

Т.А. ЗОТОВА
(Москва)

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ КОМЕДИЙ Л. ТИКА

Освещены основные аспекты комедий Л. Тика, в числе которых следует подчеркнуть важную роль категории чудесного, прием «сцены на сцене» и тенденцию к осмеянию. Показано, как традиции Аристофана, Шекспира и других драматургов преломляются в комедиях Тика в свете романтической эстетики, что определяет их новаторский характер.



Ключевые слова: Тик, комедия, драма, ирония, пародия, йенский романтизм.

Комедии принесли Тика славу одного из наиболее значительных драматургов романтической эпохи, и в сознании читателей Тик часто ассоциируется именно с ними. Чаще всего он представляется как автор знаменитых комедий «Кот в сапогах», «Мир наизнанку», «Принц Цербино». Однако комедий в творчестве Тика намного больше: в разное время он издал более десятка полных комедий (и это не считая разнообразных фрагментов и неопубликованных текстов), которые, безусловно, составляют ядро его драматического наследия.

Известная немецкая анонимная карикатура 1803 г. «Попытка попасть на Парнас» изображает Тика всадником на огромном Коте в сапогах: маленькая фигурка сидит у Кота на плечах и держит в руке поднятый в благословляющем жесте крест. В карикатуре обыгрываются ассоциации с двумя самыми популярными пьесами Тика: комедией «Кот в сапогах» (1797) и трагедией «Жизнь и смерть святой Геновевы» (1800). В глаза бросается резкий, доведенный до абсурда контраст между размерами самого автора и его персонажа: такое соотношение явно высмеивает значимость создателя, который намного меньше своего создания.

Сейчас Тик также ассоциируется преимущественно со своими комедиями, что заметно по текстам энциклопедических статей и учебников. Большинство его комедий основано на сказочном сюжете, заимствованном или соб-

ственным. В этот ряд можно поставить такие пьесы, как «Олень» (1790), «Рыцарь Синяя Борода» (1796), «Кот в сапогах» (1797), «Принц Цербино, или Путешествие за хорошим вкусом» (1796–1798), «Чудовище и заколдованный лес» (1800), «Жизнь и смерть маленькой Красной Шапочки» (1801), а также более позднюю пьесу «Жизнь и деяния маленького Томаса, именуемого Мальчик-с-пальчик» (1811). Условно к «сказочным» комедиям можно отнести пьесу «Анти-Фауст» (1800), основанную на материале фольклорного сюжета о Фаусте. Действующими лицами этой пьесы являются разнообразные мифические персонажи: от Гермеса до многочисленных чертей и дьяволят.

«Несказочных» комедий у Тика меньше: это «Гансвурст-эмигрант» (1795), «Чайное общество» (1795), «Пролог» (1797), «Мир наизнанку» (1799), «Автор» (1800, в предыдущей редакции «Новый Геркулес на распутье»).

Стоит, однако, заметить, что причисление всех упомянутых выше пьес в общем к жанру комедии достаточно условно. В каждой отдельной пьесе Тика комическое носит особый характер, служит различным целям и присутствует в разном количестве. Так, среди комических произведений Тика встречаются, например, фарсы, литературные пародии, бурлескные комические формы, в то время как комедии в ее классическом понимании, с интригой и полноценной любовной линией, у Тика нет. Чаще всего речь идет об эксперименте с комическим: о воссоздании образца того или иного комического жанра, как это происходит с фарсом в «Гансвурсте-эмигранте», или о создании такой драмы, где комическое доминирует, как это происходит в его «театральных комедиях» и почти всех комедиях-сказках.

Доминирование комического выражается как в насыщенности комическими элементами, например, шутками, игрой слов, буффонными трюками, так и в общем ироничном тоне. Сам Тик для обозначения жанра своих комедий прибегает к разнообразным определениям, указывающим на их принадлежность к комическому жанру и его характер, например «Автор» – это «фастнахтшванк», т.е. «масленичный шванк», или сценарий для «масленичного действия». Иногда эти определения сами содержат элемент комического, обозна-

чая жанр пьесы в ироническом ключе: так, «Мир наизнанку» – это «историческая пьеса», а «Жизнь и смерть маленькой Красной Шапочки» – «трагедия».

