

УДК 82–252

**ТРАДИЦИИ ФЬЯБ КАРЛО ГОЦЦИ  
В ДРАМАТУРГИИ ЛЮДВИГА ТИКА**

© 2011 г.

*М.К. Меньщикова*

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

menshikova4@yandex.ru

*Поступила в редакцию 02.03.2011*

Рассматриваются элементы поэтики «сказок для театра» Карло Гоцци и их рецепция в комедиях Людвиг Тика. Анализируется специфика сказочного сюжета как компонента литературной полемики в драматургии К. Гоцци и Л. Тика.

*Ключевые слова:* фьяба, комедия, традиция, импровизация, литературная полемика.

Созданные Карло Гоцци (Carlo Gozzi, 1720–1806) в 60-х годах XVIII века «сказки для театра» – фьябы («Любовь к трем апельсинам», «Ворон», «Король-олень», «Турандот», «Женщина-змея», «Зеленая птичка» и др.) [1] – пользовались особым успехом у венецианской публики, однако очень быстро они утратили свою популярность, а сам автор перестал работать в этом жанре. К. Гоцци утверждал, что предпочитает, чтобы публика тосковала без такого рода представлений, нежели скучала на них. Возрождение жанра театральной сказки произошло в самом конце XVIII – начале XIX века и в первую очередь было связано с литературой и театром Германии и Франции. Как отмечает Н. Томашевский, «...интерес к фьябам Гоцци возродился в совершенно другом культурно-историческом климате, и прежде всего в Германии. Сочинениями Гоцци интересовались Гете, Лессинг, Шиллер; чрезвычайно высоко ценили его романтики – братья Шлегели и Л. Тик. Романтиков роднила с Гоцци вражда к буржуазному практицизму, культ фантастики и гротеска... Театром Гоцци увлеклись и некоторые французские романтики, в частности мадам де Сталь, Шарль Нодье, Альфред де Мюссе» [2, с. 9]. Драматургические принципы, разработанные во фьябах Карло Гоцци, оказались наиболее востребованными в драматургии Людвиг Тика (Ludwig Tieck, 1773-1853). Н.Я. Берковский в своей работе «Романтизм в Германии», рассуждая о комедиях Л. Тика («Семь жен синей бороды», «Кот в сапогах», «Принц Цербино», «Мир наизнанку», «Жизнь и смерть Красной Шапочки» [3]), подчеркивает, что «все они (комедии. – М.М.) могли родиться только от примера комедий-сказок Гоцци, хотя и далеко

отошли от него» [4, с. 213]. Адриана Марелли, исследуя ранние драматические произведения Тика и манеру Гоцци, также отмечает ряд общих оснований для сопоставления, причем она обращает внимание на то, что влияние Гоцци на комедии Тика лежит скорее не в области «материальной», а в сфере духовной, интеллектуальной, художественной [5]. На наш взгляд, действительно речь идет не столько о прямом влиянии, сколько о рецепции ряда драматургических принципов, жанро- и формообразующих элементов театральных сказок Гоцци.

Вслед за Гоцци Людвиг Тик выбирает для своих комедий сказочные сюжеты, знакомые большинству читателей и зрителей, однако в обоих случаях этот выбор обусловлен эстетической категорией вкуса в контексте той литературно-театральной полемики, которую вели в свое время оба драматурга. Одним из основных элементов, объединяющих поэтики произведений Гоцци и Тика, становится развитие трех мотивов: мотива противоречия, мотива игры и мотива видимости [6, с. 74].

Мотив противоречия в драмах обоих писателей связан с пониманием сущности комического как «возвышенного наизнанку» (Жан-Поль). Впрочем, если К. Гоцци даже в трагикомической форме апеллирует к нравственно-этическому началу в человеке, то Л. Тик возвышенное видит не в идейно-содержательном аспекте, а в эстетических категориях и художественной свободе поэта (в этом отношении особенно показательны «Кот в сапогах» и «Шиворот-навыворот» (оригинальное название комедии «Шиворот-навыворот» – «Die verkehrte Welt» / Перевернутый мир, мир наизнанку). Для театральных сказок Гоцци и Тика мотив проти-

воречия является основным динамическим мотивом. Следует отметить, что наиболее подходящей формулой, выражающей общую атмосферу подобных пьес, можно считать слова, приведенные К. Гоцци в Прологе к пьесе «Любовь к трем апельсинам»:

