

Т.А. Зотова
НИУ ВШЭ (Москва)

**Рецензия Л. Тика на трилогию Ф. Шиллера
о Валленштейне:
романтический дискурс о национальном театре**

Рецензия «Пикколомини. Смерть Валленштейна» вышла в двухтомном сборнике критических трудов Л. Тика «Заметки драматурга» (1826). «Заметки» представляют собой подборку разнообразных текстов, посвященных прежде всего театральной практике и только в меньшей степени – драматической поэтике. Часть этих текстов, преимущественно рецензий на пьесы или немецкие театральные постановки, уже публиковавшаяся Тиком в газете «Дрезденер Абендцйтунг», дополнена в сборнике небольшими циклами статей - «Сочинениями о немецком театре» и «Сообщениями об английской сцене». Это первый крупный критический сборник Тика, объединяющий в себе наиболее важные для него направления мысли: стремление понять процессы, происходящие в немецком театральном искусстве и интерес к английскому театру, который, безусловно, базируется на интересе к Шекспиру. Объединив таким образом свои идеи в сборнике и опираясь на них, Тик, по-видимому, пытается определить вектор развития немецкого театра.

Начало 1820-х гг. знаменует начало нового этапа в творческом пути Тика. Он прекращает свою деятельность в качестве драматурга (его последняя пьеса, «Фортунат», закончена и издана в 1816 г.) и посвящает себя в основном театру и критике. С 1821 г. он пишет критические статьи в «Дрезденер Абендцйтунг», а с 1825 г. занимает в Дрезденском придворном театре должность заведующего литературной

частью, одновременно с этим устраивая знаменитые «вечера чтения», где он читает перед большой аудиторией произведения мировой литературы и, таким образом, имеет возможность обозначить свой подход к акт ерской игре. Теперь Тик напрямую соприкасается с театральной практикой, что позволяет ему иначе рассмотреть проблемы современной ему немецкой сцены с новой точки зрения. В этой новой атмосфере и рождается сборник «Заметки драматурга».

Сборник состоит из двух томов, в первом из которых размещено двадцать четыре, а во втором – пятьдесят четыре заметки самого разного размера и характера. Почти весь второй том занимают «Сообщения об английской сцене» и «Сочинения о немецком театре»: и то, и другое – результат наблюдений, сделанных Тиком во время путешествий по Британии (май-сентябрь 1817 г.) и Германии (май-июнь 1825 г.). Оба цикла – особенно последний, «немецкий» - имеют сильное сходство с путевыми заметками и состоят из небольших, чаще всего в пределах десяти страниц, рецензий на спектакли, названия которых обозначают дату, название спектакля и автора пьесы, например: «18 мая, Городской театр: «Родственные связи» Коцебу». Иногда они даже не сопровождаются датой, а в тексте отделены от других заметок не заголовком, а чертой, что говорит о свободном характере организации текста. Рецензии перемежаются общими рассуждениями Тика о характере немецкой сцены, особенностях ее репертуара, технических сторонах постановки – costume, музыке, темпе речи, особенностях актерской игры. Отдельные крупные тексты посвящены танцу и балету, опере и оперетте.

Важно подчеркнуть, что для Тика текст пьесы и ее постановка тесно связаны друг с другом. Так, говоря о пьесе, он часто иллюстрирует свою мысль примером из ее постановки. Постановка в идеале дополняет, гармонизирует, объясняет пьесу – этот механизм можно сравнить с тем, который описывает

понятие критики у Ф. Шлегеля в его работах йенского периода. Актерская игра, по Тику, делает понятным замысел автора пьесы, придавая театральному образу необходимую глубину. Таким образом, пьесу, если уже имеется опыт ее постановки, необходимо рассматривать вкупе с этим опытом.

«Заметки драматурга» представляют собой многостороннее, фундаментальное исследование, освещающее немецкий театр с самых разных сторон. Сборник дает специфический срез современного театрального искусства, где *постановка* так же важна, как и *пьеса*. Именно поэтому в сборнике на равных началах соседствуют рецензии на произведения таких ключевых для немецкой и мировой культуры авторов, как Гете и Шекспир, и заметки о пьесах значительно менее важных и в настоящее время практически забытых авторов – К. Тепфера, Р.К.Ф. Ихтрица, И.А. Терринга, Х. Клаурена. Классическая литература существует в «Заметках» наравне с массовой – К. Гольдони, Л. Хольберг, Г. Клейст, А.В. Иффланд, А. Коцебу упоминаются в одном ряду. Например, в рассматриваемой нами статье о «Валленштейне» на одной странице упоминаются рядом Иффланд, Коцебу и И.В. Гете, рассматриваемые Тиком с точки зрения их вклада в жанр «трогательной пьесы».

Так, с точки зрения Тика, акцент на уместности той или иной пьесы того или иного автора, ее значении для немецкого искусства и возможной роли в формировании новой сцены позволяет оценивать драматургов очень разного уровня почти наравне. Смещение фокуса исследования с текста пьесы на ее постановку подчеркивает близость между произведением искусства и публикой, массовость театра как искусства.