Несмотря, однако, на всю неоднородность и разнообразие комических произведений Тика, они легко выделяются в группу на фоне его «серьезных» драм – ранних трагедий и поздних, сложной жанровой природы драм на сюжеты народных книг. Таким образом, между его комическими произведениями все же есть определенное единство. Прежде всего, внешне их выделяет общность их шутивого, несерьезного тона. На уровне внутренней формы также можно проследить определенные закономерности, соблюдающиеся в построении разных пьес.

Стоит также заметить, что подход к комедии, как и к любому другому жанру, у Тика очень зависит от хронологического аспекта, поскольку в его творчестве заметно существование различных периодов. Хронологический подход заметен во многих исследовательских работах о Тике. К тому же комедиями Тик занимался на протяжении достаточно длительного времени, что позволяет проследить определенную динамику развития жанра.

Комедия Тика проходит путь от почти что упражнения – осознанной работы с конкретным жанром – до свободного эксперимента и, наконец, до зрелых произведений, с их характерной тенденцией к подведению итогов созданного. К первому периоду относятся «Летняя ночь», «Гансвурст-эмигрант» и «Олень», ко второму – все остальные комедии, кроме позднего «Мальчика-с-пальчик», относящегося к третьему периоду. Провести четкую границу между этими периодами творчества почти невозможно, поскольку в любой из них Тик охотно использует прием заимствования, «конструирования» собственных текстов из элементов различных жанров или по аналогии с текстами других авторов. Так, влияние Шекспира и осознанное желание ему подражать заметны как в ранних, так и в поздних вещах Тика.

Традиционно Тик комбинирует элементы, заимствованные из произведений Шекспира, Гоцци, Аристофана, а также из произведений народного театра, где важнейшей фигурой для него был Ганс Сакс. Это и формальные, стилистические элементы и приемы, и элементы сюжета. Сюжеты комедийных произведений Тика почти всегда строятся на чем-то необычном, странном. Смеховая реакция на необычное в целом лежит в основе комического, отвечая человеческому инстинкту игры [5, с. 150–151],

но Тик обычно предпочитает ее частный случай – волшебное, чудесное (*das Wunderbare*).

Категория чудесного оказывается очень значимой для Тика [2, с. 121]. Так, Шерер называет ее «центральным топосом творчества» драматурга [3, с. 208]. Как представляется, особенно заметна центральная роль категории чудесного в комедиях.

Комедия для Тика – это прежде всего жанр, где чудесное способно подчинить себе действие, вектор его движения, темп и ритм, определить характер персонажей и конфликта драмы. В комедии, как несколько позже формулирует Ф. Шлегель, как ни в каком ином жанре царит произвол поэта. Так было, по его мнению, и в греческой комедии, «в этой смелой рапсодии», где «щедро расточалось все богатство вымысла, скрывая глубокий смысл в своей кажущейся бессвязности» [6, с. 372], так происходит и в комедии романтической, где, как и во всей романтической поэзии, воля поэта традиционно выступает главной движущей силой. Эти «произвол» и «вымысел» Тик всегда тесно связывает с чудесным, с торжеством фантазии сказочника. Таким образом, источниками чудесного для него являются, естественно, сказки – от фольклорных до шекспировских. Не только игровой характер сказки, но и ее близость к миру детства, ее наивность ценны Тику. «Дети стоят среди нас, как великие пророки», – пишет он в комментарии к «Гейнриху фон Офтердингену» Новалиса [4, с. 146].

Другим важным опорным пунктом комедийного творчества Тика является ориентация на изображение условности реальности, зыбкости границы между реальностью и вымыслом. Достаточно упомянуть, что сюжеты многих его комедий построены вокруг театра и театральных представлений. Таковы «Кот в сапогах», «Мир наизнанку», «Принц Цербино» и «Пролог», действие которых происходит в театральном зале. В них используется известный прием «сцена на сцене», примеры которого можно найти и в пьесах У. Шекспира, и у А. Грифиуса, а позже у Л. Пиранделло, Б. Брехта и др. Этот прием восходит еще к так называемой парабасе – структурному элементу древней греческой комедии, в рамках которой хор мог обращаться к зрителям напрямую. Контакт между сценой и зрителями был свойствен и народному театру, служащему частично опорой для Тика.

