагедий и собственных пьес, говоря о необходимости работы с актерами и погружении их в суть пьесы.

В своих опытах **Тик оказался на пороге режиссерского театра**. Он сумел создать форму, условия для существования актера и раскрытия такого неоднозначного материала, как шекспировская драматургия, но в его теории не оказалось достаточно места для самого актера.

Своей деятельностью Людвиг Тик подготовил появление дальнейших опытов в области изменения сцены: последовательные театрально-постановочные работы Карла Зейдельмана, Чарльза Кина, Рихарда Вагнера, Мейнингенской труппы. К найденному Тиком обращается развивающийся режиссерский театр конца XIX- начала XX веков, в том числе Макс Рейнхардт и Всеволод Мейерхольд.

В пьесах «Кот в сапогах», «Мир наизнанку» и «Принц Цербино» 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 натуры». Все это воспроизводится в пьесе Тика, но переосмысленное им с точки зрения комедиографа.

Пьеса Тика – вполне самостоятельное и новаторское произведение.

Ранние романтики, в том числе и Тик, использовали слово “произведение”, но еще чаще возникал у них образ “книги” как символа полноты и совершенства, объединяющего физический и метафизический миры.

В переводе на современный терминологический язык, “книга” представляет собой **“гипертекст”**, рождающийся в процессе **деконструкции** “произведения”. Именно так происходит в комедии немецкого романтика Людвиг Тика “Кот в сапогах”.

Терминологическая

гипертекст

справка

деконструкция

Гипертекст - текст, в котором есть перекрестные ссылки на другие тексты

Особая стратегия по отношению к тексту, включающая в себя одновременно и его "деструкцию", и его реконструкцию (разбор по деталям и снова собирание в единое целое с целью понять «как это сделано» и «как оно «играет, движется, живёт»)

Деконструкцию осуществляют выведенные в пьесе зрители. Под воздействием романтической иронии произведение, если понимать под ним “мещанскую драму”, “семейную картину” или модную в конце XVIII века оперу, распадается. Романтическая ирония порождает “текст”. Однако - взятый в целом и заключенный в раму раннеромантического мировосприятия - этот “текст” по воле автора и его идеальных читателей - достраивается, превращаясь в “произведение” («текст» свободен, живет и движется, преливается и изменяется, играет смыслами, а «произведение» имеет определенность восприятия и трактовки). У «текста» нет автора, есть «читатели» («зрители»).

Т.е. перед зрителями в пьесе Тика «Кот в сапогах» разворачивается театральный Текст, который они могут прочесть по-разному, в зависимости от своих ожиданий, способностей и установок.

Занавес в комедии Тика поднимается над партером. Реальные читатели или зрители разных веков знакомятся сначала с публикой, которая собралась посмотреть пьесу. Автор изображает просвещенных берлинских зрителей конца XVIII века.

Именно эта публика подвергает “детскую сказку” деконструкции, превращая исходное, еще не показанное на сцене “произведение” в “текст”. Зрители вмешиваются в ход сказочного действия и меняют его. Актеры выходят из своей роли и общаются с публикой. Текст комедии Тика находится в непрерывном становлении. Перед началом сказочного действия зрители в партере погружаются в состояние глубокой антиципации. Предвосхищая театральное действие, они обсуждают проблему жанра.



Зрители категорически протестуют против появления “сказки” на сцене. Они требуют, чтобы пьеса трансформировалась в хорошо знакомый устойчивый жанр - “мещанскую драму” или “семейную картину” в духе Ифланда и Коцебу. Часть зрителей отдает предпочтение модным в то время оперным постановкам. Зрители требуют отменить постановку сказки и вместо этого представить привычный жанр, показать внятную и понятную пьесу.

Технически этот конфликт между романтической комедией и просвещенными зрителями показан с помощью разрушения театральной иллюзии. Тик в этом отношении опирается на опыт предшественников и современников Шекспира, К. Гоцци и датского драматурга Л. Хольберга.

В XX веке традицию антииллюзионизма продолжили, как известно, Б. Брехт, Л. Пиранделло, П. Хандке и многие другие. А. Карельский определяет “принцип игнорирования сценической иллюзии” как “вещественную форму **романтической иронии**”. Эта “вещественность” состоит как раз в “развеществлении”, в придании относительности казалось бы безусловному.



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. Непонимание 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”». 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.

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.

«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.**

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 Тику, выстраивается бесконечная цепочка пьесы в пьесе, содержащей пьесу о Пьесе (гипертекст).



Принцип разрушения театральной иллюзии как противовес плоскому правдоподобию

«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, стихию творчества и 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. Таким образом, впоследствии – в период становления режиссерского театра пьеса Тика оказывается отправной точкой в процессе освоения комедии дель арте и в использовании театра как места действия пьесы.

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.