В целом, как следует из сборника, Тик не удовлетворен состоянием театра и пытается найти путь его усовершенствования, высказывая свои соображения относительно как репертуарной политики, так и особенностей

сценических постановок. Естественно, что, как большой почитатель Шекспира, Тик рекомендует ставить как можно чаще именно его пьесы. Кроме того, елизаветинская сцена представляется Тику образцовой, и проводя впоследствии, в 1840-хх гг., театральную реформу, будет опираться именно на ее модель. Рекомендует он также и Гольдони – как ни удивительно для поэта-романтика, предпочитая их сказкам К. Гоцци, чья «полемика с Гольдони является односторонней и несправедливой». Гольдони, напротив, выступает для Тика как автор, который смог понять национальный характер своего народа и представить его «с прелестным остроумием»¹, одинаково правдиво и привлекательно изобразив не только хорошие, но и дурные его черты. Идея национального театра присутствует фоном практически во всех статьях «Заметок драматурга». Как замечает сам Тик, «лишь англичанам и испанцам удалось создать свой национальный театр»², в то время как немецкая сцена по-прежнему полнится незначительными, имеющими мало общего с истинным немецким характером постановками.

В оценке таких постановок Тик часто бывает и резок – например, упомянутая выше рецензия на Коцебу от 18 мая состоит всего из одной фразы: «Весьма слабая вещь, но Мад. Аншютц в роли Гретхен очень мила»³. Чуть позднее, 14 июня, он немногим более подробно – в двух фразах – пишет о постановке «Письма из Кадикса» (тоже авторства Коцебу): «Бедный, неправдоподобный роман в виде скверного диалога – манера, которая столь часто встречается у этого плодотворного автора. Даже [актерская] игра не смогла спасти эту неестественную, несколько не интересную и не захватывающую вещь, потому что была вялой и невыразительной»⁴. Даже пьесы Гете не избегают ироничных замечаний: так, похвалив его мелодраму «Джерри и Бэтели», Тик завершает краткую, на полстраницы, рецензию словами «Хотелось бы только, чтобы

поэт вместо финальной сцены, которая не подходит легкому, идиллическому характеру пьесы в целом, закончил бы его песенкой»⁵.

Особое место в «Заметках драматурга» занимает рецензия на трилогию Шиллера. Вполне естественно, что, рассматривая драматических авторов в свете их значения для немецкой культуры как базиса национальной сцены, Тик обращается к Шиллеру как одному из крупнейших национальных поэтов. Стоит заметить, что нигде в сборнике Тик не оспаривает статуса Шиллера: напротив, он априори говорит о нем, как о значительном для немецкой культуры авторе, ориентире для молодых поэтов. «Пикколomini. Смерть Валленштейна» - это единственная крупная статья в сборнике, посвященная творчеству Шиллера. Она располагается в начале первой части сборника в числе рецензий, вышедших в «Дрезденер Абендцайтунг» и представляет собой попытку дать очерк влияния, оказанного Шиллером на национальную немецкую сцену, соотнести «те времена» и «сегодня».

Трилогия о Валленштейне вышла в 1799, а статья Тика о ней – в 1826 г. Показательно, что по истечении почти трех десятков лет Тик выбирает именно эту трилогию для оценки деятельности Шиллера как национального поэта. С момента издания «Валленштейна», как замечает Тик, «он все больше и больше становился национальным поэтом»⁶, «благородным певцом народа»⁷, а выход трилогии – и с этого начинается статья – ознаменовывает «новую эпоху в нашей драматической литературе»⁸. Так, уже на первых страницах рецензии Тик ясно обозначает пафос своего эссе, ведущую роль в котором принимает критерий национальности, аутентичности искусства. Поэтому его привлекает «Валленштейн» как произведение, посвященное важнейшим событиям национальной истории.

Нет нужды объяснять, что Тридцатилетняя война, в которую происходит действие «Валленштейна», явилась

переломным моментом в истории Германии. Ее последствиями явилось тотальное опустошение немецких земель, окончательное разделение Германии на католическую и протестантскую, а также раздробление ее территории на около трех сотен независимых княжеств. Тик называет мир, наступивший после Тридцатилетней войны, «открытой могилой, в которую обрушивается вся свежая сила Германии, вся ее надежда»⁹.

Тема национального, исторического волнует его, по-видимому, значительно сильнее, чем оценка собственно Шиллера, о чем говорит уже тот факт, что в его кратком обзоре немецкой сцены на момент выхода трилогии на первых страницах рецензии упоминается «могучий дух Валленштейна», а вовсе не призвавший его Шиллер. Появление «могучего духа» среди «бледных призраков добродетели» - массовых «трогательных пьес» - производит переворот в немецком искусстве: «Немец вновь услышал, на что способен его великолепный язык, какой мощный звук, какие чувства, какие образы снова призвал истинный поэт. Памятнику на все времена подобно это глубокое, богатое сочинение, которым Германия может гордиться, и национальное чувство, патриотическое настроение и глубокий смысл исходят от этого зеркала, в котором видно, кто мы и на что мы способны»¹⁰.

По метафорам, употребленным Тиком в этом абзаце, видно, что для него сцена – это картина национального духа. Близостью к исконным чертам немецкого духа объясняется жанровый состав немецкого репертуара «тех дней», то есть начала 1800-х гг. Так, популярность драм в жанре «семейной картины», по Тикю, напрямую связана с «непреодолимой немецкой склонностью к трогательному»¹¹, чувствительному.