Эта схема у Тика отличается и от античной, и от схемы Шекспира и Грифиуса. В драматургии последних изображение «сцены на сцене» является частным элементом сюжета и

в структурном отношении просто включается в основную линию, а у Тика сюжет изначально развивается на «сцене на сцене», разрушая границу между сценой и зрительным залом. Такая трактовка драматического приема оказывается исключительно важной в драматургии последующего времени.

Тик делает публику персонажем драмы, в подробностях показывая ее реакцию на происходящее на сцене. Его пьесы остаются прежде всего литературными и в меньшей степени театральными произведениями. Публика Тика, конечно, во многом списана с реальной «просвещенной» берлинской публики, однако в его пьесах она выступает как одна из противоборствующих сил конфликта пьесы, а не как образ ее реального реципиента. Такой характер изображения идеально соотносится с раннеромантическим принципом универсальности, согласно которому на примере частного произведения искусства возможно отражение идей и событий мирового масштаба, а также мира в целом.

В такой интерпретации приема «сцены на сцене» нам видятся новаторство и самая важная отличительная черта комедий Тика. Суть самых знаменитых тиковских комедий, по-видимому, заключается не в сатире на позднее берлинское Просвещение и филистеров, на что особенно часто указывается в научной и справочной литературе, и даже не в остроумной игре образами, а в создании такого эффекта, какой возникал при попытке романтического мировосприятия нащупать грань, разделяющую имманентное и трансцендентальное, реальное и трансцендентное, при понимании, что найти ее невозможно. Истина оказывается всегда по другую сторону.

Тик последовательно выстраивает систему мира, находящегося между вымыслом и реальностью. Выбрав в качестве основы этого мира театр как традиционную метафору всего условного и игрового, он показывает, как разные способы восприятия действительности — и аналитические, и чувственные — оказываются бессильны разделить истинное и условное. Влияние драм Тика очень заметно в драматургии рубежа XIX–XX вв. В это время его комедии стали особенно актуальными, будучи переосмысленными символизмом, генетически, как известно, близким романтизму. Наиболее важными для символистского восприятия в комедиях Тика становятся диалектика вымысла и реальности, осознание иллюзорности мира. Особенно ярко близость к комедиям Тика проявилась в «Зеленом попугае»

(1899) А. Шницлера, в либретто «Ариадна на Наксосе» (1912) Г. фон Гофманшталя и в драмах уже упомянутых нами выше Л. Пиранделло и Б. Брехта.

Еще одним важным пунктом в комедийном творчестве Тика является его сатирическая направленность. В 1798–1801 гг. он использовал комедию как оружие против своих литературных оппонентов, противников романтического направления. В числе этих текстов можно назвать фастнахтшпиль «Автор» и комедию «Анти-Фауст», а также видение «Страшный Суд» (1800), написанное в прозе. Кроме того, стоит отнести сюда также неоконченную статью «Заметки о партийности, глупости и злости, особенно о господах Фальке, Меркеле, а также комедии “Хамелеон”», предназначенную для журнала “*Poetisches Taschenbuch*” («Поэтический журнал») (1802). Противники романтизма зачастую фигурируют в этих текстах в качестве персонажей, явно или скрыто названных. Наиболее часто сатира Тика направлена на Николаи, Г. Х. Меркеля и И.Д. Фалька, издателей журналов антиромантической направленности. Можно заметить, что все эти тексты написаны примерно в одно время: очевидно, что вопрос о положении романтической школы для Тика актуален. В своих полемических текстах он пытался не только отбить «атаки» антиромантической фракции, но и обозначить свои эстетические ориентиры.

Этот период в творчестве Тика связан с его осознанием себя именно как романтического автора. В 1799–1800 гг. вышел его двухтомный сборник «Романтические сочинения» (*Romantische Dichtungen*). В него входят «Жизнь и смерть святой Геновевы», «Жизнь и смерть маленькой Красной Шапочки. Трагедия», «Принц Цербино» и новеллы «Верный Эккарт и Таннгейзер» и «Чудесная история о Мелюзине». Хотя определение «романтический» и раньше применялось йенцами по отношению к собственным текстам, этот сборник является одним из немногих изданий той эпохи, содержащим определение «романтический» в заглавии.