*Все движется, все – превращений ряд.  
Конечное становится исходным [1, с. 15].*

Это движение, порожденное противоречием, проходящим ряд метаморфоз, но обладающим диалектическим единством. Сама предпосылка создания комедий – полемика, с одной стороны, Гоцци с Карло Гольдони (1707–1793, «Слуга двух господ», «Хозяйка», «Кьоджинские перепалки», «Трактирщица» и др.) и Пьетро Кьяри (1712–1785, «Школа вдов», «Китайская рабыня», «Венецианский философ» и др.), с другой, Тика с представителями «мещанской драмы», преимущественно с Августом Вильгельмом Ифландом (1759–1814, «Охотник. Изображение сельских нравов в 5 актах», «Холостяки» и др.) и Августом Фридрихом фон Коцебу (1761–1819, «Мизантропия и раскаяние», «Провинциалы» и др.). Однако есть в этой полемике и третья сторона – публика, зритель. В предисловии автора к пьесе «Любовь к трем Апельсинам» Гоцци пишет, что его единственная цель – выяснить, *насколько характер публики восприимчив к такому детски сказочному жанру на театральных подмостках* [1, с. 13]. В предисловии к пьесе «Король-олень» Гоцци выскажется следующим образом: *Не легко было победить толпу, привыкшую спать на так называемых «правильных» представлениях синьоров Кьяри и Гольдони и слишком убежденную в том, что они действительно правильные и ученые, таким необычным для нее жанром. Толпа... стыдилась хвалить произведения, носившее ребяческое название, из боязни унижить свое культурное достоинство и возвышенный образ мыслей* [1, с. 131–132]. Эта мысль, фактически будет проиллюстрирована Тиком в «сценах в партере» в комедии «Кот в сапогах»: типичные зрители Фишер, Мюллер, Шлоссер высказываются и по поводу сказочного сюжета и правильного, в их понимании, вкуса, который присущ настоящему театральному ценителю:

**Мюллер.** *Одно заглавие чего стоит: «Кот в сапогах». Вот уж не предполагал, что на театре начнут показывать детские прибаутки.*

**Фишер.** *Но неужели мы так и позволим разыгрывать перед нами подобную чепуху? Мы, конечно, пришли сюда из любопытства, но у нас все-таки есть вкус [3, с. 37–38].*

Как следует из вышеприведенных примеров, мотив противоречия у Гоцци и Тика подразумевает и включенность в него мотивов игры и видимости. Сама структура фьяб Гоцци предполагает акцентирование условного игрового начала: использование масок и персонажей комедии дель арте в сочетании с новыми типами и характерами, смешение исторических, культурных и стилистических пластов, разрушение сценической иллюзии, введение «внешних» действующих лиц во внутреннее пространство произведения (например, в пьесе «Зеленая птичка» появляются уличные рассказчики Капелло и Чиголотти со своими историями).

Особую роль у Гоцци играют предисловия, очерчивающие театральные реалии его времени, особенности постановок. Таким образом, происходит не удвоение, а утроение видимости в восприятии реальности персонажем – зрителем – автором. В отношении персонажей это происходит за счет внедрения фантастических элементов, гротескных и миксантропических образов, а также различных метаморфоз. Кроме того, как отметил Жирмунский, «уже у Гоцци маски имеют стремление к выделению из действия и часто выступают в роли зрителей, носителей комической рефлексии по поводу поэтических событий» [7, с. 78]. Специфика восприятия зрителя и автора дается опосредованно через прямые обращения (предисловия ко всем пьесам, прологи в театральных сказках «Любовь к трем апельсинам», «Зеленая птичка» и др.), аллюзии на определенный литературный контекст и ряд других приемов. Например, в пьесе «Дзеим, царь джиннов, или Верная раба» Панталоне рекомендует своей дочери: *читай глупости из «Кабинета фей»* («Кабинет фей» – многотомная антология сказок, выходящая во Франции в конце XVII – начале XVIII вв. – М.М.) *и смейся. Они меньше принесут вреда твоему уму, чем та философия, которая все города сделала похожими на тот образец, что я тебе описал* [1, с. 484]. В трагикомической сказке «Ворон», есть интересный в этом аспекте момент, по своей природе отчасти предвосхищающий «прием отстранения» Бертольта Брехта. После того, как Армила убивает себя, чтобы кровью оживить статую Дженнаро, появляется Норандо, ее отец, и приказывает ей податься, произнося:

*Как можно, после стольких осложнений  
С убитым Вороном и после стольких  
Чудес Норандо, задавать такие  
Вопросы, господи? Мы разве ищем  
Правдоподобья? Или есть оно,*

*По-вашему, в таких произведениях,  
Где вы его хотели бы найти?  
Встань, дочь моя Армила!..* [1, с. 126–127].