Удивительным образом Тик, который в принесших ему славу комедиях 1790-х гг. обрушивался на «семейные картины» со всей яростью сатирика, в середине 1820-х гг. спокойно

отмечает, что «объявить войну этим так называемым семейным или домашним картинам, трогательным драмам было бы проявлением несправедливости и нетерпимости, изгнать их со сцены значило бы недооценить богатое многообразие искусства»¹², поскольку плох в этих драмах не собственно жанр, а свойство изображения – «совершенная неестественность, пышная манера <...> сплошь пустые слова». То, насколько этот жанр имеет право на существование, подчеркивает упоминание Гете, из «Брата и сестры» и «Джерри и Бэтели» которого авторы «трогательных драм» бесконечно черпают материал для своих многочисленных творений. На заре своего существования, по Тику, эти пьесы содержали в себе крупинцы «истинного» – особенно Тик подчеркивает умиротворенное, спокойное изображение жизни простого человека, однако, поддавшись одобрению необразованной публики, они постепенно утратили то лучшее, что было в них.

Как можно заметить, с годами Тик начинает терпимее относиться к гонимым им раньше жанрам. Теперь они для него скорее следствие, чем причина деградации немецкой сцены, над которой уже несколько десятилетий довлеет филистерская мода на «трогательное». Одновременно с этим единственное, что Тик хвалит в таких драмах, имея в виду их ранние варианты – это то, что в них, по-видимому, было актуализировано для него общим настроением эпохи Бидермейера, выдвинувшей на передний план привлекательность камерных, бытовых тем. «Радостными знаками истины» Тик называет «идиллии», «нидерландской манеры картины простой жизни», их «сельскую искренность»¹³.

Под «нидерландской манерой» Тик, по-видимому, понимает обилие тщательно прописанных деталей, что характерно для изобразительного искусства Нидерландов XVI-XVII вв. Сам Тик в это время активно работает в русле бидермейерной литературы, создавая множество новелл, посвященных изображению камерной, частной жизни, мягких

чувств, и известных в литературоведческой традиции исследования Тика как «дрезденские новеллы».

Мода на «трогательные» пьесы, укоренившаяся, по Тику, благодаря ее близости немецкому духу, препятствует каким бы ни было изменениям жанрового состава немецкого репертуара, которые могли бы привнести с собой «критика, остроумие и философия»¹⁴. Так, даже сам Шиллер, которого Тик называет национальным поэтом, «по большей части создал наш театр, и сам же его и разрушил»¹⁵. Тик винит в этом многочисленных эпигонов, заимствовавших у него пафос и тон, а не «глубокий, серьезный дух и склонность к учению»¹⁶. В современной, 1820-х гг., драматургии Тик более всего критикует то, что, по его мнению, происходит от неправильной интерпретации Шиллера: склонность к «рефлексиям и сентенциям». Так, новая эпоха, которая начинается на немецкой сцене с приходом Шиллера, приносит с собой не только положительный, но и отрицательный опыт.

Итак, Шиллер в глазах Тика – крупнейшая фигура, привнесшая изменения на немецкую сцену. Вкратце Тик обозначает понятие образования, формирования, завершения (*bilden*) немецкой сцены и немецкой публики. Шиллер – это прежде всего поэт, у которого можно и нужно учиться. Он относительно доступен для читающего, и причем в том, что сам Шиллер «делает шаг навстречу нации», давая ей материал для образования и развития, Тик видит «вернейший знак»¹⁷, критерий заслуженности его популярности. Шиллер равно популярен как и у публики (слово «публика» Тик чаще всего произносит без одобрения, и в его эссеистике оно зачастую служит для обозначения необразованной толпы), так и у «философствующих», то есть у образованной части аудитории.

В этом понимании Шиллера можно найти отголосок идей самого Шиллера, а также Гете, предполагавших литературу и театр основой формирования нации. Их идея состояла в том,

чтобы выстроить немецкую сцену на основе постановок, в центре которых было бы изображение немецкого национального характера. Для Тика, впрочем, важен и характер персонажа пьесы, и ее тема. Нигде он напрямую не обращается к вопросу насчет близости характера Валленштейна – национальному, однако вопрос о том, какое место в немецком репертуаре должны занимать пьесы на сюжеты национальной истории, Тика очень интересует.

Вклад Шиллера в развитие немецкой сцены Тик оценивает исключительно высоко - он таков, что «даже наш народ ищет в поэзии определенной серьезности, возвышенности и поучения»¹⁸. Небольшой абзац, в котором Тик излагает эту мысль, смотрится в рецензии едва ли не более весомо, чем несколько первых страниц, посвященных «трогательным драмам». Вообще стоит заметить, что тон, с которым Тик говорит о Шиллере, меняется на протяжении рецензии.

Вначале, где Тик говорит о вкладе Шиллера в национальную культуру, о ключевой роли, которую играет в становлении национального театра драматургия исторической тематики, он говорит торжественно и возвышенно; переходя же к непосредственному разбору «Валленштейна», он совершенно меняет интонации на значительно более скептические, иногда нисходя до сарказма: так, рассматривая один из монологов Тэклы, он подытоживает его одним словом «Прекрасно»¹⁹.

Называя Шиллера «поэтом нации», Тик при этом достаточно резко разделяет роли Шиллера и Гете: в отличие от наднационального Гете, Шиллер – скорее локальный, исключительно немецкий поэт. Возможно, причина этого кроется в космополитизме Гете и высказываемых им идей, к числу которых относится, например, идея мировой литературы. В то время, как к пониманию Гете необходимо «восходить», Шиллер значительно более доступен. Одновременно с этим «лучшее в Шиллере» недоступно без понимания Гете. Здесь Тик

впервые обозначает линию, которой будет придерживаться на протяжении всей рецензии.

