

нии стали философские категории «свободы» И. Канта и «Я – не-Я» И.Г. Фихте [12, с. 91].

Этот тезис развил Г. Фогт относительно творчества Л. Тика: «Кот в сапогах» – практическая пьеса к теории Ф. Шлегеля [17, с. 65]. Одновременно сам автор воспринимал комедию как игру напополам с серьезностью, серьезность, смягченную добротой [15, с. 165].

В современной литературной германистике наиболее основательное прочтение комедий Л. Тика принадлежит Н. Берковскому [см. 2]; в последней трети XX века должное внимание им уделили В. Федоров (1988), В. Грешных (1991), Е. Карельских (1992). В Украине ведущим исследователем тиковского творчества стал профессор Национального Университета «Киево-Могилянская Академия» Б. Шалагинов («Романтическое путешествие Кота в сапогах», 2014), которому принадлежит и первый в стране полный перевод «Кота...» на украинский язык (опубликован в журнале «Всесвіт» в 2009 г.).

Цель статьи. Главной целью данной работы является осмысление иронического стиля Л. Тика как сплава идей Ф. Шлегеля со взглядами самого драматурга на эту категорию комического, а также прочтение комедии «Кот в сапогах» не только как иллюстрации шлегелевской теории, но и как собственно тиковского свода законов и принципов романтической игры.

Изложение основного материала. Комедия «Кот в сапогах» стала своеобразным обобщением художественного опыта драматургии предыдущих эпох. В частности, в этом произведении оригинально проинтерпретирован мотив «театра в театре», известный еще с античности. Если во времена В. Шекспира, Г. Филдинга, Ж.Б. Мольера, развития итальянской «комедии масок» «пьеса в пьесе» была лишь частью целой драмы, то Тик вывел ее на уровень главного структурного элемента.

«Действие происходит в театре, – говорит вводная ремарка пьесы. – Комедия уже полна» [7, с. 3]. Да, – утверждает автор, – на сцене изображен театр, а не жизнь, как вы думали [5, с. 35]. Эти слова позволяют охарактеризовать художественный мир «Кота в сапогах» таким образом:

1. План Кота и его хозяина или план, который возникает из прототекста – сказки Ш. Перро.
2. План зрителей, комментирующих события первого плана.
3. План актеров, оценивающих пьесу, которую разыгрывают на сцене.

4. План Автора (персонажа) пьесы.

Основываясь на двухмерности «спектакля в спектакле», можно отнести первый и третий планы к измерению «условному» (внутренней сцены и самого произведения, которое смотрят зрители), а второй и четвертый – к измерению «реальному» (зрительный зал, построенный на собственно театральной сцене).

Согласно этому происходит распределение персонажей, действующих в этом пространственно-временном измерении:

1. Автор, актеры, работники сцены.
2. Зрители, пришедшие на спектакль.
3. Персонажи пьесы-сказки «Кот в сапогах».

Художественный мир комедии Тика, основанный сплошь на разделении, – яркий пример разрушения театрального единства. Последовательно нарушается классицистический закон триады: между сказкой Ш. Перро, изданной в 1697 г., и произведением, которое смотрят зрители Тика, – ровно столетний разрыв (нарушение единства времени); зрители, постоянно перебивающие историю Кота и других персонажей, разрывают единство действия.

Происходит взаимопроникновение двух самостоятельных пространств – театра и жизни. Театральная игра захватывает зрительный зал, а тот, в свою очередь, вторгается в пространство театра, разрушая иллюзии жизни, возникающей на сцене. Взаимопроникновение пространственных сфер, обмен смыслами и характеристиками приводит к возникновению новых смыслов и характеристик. Определенность переходит в неопределенность, однозначность – в многозначность:

- жизнь есть театр, однако и театр есть жизнь;
- зритель – актер, но и актер – зритель;
- история Кота в сапогах – сказка, но и она – действительность и так далее.

И все это – черты ироничности произведения [8, с. 256]. Все персонажи пьесы, диалоги, которые они ведут, сцена, на которой они играют, – даже малейшая единица комедии является «генератором иронии».

Иронично пространство Кота, в котором существуют также его хозяин Готтлиб, Король, Принцесса и другие герои сказки-прототекста:

«Хозяин постоянного двора. Вы – подданный короля?»

Лоренц. Да. А как зовут вашего князя?»

Хозяин постоянного двора. Шут.

Лоренц. Станный титул... Говорят, что Шут – немилосердный повелитель?»

Хозяин постоянного двора. Да... но он – само правосудие.

Лоренц. О нем говорят... что он может превращаться в животных?