Выбор названия «Романтические сочинения» означает, что все пять текстов и по отдельности, и в комплексе воспринимаются их автором как произведения, соответствующие новым художественным и литературным требованиям. А. Хельтер назвал этот сборник одной из наиболее важных, «манифестирующих» публикаций не только для формирующегося романтизма, но и для самого Тика. Тик впервые в полной мере осознал свою идентич-

ность как писателя именно при издании книги «Романтических сочинений» – все предыдущие произведения были опубликованы им либо под псевдонимом, либо в соавторстве. Исключение составляет лишь роман «Странствования Франца Штернбальда. Старонемецкая история, изданная Людвигом Тиком», в котором автор Тик выступает как бы в роли издателя и редактора [1, с. 113–115].

В значительной степени таким «орудием борьбы» является «Принц Цербино»: его многочисленные сцены разворачиваются в локациях, в которых отчетливо узнается аллегорическое изображение основных журналов, издательств и других «военных лагерей» противника, а многие его персонажи наделены чертами реальных людей. Особенно достается Николаи, которого Тик вывел и в «Цербино», и в «Авторе». Иногда это «орудие» обращается и против своего создателя: так, Тик включил в сборник трагедию и одновременно с ней пародию на эту трагедию («Геновеву» и «Красную Шапочку»), что вполне соответствует канонам романтической эстетики, требующей иронического, отстраненного отношения к своим же текстам.

Итак, мы назвали три основные точки опоры, на которых покоится конструкция комедий Тика: это подчеркнуто важная роль категории чудесного, прием «сцены на сцене» и тенденция к осмеянию. В истории немецкой литературы наиболее влиятельным из этих аспектов тиковских комедий окажется прием «сцены на сцене». Сатирическая, литературно-критическая сторона его пьес была воспринята в основном в комедиях более поздних романтических авторов, например в комедии «Война филистерам» Й. Эйхендорфа, в то время как его смелые эксперименты с изображением модели иллюзорного/реального мира были оценены только на рубеже XIX–XX вв.

Литература

1. Hoelter A. Das produktive Manifest zur Jahrhundertwende? Ludwig Tiecks «Romantische Dichtungen» (1799/1800) // «Lasst uns, da es uns vergoentnt ist, vernuenftig seyn!» Ludwig Tieck (1773–1853). Peter Lang, 2004.
2. Ribbat E. Ludwig Tieck. Studien zur Konzeption und Praxis romantischer Poesie. Kronberg/Taunus, 1978.
3. Scherer S. Witzige Spielgemaelde. Tieck und das Drama der Romantik. Berlin – N. Y.: de Gruyter, 2003.
4. Новалис. Гейнрих фон Офтердинген. М., 1995.

5. Пави П. Словарь театра. М., 1991.

6. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2 т. М., 1983. Т. 1.

Main principles of the comedies by L. Tieck

There are covered the main aspects of the comedies by L. Tieck, among which it is necessary to emphasize the great role of the category of the marvelous, the method of “scene on the scene” and the tendency for mockery. There is shown how the traditions of Aristophan, Shakespeare and other playwrights are interpreted in Tieck’s comedies in the light of romantic aesthetics that determines their innovatory nature.

Key words: Tieck, comedy, drama, irony, parody, Jena romanticism.

М.И. ЛОГВИНЕНКО
(Киев)

ВОЗМОЖНЫЕ МИРЫ В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦУЗСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ (на материале произведений Э.-Э. Шмитта)

Рассматриваются основные положения теории возможных миров в современной французской лингвистической школе, а также ее применение в интерпретации и анализе прозаических произведений Эрика-Эммануэля Шмитта как одного из представителей французской литературы XXI в.

Ключевые слова: возможные миры, полиреферентность, мысленное перенесение, текстовый мир.

Современная лингвистическая наука все чаще трактует художественный текст как упорядоченный, существующий по своим правилам и принципам возможный мир, который способен порождать другие возможные (под)миры [6, с. 162–163; 8, с. 28–33; 19]. Предложенный тезис является фундаментальным в общей теории возможных миров, но в то же время представляет собой комплексную междисциплинарную *проблему* определения границ возможного и реального миров художественного текста. Цель данной статьи заключается