Шиллер воспринимается им как представитель веймарского классицизма, и многие элементы его «Валленштейна», представляющиеся Тикю не «классическими», будут подвергаться самой суровой оценке. Впрочем, он нигде не называет их классическими, и даже ни разу не упоминает этого слова применительно к каким-либо другим фактам. Однако, по многим признакам становится ясно, что именно это и имелось в виду – в частности, Тик рассматривает «Валленштейна» в рамках классической концепции трагического.

Однако вернемся пока к теме национального искусства. Гете и Шиллер, задаваясь вопросом о корнях немецкого национального характера, полагали, что он восходит к характеру античному, греческому, понимаемому в классицистическом духе. Разумеется, что совсем иначе понимает немецкий характер Тик, видящий историю как органический целостный процесс, а историю национальную – как обусловленную духом народа, которому она принадлежит. Этот дух присущ народу изначально и присутствует на протяжении всего времени его развития, и, соответственно, следы его присутствия можно обнаружить в произведениях культуры, относящихся к разным этапам истории народа.

Для романтиков вопрос национального искусства также был актуален. Известен интерес Тика к национальной немецкой средневековой тематике, выразившийся как в художественных, так и научных исканиях. В частности, Тик многое сделал для популяризации немецкой литературы позднего Средневековья, перевода и издавая памятники – среди них стоит отметить сборник «Песни миннезингеров швабской эпохи» (1803), роман «Служение дамам» Ульриха фон Лихтенштейна (1812) и масштабное исследование «Немецкий театр» (1816), представляющее собой попытку отобразить историю немецкого

национального театра от самого его начала. Для Тика национальное, исконное необходимо искать в самой нации: этого мнения он придерживается и в «Немецком театре», и в написанных спустя десятилетие «Заметках драматурга».

В создании исторической драмы Тик видит возможность отражения хода истории в целом, объяснения закономерностей, постижения целого, духа нации, ее культуры. Такая историческая драма дает повод соединения человеческого и высшего, профетического, объединяя сердечную любовь к родине с таинственным, возвышенным пониманием исторического процесса. Поэт, сумевший показать «как отражается древняя эпоха в современной ему», способен объять целое, ухватить суть исторического процесса и таким образом, сможет быть «пророком», «создателем истории»²⁰.

Несмотря на то, что к 1826 г. в художественном творчестве Тика уже наметились определенные сдвиги, обозначающие его отход от романтических тенденций в сторону литературы бидермейера²¹, в его критике романтическое мировоззрение очень сильно. Вполне в согласии с романтическим мировосприятием Тик в исторической драме видит возможность изобразить мир во всем его многообразии, построив изображение на контрасте разнородных частей, образующих цельную картину. Она должна быть «столь же чудесной, сколько и обычной, столь же понятной, сколько и загадочной». История для него – это сокровенная тайна, и поэтому выбор «правильного» исторического момента в качестве темы доступен лишь «зрящему»²², проникающему своим взором в суть истории, тому, кто постиг ее законы. Создатель такой драмы сам становится «гением истории», его произведение начинает выступать как факт истории человечества.

Фокус исследования, смещенный с текста пьесы на постановку, а точнее, на единство текста и постановки, о

котором мы говорили в начале, уходит корнями в значительно более ранние критические работы Тика, в частности, одну из версий (около 1800 г.) его так и не законченной «Книги о Шекспире», где Тик последовательно проводит мысль, что важнейшая функция театра – это его общественность. Театр должен быть зеркалом общественной жизни, каким он был не только в античности, но и в Средние века. Лицо современного искусства определено упадком общественной жизни. Люди разобщены и живут каждый своей частной жизнью, «даже князья». Каждый «заинтересован только в своем маленьком кружке, где он и вращается»²³.

В этом свете представляется логичным интерес Тика к исторической пьесе – то есть такой, которая изображает жизнь нации и общества. «Историческая трагедия, - пишет он, - вряд ли может найти более благородный и поэтический предмет, чем собственное Отечество. Любовь к нему, восхищение перед ним и великими мужами, которые его воздвигли, нужда, которую оно испытало, сияющее время, когда оно преобразилось – все эти звуки тем сильнее будут отзываться в каждой груди»²⁴.

Заметим, что здесь, на пятой странице рецензии Тик впервые обозначает *жанр* «Валленштейна», до этого времени называя его «драматическим сочинением» или «драмой». В другой статье сборника «Заметки драматурга», посвященной «Анне Болейн» Э. Гез, он также смешивает понятия «исторической пьесы» и «исторической трагедии». Заметим, что Тик не оставил развернутой эстетической теории и в целом предпочитал скорее практические, чем теоретические вопросы, поэтому его понимание того или иного теоретического концепта необходимо выстраивать на основании его произведений.

Задаваясь вопросом, что же такое историческая пьеса, он сразу же переходит к понятию трагедии. Трагедия означает для Тика прежде всего «значительный предмет»²⁵ изображения. Однако, что еще более важно, связь между духом нации и

особенностями трагедии, которую она создает, настолько тесна, что даже французская литература, избирающая предметом трагедии экзотические реалии, далекую от того, чтобы «покоиться на Отечестве, отзываться на высшее в государстве и собственной истории»²⁶ - то есть не совершенная, с точки зрения Тика, все же «отражает жизнь нации»²⁷.