Хозяин постоянного двора. Да... поэтому мы не доверяем ни собаке, ни кошке, ни лошади: а вдруг это сам князь?» [7, с. 34–35].

Эта сцена, как и многие другие, контрастна – и по содержанию, и по художественным принципам, но объединяет их ирония – «главная героиня драмы» [10].

Иронично пространство Автора и зрителей, которые смотрят пьесу, что видно уже по наиболее употребительным немецким фамилиям, – Фишер, Мюллер, Шлоссер, Лейтнер и Бёттихер. Пространство зрительного зала постепенно заполняется их репликами, создающими ироническую картину: «*Шлоссер.* Мы хотим видеть настоящую пьесу со вкусом. *Мюллер.* Семейная история... соблазн... крестьянин и крестьянка – что-то в этом духе...» [7, с. 11].

Противоречивость как необходимый элемент иронии достигается с помощью ответа Автора: «Мы будем стараться развлечь вас юмором, бездельем, шуткой, ибо нынешние пьесы редко дают повод для смеха» [7, с. 5].

А уж когда объявлено название спектакля, зрители, более-менее знакомые с сюжетом сказки «Кот в сапогах», высказывают догадку о ее содержании: «*Мюллер.* Вот видите, трогательная семейная картина. Крестьянин беден, у него нет денег, в нищете он продает любимое животное некой сентиментальной барышне и в конце концов находит свое счастье» [7, с. 7]. В этой ситуации на первый план выходит ирония драматическая – зритель пытается предвидеть развитие событий пьесы еще до того, как ее разыграют на сцене. Взаимодействие антитетических пространств на протяжении театрального действия приводит к созданию нового пространства – «абсолютной театральной игры» [3, с. 207].

Отдельные точки зрения героев сказки, актеров, зрителей, собственно автора постоянно переплетаются, создавая сложные риторические конструкции. Внимание заслуживает и позиция «наблюдателя», то есть зрителя-современника, смотрящего саму пьесу Л. Тика «Кот в сапогах». Если бы не атрибуты сцены того времени и публика, заполонившая театр, – можно было бы подумать, что перед нами разворачивается средневековое действие. Ведь в произведении

Тика много условного, схематичного. Но это – одно из преимуществ пьесы: бедность декораций, условность действия возбуждали фантазию средневекового зрителя, влияли на его отношение к изображаемому.

С этого момента исследование комедии Тика переходит из пространственно-временных координат в проблемные. Ведь романтическая ирония в произведении – не просто средство построения художественного мира, но и глубинная философская основа театральной игры. Автор в пьесе – жертва притязаний зрительской массы, переделывающей его опус на свой лад. Такое переигрывание стирает грани между сценой и бытом, что придает «детской безделью» Тика вполне серьезный подтекст.

Предыдущая культурная эпоха – Просветительство – выработала в Германии два «любимых драматических жанра»: «семейная картина» и «трогательная драма» [4, с. 81], представителями которых были А. Иффланд и А.В. фон Коцебу. Характерными для подобного рода пьес были: *построение действия на резких контрастах, мастерское сплетение трагического и комического, патетики и чувствительности, страсть к преувеличениям.* С помощью этих средств создавались трогательные сцены, в которых «дети примиряют отцов, а виновные получают прощение» [15, с. 48]. Семейное и любовное содержание произведения, неестественная высокопарная речь персонажей, неприменный счастливый конец получили в эпистолярном наследии А.С. Пушкина пренебрежительное определение «коцебятина»:

«...*Возьмись-ка за целый роман – и пиши его со всею свободой разговора или письма, иначе всё будет слог сбиваться на Коцебятину*» [6, с. 148].

Это – также создание драм, но, по изречению А.В. Шлегеля, это – и отречение от драматического искусства [10, с. 180]. Авторы, хотя и ставят нравственные проблемы, но решают их неадекватными методами (подобно авторам сценариев современных телесериалов – неожиданной актуализации «коцебятины», при том что данный термин давно забыт): либо показывая различные домашние и семейные споры, либо с помощью чрезмерной чувствительности.

За сюжетную основу для своей пародии на филистеров и их увлечения в искусстве Тик взял сказку – жанр, не очень высоко оцениваемый в эпоху Просветительства [10, с. 176]. Про-

изведение Шарля Перро «Кот в сапогах», помещенное в книге «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории минувших лет с поучениями», вызвало у драматурга незаурядный интерес в создании подобной пародии. Ведь сказка эта относится к «животному циклу», поэтому с точки зрения просветителя выглядела совершенной неправдой:

«Шлоссер. Век этих призраков прошел... Критик. Кот разговаривает! Что это такое?.. Фишер. Послушайте только: кот осмеливается говорить о действительном мире!..» [7, с. 3].