В этом же ключе написаны и финальная реплика Норандо, и авторская ремарка:

*Нам требовалось испытать, насколько  
Фантастика воздействует на душу  
И может ли она иметь успех  
У зрителей. Сейчас увидим это.  
Так пусть начнется смех и отлетит  
Печальная трагическая важность.*

**(Выступает вперед и заканчивает представление нижеследующими словами, которыми обычно старушки заканчивают сказки, рассказываемые детям.)**

*«Снова справляется свадьба с засахаренной репой. Бритыми крысами. Ободранными котами. И если большего мы недостойны, то пусть хоть детишки своими ручонками подадут нам маленький знак одобрения* [1, с. 128].

Мотив игры у Гоцци также определяется одним из главных составляющих элементов комедии дель арте – импровизацией, заданной в условиях определенного сюжета и группы персонажей. Следует, однако, отметить, что со временем импровизационная часть комедий Гоцци будет уменьшаться.

Говоря о комедиях Людвиг Тика, необходимо подчеркнуть, что тексты немецкого драматурга, выстроенные на схожей с пьесами Гоцци интерпретации мотивной основы, имеют усложненную структуру и большую выраженность игрового начала. Если по отношению к произведениям итальянского автора можно было говорить об утروении видимости, то у Тика каждый уровень восприятия получает дополнительное удвоение за счет усиления элементов двойничества, пародийности и зеркальности.

Так, персонажи практически всех пьес Тика (особенно «Кота в сапогах», «Принца Цербино», «Шиворот-навыворот») существуют в пространстве игры, одним из основных правил которой является нарушение условности игрового пространства и действия. Вслед за Гоцци Тик активно включает внешние факторы в пространство текста. Наиболее показательны в этом отношении уже упомянутые выше «сцены в партере» из «Кота в сапогах», а также диалоги автора пьесы и зрителей, открытое акцентирование закулисного пространства и технической составляющей, разрушающее объективную видимость пьесы.

Изменяется по отношению к театральным сказкам Гоцци и принцип импровизации в пьесах Тика. На первый взгляд, комедии строятся именно на импровизации: спонтанные диалоги, внезапные смены ролей персонажами, перевоплощение зрителя в актера и, наоборот, выход актера из роли. Однако в подобных пьесах создается атмосфера или, если употребить используемый Ж. Делезом и Ж. Бодрийяром термин, «симулякр» импровизации. Понимая под симулякром репрезентацию чего-то не существующего, копию без оригинала, мы можем подчеркнуть, что в комедиях Тика отсутствует истинная импровизация, как в пьесах Гольдони. Четко продуманный характер диалогов и взаимодействия персонажей имитирует импровизационную свободу, отсутствующую в системе художественных текстов немецкого драматурга. Вполне применимой к пьесам Тика оказывается и идея Бодрийяра о том, что характеристиками остроумия оказываются «сжатость и повторное использование в разных модальностях одного того же материала» [8, с. 366]. Говоря о творчестве Л. Тика в этом аспекте, следует отметить его идею «парцеллированности» мира для человеческого сознания, выраженную в романе «История Вильяма Ловелля» (1793–1796) в соотношении с теорией романтической иронии. Во многом поэтому Тик создает ощущение того, что театр распадается на составные части, а персонажи меняют роли и, следовательно, меняют взгляд на мир:

*Пьеро. Адье, господин поэт, я вступаю в ряды досточтимых зрителей... да посмотрю, суждено ли мне погибнуть или возродиться к новой жизни, став из дурака зрителем...*

*Грюнхельм (один из зрителей). ...сыграю-ка я тоже разочек на сцене, пусть душа потешится.*

*И дрожь берет, и страх берет,*

*И сил нет отказатьсь.*

*И чую: не туда несет,*

*Но – рад для вас стараться!*

*Сударь мой, я ведь слишком долго был в звании человека, которого развлекают, – то бишь зрителя... («Шиворот-навыворот»)* [3, с. 89].