Заметим, что для Тика, как для романтика, история исключительно близка мифу. Йенские романтики понимают миф как целостную основу бытия, и, соответственно, подлинно поэтическое, универсальное произведение, чтобы отразить жизнь во всех ее аспектах, неизбежно должна уподобиться мифу. Тик понимает многие пьесы Шекспира, не относящиеся к числу хроник, как *исторические*: «Как он [Шекспир] способен мифически преобразовать историю, он демонстрирует в «Лире», «Гамлете» и «Макбете»»²⁸. Заметим, что материалом для «мифического преобразования» становятся только трагедии.

Таким образом, в понимании трагедии у Тика стоит отметить следующие важные элементы: она должна быть тесно связана с историей и культурой страны, иметь прочную мифологическую основу и быть в лучшем смысле этого слова массовой, то есть близкой каждому. Таким образом, Тик выводит вою формулу национальной трагедии.

Как нам представляется, именно в этой связи Тик говорит на страницах своей рецензии на «Валленштейна» о выборе момента истории, который должен послужить основой для изображения в пьесе. Этот момент должен быть важной вехой в истории нации – настолько важной, что способен затронуть все общество в целом. Тик подчеркивает, что этот выбор ни в коем случае не может быть случайным или концентрироваться на лишь эстетически привлекательных, необычных, «интересных» темах: это не могут быть «ни присяга, ни странное убийство, ни казнь, ни гражданское восстание». Отличить ключевой момент от второстепенного можно только благодаря поэтическому

гению. Здесь, как и в значительной части статей сборника, Тик обозначает свои художественные ориентиры.

Ориентиром и образцом такого поэта-пророка, который способен проникнуть в суть истории, является Шекспир, драматург культовый для романтиков, а для Тика имеющий особое, принципиально важное значение. Почти всю свою жизнь, начиная с юности и заканчивая глубокой старостью, Тик, если так можно выразиться, посвящает себя Шекспиру, способствует его популяризации и интегрированию в немецкую культуру. Для Тика Шекспир – поэт не просто наднациональный, способный подняться над ходом истории, но еще и поэт «надвременный», вечный: «античная поэзия завершилась в Софокле, еще более замкнулась в Кальдероне, у французов была своя школа, но Шекспир не может завершиться, все, написанное о том, что происходит в большом истинном мире как будто продолжает его, эта форма незамкнута, ни одно творение, принадлежащее ей, не может быть названо высочайшим, или единственным, или последним, и как корни настоящего и будущего времени лежат в Шекспире, так и мы должны уже поэтому начать отсюда свое развитие в поисках природы, правды и искусства»²⁹. Тем более ценно для Тика, что, несмотря на «наднациональность», Шекспир очень близок немецкому духу: «Шекспир и лучшие его современники – тоже немцы, однако сами немцы тогда [в XVI веке] были итальянцами, французами и испанцами»³⁰.

Одновременно с этим, как нам представляется, Тик отделяет национальное немецкое от того национального, что есть в Шекспире. В отличие от эпизодов английской истории, которые легли в основу хроник Шекспира, в частности, «Ричарда III» и «Генриха VIII», Тридцатилетняя война, рассматриваемая в качестве материала художественного произведения, не укладывается в традиционный «шекспировский» канон, однако все равно рассматривается как

удачная тема исторической трагедии. Структура драм Шекспира описывается формулой «порядок-хаос-порядок», однако, «примиряющая» логика финалов шекспировских трагедий неуместна в драме о Тридцатилетней войне, завершающейся «мертвой тишиной», «параличом»³¹ перемирия. Таким образом, Тик выступает за историческую достоверность изображения. Вдохновенно излагая суть Тридцатилетней войны, которую он представляет как время всеобщего кризиса, хаоса и тьмы, Тик вполне ясно обозначает свои требования к исторической пьесе, однако стоит заметить, что если до этого в рецензии говорилось об исторической пьесе в общем, то теперь речь идет о пьесе национальной, «отечественной» (*vaterländisch*³²).

Как уже показано выше, от исторической драмы Тик ожидает прежде всего универсальности, масштабности изображения, позволяющего объяснить суть исторического процесса. Тридцатилетняя война представляется ему исключительно подходящим моментом, чтобы изобразить этот процесс во всем его многообразии. Для романтика Тика более важно изображение Тридцатилетней войны во всех ее контрастах: «иностранцы приносят помощь, собственные князья не способны в своей слабости и противоречиях принять верное решение»³³. Шиллер, по его мнению, должен был бы создать ряд пьес, описывающих события этой войны, однако вместо этого предпочитает сфокусироваться на изображении частной судьбы Валленштейна. Тик отмечает «борьбу», которую поэт как будто ведет со сложным предметом изображения: по его мнению, причина этих сложностей лежит в неверном выборе темы.

При всем своем знании истории Тридцатилетней войны, при том, как глубоко Шиллеру удалось ее прочувствовать – Тик уважительно отмечает это в рецензии – вынужденный фокус на судьбе героя вместо судьбы страны обрекает его на постоянную борьбу с предметом изображения, поскольку он, по-видимому, и сам осознает его недостаточность и узость: «в конце пьесы, -

пишет Тик, - невозможно понять, кто же сражен – герой или поэт»³⁴. Для Тика, как для автора «Геновевы», романтической трагедии, где частная история вписана в мировую, судьба одного героя не представляется достаточно богатым материалом для исторической, а тем более национальной пьесы.