По справедливому определению Н. Берковского, несомненный успех в драме выпадает на долю вещей [1, с. 241]. Потому-то и Б. Шалагинов не без основания утверждает, что «Кот...» – это театр живых марионеток, способный обойтись без «психологии» [9, с. 179]. У Тика открыта граница между миром людей и миром животных. Другими словами, основоположным приемом создания иронического стиля для него является остраннение (по В. Шкловскому). В органическом слиянии сказки и парадокса (кот, который разговаривает, и к тому же интересуется философскими вопросами) рождается ирония Тика.

Зрители требуют конкретики семейно-любовной истории, а им показывают нечто совершенно иное, а значит – увиденное впервые. Так средствами остраннения создается атмосфера удивления, важная для иронической игры. Зрители удивлены не только разговорами Кота, но и сценой аудиенции в королевском дворце: дескать, почему герцог Мальсинкийский говорит в пьесе по-немецки, а не на родном языке [7, с. 16].

В гротескной форме разыграно уничтожение законов, в основу которого положена коллизия из «Кота в сапогах» Перро: кот Гинце, заставив князя превратиться в мышь, съел его.

Удивление вызывает и любовная интрига пьесы, поскольку после сцены признания в любви, в которой задействован шаблонный лексикон сентиментальных пьес, показывается гротескно резкий переход от любви к ненависти:

«Он. Куда же девалась твоя бесконечная нежность?»

Она. А твоя верность?»

Он. Твое опьянение счастьем?»

Она. А твои восторги?»

Он. Черт их знает, где они! Все оттого, что мы поженились (подчеркнуто нами. – Н.Н.)» [7, с. 39].

Удвоение театральной сцены позволило Тику показать партер, заполненный зрителями-бюргерами, и вывести закономерность их притязаний к искусству: они требуют, чтобы имитировались, причем до малейших подробностей, исключительно знакомые им вещи. В необычном зачине драмы, который составлен из реплик подобного содержания, Тик лаконично и четко определяет «объект» своей пародии – конкретная социокультурная ситуация (немецкое Просветительство), представленная публикой в ее реакции на театральное искусство. Определен и уровень вкуса публики – «мещанская драма», ставшая вторым прототекстом комедии (после сказки Ш. Перро).

Согласно эстетике «мещанской драмы» в немецкой литературе конца XVIII века, искусство «сводится исключительно к уровню техники высокой и камерной имитации» [7, с. 16]. Тик в своей пьесе демонстрирует, насколько техника несовершенна, «спонтанное» искусство более весомо, чем миметическое, а инстинкт – надежнее зубрежки и маскировки.

Так, оборудование сцены неожиданно выходит из строя, и машинист, которому надлежит стоять за кулисами, то и дело появляется на сцене. Каждый актер-исполнитель вводной пьесы знает свою роль наизусть, но по мере развития действия они либо переигрывают, либо забывают текст.

В проблемном аспекте иронии «Кота в сапогах» большое значение имеет драматический язык произведения. Сюжет комедии строится как спор, тщетная попытка зала добиться взаимопонимания, как «драматургически реализованная идея некоммуникабельности» [1, с. 241]. По этому признаку А. Аникст уточняет, что Л. Тик осмеивает не реальность, а ее отражение в литературе и на сцене [1, с. 67]. Перефразируя, заметим, что «Кот в сапогах» – одна из первых «драм идей», где основной коллизией является противоречие между литератором и массой.

Так, язык комедии Тика пародирует не только стиль «мещанских драм» (например, сцена признания в любви: *«О, как трепещет мое сердце от восторга... когда само небо склоняется, дабы овеять меня эфиром»* [7, с. 22]), но и язык предыдущей культурной эпохи (постоянные аллюзии к Шекспиру и Шиллеру в роли Короля – более объемные, чем слова «от себя»). Эти интертекстуальные мотивы создают третье измерение комедии – «пьесе в пьесе

в пьесе», а это – наивысшая степень разрушения театральной иллюзии.

Одним из ключевых понятий романтизма является «бесконечность», под которую некоторые исследователи подводят парадигму «подвижного мироздания, постоянно создающегося» [13, с. 158]. В пьесе «Кот в сапогах» демиургом такого мироздания стал Л. Тик – «собственно-автор», который буквально из ничего сотворил свободное царство разума. Идея Театра здесь утверждается как главенствующая, а игра и фантазия ей всегда сопутствуют [8, с. 256].