Многочисленные аллюзии, реминисценции, параллели и парафразы, в том числе и собственных произведений, создают особую «интертекстуальность» комедий Л. Тика, которая проявляется в том числе в контексте произведений К. Гоцци: например, «Любовь к трем апельсинам» / «Зеленая птичка» – «Кот в сапогах» / «Принц Цербино». Конечно, подобное

соотношение заключается отнюдь не в вариациях сюжета или системы персонажей, а в рецептивном дублировании отдельных элементов исходного текста, создании некоего интеллектуального кода. Гоцци в «Зеленой птичке» дает не просто продолжение, а ряд вариаций на тему пьесы «Любовь к трем апельсинам», меняя судьбу отдельных персонажей, характеры и детали предшествующего текста; таким образом, во второй пьесе мы можем видеть формирование вариативной фабулы первого произведения. Также и Л. Тик помимо широкого литературного и культурного контекста дает постоянные отсылки в «Принце Цербино» к «Коту в сапогах», и если не меняет столь кардинально характеры героев, как Гоцци, то достигает подобного эффекта за счет дублирующих сюжетных линий и двойников (идея «поиска хорошего вкуса» присутствует в обеих комедиях и ведет от «партера на сцене» в «Коте...» к «Саду Поэзии» в «Принце Цербино»).

В сцене IV действия IV пьесы «Шиворот-навыворот» Тик на свой лад переписывает образ адмирала Панталоне и события действия I явления I театральной сказки Гоцци «Ворон». Переосмыслению подвергается импровизация Труффальдино в явлении V действия III пьесы «Женщина-змея», где он, подражая продавцам газет, выкрикивает сообщение о недавнем сражении. Кроме того, Гоцци сообщает в предисловии, что эта шутка вызвала особый резонанс: продавцы газет «собрались около театра... и стали выкрикивать сообщение о великих событиях, изображенных в “Женщине-змее”» [1, с. 310–311]. Также в комедиях Тика («Кот в сапогах», «Шиворот-навыворот») неоднократно встречаются обсуждения актерами и зрителями идущей на сцене пьесы.

Примеров подобного взаимодействия произведений К. Гоцци и Л. Тика можно привести еще много, впрочем, прямого цитирования или явного упоминания сказок для театра итальян-

ского драматурга у Тика практически нет, так как он не полемизирует с Гоцци, а углубляет и развивает ряд драматургических открытий, совершенных предшественником.

В заключение отметим, что исследование воздействия фьяб К. Гоцци на комедии Л. Тика продуктивно не только с точки зрения истории литературы и международных литературных связей. Как было обозначено выше, Гоцци, а вслед за ним Тик, создают ряд предпосылок, облеченных в художественную форму, которые предварили некоторые теоретические идеи и открытия литературы и театра XX – начала XXI века. Во многом в контексте произведений Гоцци и Тика многограннее и выразительнее «звучат» и вписываются в определенную традицию конца XVIII–XIX века такие понятия как ‘игра’, ‘интертекстуальность’, ‘дискурс’, ‘симулякр’ и другие, ставшие столь важными и востребованными в культуре рубежа XX–XXI века.

#### Список литературы

1. Гоцци К. Сказки для театра: пер. с ит. / Вступ. ст. Н. Томашевского; Коммент. С. Мокульского. М.: Правда, 1989. 576 с.
2. Томашевский Н. Сказки Карло Гоцци // Гоцци К. Сказки для театра. М.: Правда, 1989. С. 3–10.
3. Немецкая романтическая комедия / Сост., вступ. ст. А.В. Карельского. СПб.: Гиперион, 2004. 720 с.
4. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
5. Marelli A. Ludwig Tieck's frühe Märchenspiele und die Gozzische Manier. Eine vergleichende Studie. Dissertation. Köln, 1968. 257 s.
6. Рюмина М.Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. 320 с.
7. Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, 1981. 303 с.
8. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. 387 с.

#### TRADITIONS OF CARLO GOZZI'S FIABAS IN LUDWIG TIECK'S DRAMA

*M.K. Menshchikova*

Poetics elements of «fairy-tales for a theatre» by Carlo Gozzi are considered as well as their reception in Ludwig Tieck's comedies. Specificity of a fairy-tale plot is analyzed as a component of literary polemic in the drama works by C. Gozzi and L. Tieck.

*Keywords:* fiaba, comedy, tradition, extemporization, literary polemic.