Фокус на частной истории вредит при этом, по мнению Тика, не только изображению исторического процесса, но и самого героя: так, гибель Валленштейна обусловлена слишком большим количеством мотивов, причем связанных исключительно с трагическими обстоятельствами, с необходимостью: «его судьба, как змея Лаокоона, все плотнее и плотнее опутывает его грудь и душит его. Геркулес на Эте, Аякс, Эдип и Ниоба, без сомнения, более подходящие задачи для трагедии, чем этот Лаокоон»³⁵. Такой характер отношений между персонажем и его судьбой делает Валленштейна менее удачным трагическим персонажем. Тик настаивает на том, что «жизнь» в произведении «должна стремиться к простому, истинному»³⁶, не отдаваясь на волю темных и таинственных сил.

Как нам кажется, если сопоставить собственные представления Тика о трагедии и метод, при помощи которого он критикует трагедию Шиллера, можно заметить, что здесь он совмещает два очень разных подхода. Критикуя характер изображения судьбы в трагедии Шиллера, Тик парадоксальным образом рассматривает его в терминах классицистической поэтики, требуя «простого, истинного» изображения жизни в духе античных мифологических сюжетов.

В его собственной драматургии отсылки к античности довольно редки, и его драматическая система в целом очень далека от античной. Она строится на разрушении традиционных жанровых границ, диалектике иллюзорного и реального, обозначаемой или снимаемой, в зависимости от жанра, при помощи иронии, а также на глубинной связи предмета

изображения драмы с мифом, восходящим к ключевым понятиям и образам культуры. Тик черпает всегда из мифологии не античной, а более поздней – средневековой, ренессансной, и всегда имеющей отношение не к «ученой» классике, а к фольклору – сюжетам сказок, песен, народных книг. Более того, нельзя сказать, что Тик особенно интересовался античной драмой в теории. Классицистические позиции, которых он придерживался в своей наиболее ранней, юношеской эссеистике, например, в сочинении «Должен ли художник заимствовать свои темы из повествовательного или драматического искусства» (1792), быстро сменились романтическими взглядами. Однако здесь Тик несомненно опирается на классическую теорию драмы.

В классической теории трагического, как известно, герой не может лишь пассивно претерпевать удары судьбы, поскольку трагизм рождается из противостояния воли и необходимости. Валленштейн же и причины его гибели остаются, по Тику, «темными и неясными» даже для самого Шиллера. Этот недостаток проявляется как в формировании характеров персонажей, так и в построении композиции. Тик требует от Шиллера стройности, четкости, ясности изображения.

Прежде всего, он критикует концовку «Валленштейна», справедливо ожидая от нее максимального подъема трагизма. Концовка представляется ему, по меркам классицистического канона, слишком слабой и вялой: «Последние сцены, где появляется герой [Валленштейн] – захватывающи, в них превосходно изображены его темное предчувствие, неудовлетворенность, даже растерянность его духа; но эта изможденность, подавляющая его, от которой слишком очевидно страдает Гордон, передается и зрителям, и глубокая тоска, гнет жизни, презрение к ее великолепию, сомнение во всем великом и в силе его характера – вот что овладевает нами в конце драмы. Безусловно, трагедия, имеющая столь мощный

замысел и выполненная со столь великолепной силой, не должна заканчиваться на изображении таких чувств»³⁷.

Более удачными Тику представляются концовки «прозаических» трагедий Шиллера – «Дон Карлоса» и «Заговора Фиеско», причем, как он сам отмечает, «Дон Карлос» для него более ценен эстетически, в то время как концовка «Фиеско» «испорчена произволом»³⁸. Таким образом, он выступает здесь не с точки зрения романтического автора, признающего «произвол поэта» высшим законом искусства, а скорее достаточно беспристрастным и знающим критиком, расценивающим произведения Шиллера в контексте того художественного направления, к которому он принадлежал. Ирония чувствуется и в словах Тика относительно концовки «Смерти Валленштейна», драмы «законченной, но не завершенной», подобно «зданиям древности», так и оставшимся «недостроенными»³⁹, где он, без сомнения, имеет в виду античные храмы.

С другой стороны, Тик находит в изображении судьбы в «Валленштейне» серьезное сходство с изображением судьбы у Шекспира: в пример он приводит судьбу Тэклы и Макса, которые «безо всякой вины»⁴⁰ должны погибнуть. Гибель невинного, вызывающая сострадание, и составляет суть трагедии, и потрясает, с точки зрения Тика, значительно сильнее, чем «поучение», содержащееся в трагедии. Такое «поучение» Тик находит в «Гамлете» и «Короле Лире», в то время как «Отелло», «Ричард III» и «все исторические произведения» изображают гибель невинности, что «потрясает ужасами и более высокими тайнами»⁴¹.

Позиция Тика станет более ясна, если обратиться к проблеме, обозначенной им в начале рецензии и поднимаемой во всем сборнике «Заметки драматурга». Это проблема репертуара немецкой сцены, как в настоящем, так и в проецируемом будущем. Напомним, что Тик несколько не

сомневается в статусе Шиллера как национального поэта и очень выделяет его на фоне массового искусства. Если же обратиться к критике Тиком Шиллера, где его тон значительно падает, можно заметить, что Тик как будто порицает его за то, что тот не соответствует собственному статусу: трагедия, со времени выхода которой Шиллер «все более и более становился национальным поэтом» - по меркам Тика, не может считаться национальной в полной мере; как показывает пример со сравнением судьбы Валленштейна с судьбой Лаокоона, не может и считаться в полной мере «классической».