Выводы. Задолго до формирования понятия романтической иронии драматургия и театр владели приемом «сцены на сцене». Ироничность произведения, построенного на данном приеме, заключается в том, что театральное действие как бы сходит со сценической площадки и переносится в реальное пространство зрительного зала: происходит взаимопроникновение данных пространств. И в этом смешении познается «физика» и «лирика» театральной игры.

В частности, Людвиг Тик в своем творчестве утверждает новые каноны создания мира, центральным среди которых является ирония. Исходя из своей амбивалентной природы, она – не только средство разрушения, но и создания, причем созидательная функция ее является основоположной [14, с. 80]: над фрагментарным миром завершенного (в данном случае – реплики, нарушающие целостность вводной пьесы, интертекстуальные мотивы, сама внутренняя сцена как часть большого театра) превозносится мир «чистой радости» – основа первоначального существования человека.

Дальнейшие исследования в данной области позволяют утверждать, что ирония у Тика, как и у его последователей – драматургов XX и XXI веков, создателей собственных вариаций «театра в театре» – это не только способ комического показа внешнего и внутреннего измерений; она становится одной из форм по-

знания окружающей действительности, художественным методом освоения сущности человеческого бытия.

Список использованной литературы:

1. Аникст А.А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Москва, 1980. 343 с.
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Москва, 2000. С. 208–262.
3. Ванслов В. Эстетика романтизма. Москва, 1966. 397 с.
4. Грешных В.И. Ранний немецкий романтизм. Фрагментарный стиль мышления. Москва, 1991. 142 с.
5. Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. Москва, 1992. 336 с.
6. Пушкин А.С. Письмо А. Бестужеву. 30.11.1825. Полное собрание сочинений: в 10-ти т. Т. 10: Письма. Ленинград: Наука, ЛО, 1979. С. 148–149.
7. Тик Л. Кот в сапогах. Пер. с нем. В. Гиппиуса. Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1. 42 с.
8. Ткачева Е.А. Образ театра в комедиях-сказках Людвиг Тика. 2011. С. 251–261. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/obraz-teatra-v-komedyah-skazkah-lyudviga-tika>
9. Шалагінов Б.Б. Про Людвіга Тіка та його «Кота в чоботях». Всесвіт. 2009. № 7-8. С. 178–183.
10. Шлегель А.В. Чтение о драматическом искусстве и литературе. Литературная теория немецкого романтизма. Москва, 1980. 230 с.
11. Шлегель Ф. Критические фрагменты. Литературная теория немецкого романтизма. Москва, 1980. 230 с.
12. Beyer, H.G. Ludwig Tiecks Theatersatire "Der Gestiefelte Kater" und ihre Stellung in der Literatur- und Theatergeschichte. Stuttgart, 1960. 208 s.
13. Muecke, D. The Compass of Irony. London, 1980. 276 p.
14. Stronshneider-Kors, I. Die Romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1960. S. 75–97.
15. Tieck, L. Schriften. Bd. XVI (Frans Stembalds Wanderungen). Berlin, 1828.
16. Ulshöfer, R. Die Theorie des Dramas in Deutschen Romantik. Berlin, 1935.
17. Vogt, G. Die Ironie in der Romantischen Komödien. Frankfurt-über-Meine, 1993.

Науменко Н. В. Іронія як вияв двосвіття в романтизмі (на матеріалі драматургії Людвіга Тіка)

У статті на основі аналізу комедії-казки Людвіга Тіка «Кіт у чоботях» (1797) показано прийом «сцени на сцені» як засадничий принцип формування іронічного стилю твору. Зокрема, йдеться про постійне взаємопроникнення мистецтва й реальності, яке, будучи інтерпретованим прийомами театральної гри, дозволяє людині поглянути на себе «збоку» й тим самим усвідомити своє місце в соціально-культурному просторі.

Ключові слова: романтизм, комедія, творчість Л. Тіка, «сцена на сцені», іронія.

Naumenko N. Irony as a Marker of Dwarfism in Romanticism (Based on Ludwig Tieck's Drama)

The author of this article analyzed the fairy-tale comedy 'A Puss in Boots' by Ludwig Tieck (1797) in order to define the role of 'scene-within-a-scene' principle in formation of the ironic style of the text. Particularly, the point was the constant penetration of art into life (and vice versa), which, upon being interpreted by means of theatrical play, would allow a human to look at oneself 'from the other side' and therefore to comprehend one's own place in the social and cultural space.

Key words: Romanticism, comedy, L. Tieck's works, 'scene-within-a-scene', irony.