Критикует Тик также и то, что Шиллер произвольно изменяет исторические факты в угоду композиции пьесы, причем особенно его внимание привлекает любовная линия Тэклы и Макса, которая не могла существовать в действительности, поскольку дочери Валленштейна на момент описываемых событий было, как отмечает Тик, три года⁴². Введение любовной линии там, где в ней нет не только прямой необходимости, но и исторической верности, Тик оценивает исключительно резко: приводит в пример французскую трагедию, которую, как мы постарались показать выше, он оценивает скорее низко.



Обязательное введение любовной линии, как утверждает Тик – примета французской школы, в то время как и «мы, немцы» и, конечно, Шекспир можем без нее обходиться. Здесь

Тик снова говорит о немецкой сцене в целом, перечисляя в одном абзаце и «Эгмонта», и «Геца» Гете, и малоизвестную пьесу «Каспар Торингер» Терринга. Для Тика любовная линия скорее предстает как малозначительный частный эпизод, отвлекающий зрителя от общего – изображения истины истории. Таким образом, можно сделать вывод, что, во-первых, идее национальности Тик готов подчинять сюжетные особенности драмы, и, во-вторых, он считает возможным выделить «национальную пьесу» в отдельный жанр.

Вопрос жанрового состава немецкого репертуара, как мы видим, неоднократно появляется на страницах рецензии, причем Тик не только критикует текущее состояние дел, но и предлагает определенные пути решения: кроме упомянутой выше «национальной пьесы», как представителя отдельного жанра он выделяет пьесу «Лагерь Валленштейна», которую он полагает прологом к «Пикколомини» и «Смерти Валленштейна». Тик видит в нем своеобразный антипод «картин» Иффланда, или, вернее сказать, «картин», какими они могли бы стать. В то время как «картины» изображают тихую сельскую жизнь, «Лагерь Валленштейна» изображает дух военного времени, «добрый и злой дух тех дней»⁴³.

Интерес Тика к прологам вполне объясняется его собственными художественными установками: так, в тиковских драмах пролог чаще всего обозначает грань между реальным и иллюзорным, которые, благодаря романтической иронии, становятся «условным реальным» и «условным иллюзорным» и, наконец, сливаются воедино. Пролог в представлении Тика – это ключ к пониманию пьесы. «Лагерь Валленштейна», таким образом, он оценивает как масштабное изображение времени в целом, ключ к пониманию следующих двух пьес.

Одновременно «Лагерь» довольно близко напоминает первые сцены его собственной трагедии о Геновеве, где так же в беседах персонажей простых, незнатных людей, раскрывается

картина действия пьесы. «Лагерь», по-видимому, отвечает представлениям Тика об универсальности изображения, и поэтому он считает возможным воспринимать его как обособленное произведение.

Однако в целом композицию «Валленштейна» Тик подвергает довольно резкой критике. Здесь Тик неоднократно ссылается на Шекспира, полагая, что Шиллер ориентировался на его драмы в построении композиции «Валленштейна». Так, со сценой из «Макбета» Тик сравнивает сцену, где графиня Терцки пытается переубедить Валленштейна, и со сценой из «Ричарда III» - сцена приказа Бутлера убить Валленштейна. В обоих случаях, как полагает Тик, Шиллер равняется на Шекспира и в обоих случаях ему это не удается.

Критикует Тик и женских персонажей, которых он прямо считает лишними: Тэклу по причине исторической недостоверности, графиню Терцки – с точки зрения целостности композиции. Впрочем, женские персонажи Шиллеру, по мнению Тика, не удаются вообще – в них «слабость поэта видна более всего»⁴⁴. Все его героини, по Тику, так «проникнуты любовью» и «при каждом выходе говорят столь полно и сильно, что повышение тона едва ли возможно», в их речах слышно лишь «высокое упоение любви, либо благородное отречение». «Удивительно, - пишет Тик, - что именно этот недостаток всегда завоевывал сердца»⁴⁵.

Если обратиться к сказанному Тиком в начале рецензии об эпигонах Шиллера, наводнивших немецкую сцену, «во всех возможных стихотворных размерах дифирамбически слагавших свои творения»⁴⁶, станет очевидно, что значительнейшим поводом для такого подражания является шиллеровская манера изображения женских персонажей.

Плоские и однообразные, какими их полагает Тик, женские персонажи у Шиллера легко сопоставимы с персонажами массовых «трогательных драм» - таким образом,

можно сделать вывод об определенном оттенке характера «национальности» Шиллера как поэта. Дальнейшие слова Тика подтверждают эту мысль: он высоко оценивает женских персонажей не только в драматических, но и эпических произведениях Гете, где являются «образы истины» и «разнообразные модификации истинной женственности»⁴⁷. Как нам представляется, Тик в определенной степени противопоставляет двух веймарских классиков и ставит Шиллера, если так можно выразиться, между Гете и массовой литературой – хотя, конечно, в глазах Тика он бесконечно возвышается над последней.

Рецензию на «Валленштейна» Тик завершает небольшим очерком истории постановок трилогии, которая интересует его преимущественно в аспекте актерской игры. О том, как важна актерская игра, с точки зрения Тика, для понимания пьесы, мы уж говорили выше: актер дополняет, гармонизирует текст. Игру Тик также воспринимает как романтик: для него принципиальна органичность чувств, слышимых в голосе актера – «в этом нежном, почти надломленном тоне так много истории всей души», что «никакой поэт, даже великий, не сможет достичь высоты великого актера»⁴⁸.

Великий актер, образцом для которого для Тика является И.Ф.Ф. Флекк (1757-1801), способен благодаря своему гению понять гениального драматурга даже в том случае, если последний дает ему мало ремарок, по которым можно судить о состоянии персонажа. Впрочем, упадок немецкой сцены, связан, по Тику, также и с упадком актерского мастерства, где «утомительная монотонность»⁴⁹ заменила живую игру.

Итак, картина, которую дает Тик в своей рецензии, скорее неутешительная: Шиллер остается национальным немецким поэтом, однако заменить его после его смерти фактически некем. Немецкая сцена находится в упадке, из которого еще предстоит искать пути. «Чего только не пережил сам поэт, –

пишет Тик о Шиллере, – с 1798 года, и сколько много великого и чудесного свершилось после его смерти в 1805 году! – однако, если мы спросим нашу сцену, какой урок она из этого извлекла, ее уста останутся сомкнуты, хотя ответ, как нам кажется, может быть дан»⁵⁰.

Как можно заметить, в глазах Тика творчество Шиллера также не в полной мере совершенно: с одной стороны, его драматургия далека от образцов классицистической драмы, на которую она в значительной степени опирается, с другой – она не менее далека от того, что сам Тик считает идеалом – от драматургии Шекспира. Кроме того, можно утверждать, что театр классицизма Тик оценивает не настолько высоко, чтобы предлагать его в качестве ориентира для создания национального немецкого театра, и, следовательно, театр Шиллера, пусть даже и существенно расширяющий его канон, не может считаться полноценной основой для создания новой немецкой сцены.

Одновременно с этим Тик полагает, что путь, который предстоит немецкой сцене, не должен всецело опираться на Шекспира, хотя тот и является поэтом классическим в полном понимании этого слова. Задача, стоящая, по Тику, перед немецким искусством – это найти собственный, национальный, исконно немецкий канон, в котором бы нашли свое отражение и богатая история, и культура Германии. Драматургия Шиллера является крупной ступенью, ведущей к формированию такого канона, и ее опыт обязательно должен быть учтен последующими поколениями авторов.

-
- ¹ Tieck L. Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hg. Von Ludwig Tieck. In 4 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1848-1852. – Bd. IV. – S. 193
- ² Ibid.
- ³ Ibid., S. 32
- ⁴ Ibid., S. 95
- ⁵ Tieck L. Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hg. Von Ludwig Tieck. In 4 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1848-1852. – Bd. III. – S. 89.
- ⁶ Ibid., S. 40.
- ⁷ Ibid., S. 41.
- ⁸ Ibid., S. 37.
- ⁹ Ibid., S. 44
- ¹⁰ Ibid., S. 39.
- ¹¹ Ibid.
- ¹² Ibid., S. 37.
- ¹³ Tieck L. Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hg. Von Ludwig Tieck. In 4 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1848-1852. – Bd. III. – S. 38.
- ¹⁴ Ibid., S. 39.
- ¹⁵ Ibid., S. 56.
- ¹⁶ Ibid., S. 40.
- ¹⁷ Ibid.
- ¹⁸ Ibid.
- ¹⁹ Ibid., S. 55.
- ²⁰ Ibid., S. 41.
- ²¹ Подробнее об этом см. Михайлов А.В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века.// Методология анализа литературного процесса. М.: Наука, 1989.-С. 31-57.
- ²² Tieck L. Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hg. Von Ludwig Tieck. In 4 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1848-1852. – Bd. III. – S. 42.
- ²³ Tieck L. Nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese hg. von R. Köpke. In 2 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1855. – Bd. II. – S. 129.
- ²⁴ Tieck L. Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hg. Von Ludwig Tieck. In 4 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1848-1852. – Bd. III. – S. 41.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ Ibid., S. 32.
- ²⁷ Ibid., S. 33.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ Tieck L. Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hg. Von Ludwig Tieck. In 4 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1848-1852. – Bd. I. – S. 359.
- ³⁰ Ibid.
- ³¹ Tieck L. Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hg. Von Ludwig Tieck. In 4 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1848-1852. – Bd. III. – S. 44.
- ³² Ibid.
- ³³ Ibid., S. 43.
- ³⁴ Ibid., S. 44.
- ³⁵ Ibid., S. 47.
- ³⁶ Ibid., S. 46.
- ³⁷ Ibid., S. 49.
- ³⁸ Ibid., S. 47.
- ³⁹ Ibid., S. 59.
- ⁴⁰ Ibid., S. 51.
- ⁴¹ Ibid.
- ⁴² Ibid.
- ⁴³ Ibid., S. 47-48.
- ⁴⁴ Ibid., S. 53.
- ⁴⁵ Ibid.
- ⁴⁶ Ibid., S. 41.
- ⁴⁷ Ibid., S. 54.
- ⁴⁸ Ibid., S. 60.
- ⁴⁹ Ibid., S. 61.
- ⁵⁰ Ibid., S. 62.