

И.В. Логвинова

НЕМЕЦКИЙ ДОН КИХОТ

Аннотация

В статье речь идет о вкладе, который внес Людвиг Иоганн Тик – создатель теории романтической комедии, исследователь и переводчик Сервантеса и Шекспира на немецкий язык – в сокровищницу мировой драматургии, и который позволяет нам говорить о том, что этот автор может быть признан немецким Дон Кихотом.

Ключевые слова: немецкий романтизм, Сервантес, Дон Кихот, Л. Тик, романтическая ирония, зрители.

Logvinova I.V. The German Don Quixote

Summary. The article deals with Ludwig Johann Tieck – founder of the romantic Comedy theory, researcher and translator of Cervantes and Shakespeare into German – who can be recognized as a German Don Quixote because of his contribution to the world drama.

В нашей статье речь пойдет о немецком романтике, создателе теории романтической комедии, разностороннем человеке, исследователе и переводчике Сервантеса и Шекспира на немецкий язык. Это Людвиг Иоганн Тик (1773–1853). Его можно назвать немецким Дон Кихотом, поскольку он своими произведениями (особенно пьесами-сказками) боролся с грубым обывательским вкусом.

Романтики глубоко верили в преображающую силу искусства и в своем творчестве старались усилить его воздействие. Отказываясь от прямого морализаторства и поучения, они предполагали огромное нравственно-воспитательное воздействие искусства на человека и сознательно добивались этого воздействия. Об этом свидетельствуют и пьесы Л. Тика, и его критические заметки. Так,

в эпилоге «Кота в сапогах» Поэт, автор идущей на сцене пьесы, обращается к публике: «Публика, чтобы твой суд для меня хоть чуть был полезен, прежде сама покажи, что хоть чуть понимаешь меня»¹. В словах Поэта можно усмотреть «воспитательное намерение»: «Подобное воспитание должно идти исподволь, шаг за шагом»². Воспитательный момент есть и в пьесе «Мир наизнанку». Она начинается с музыкальной увертюры, Симфонии, в которой музыкальные тональности и инструменты оказываются способны говорить и выражают важные для автора эстетические установки. Беседующие друг с другом инструменты утверждают, что люди с тонким эстетическим пониманием – это большая редкость, но выражают надежду, что публика, пришедшая на начинающийся спектакль, состоит именно из таких людей³. Симфония завершается призывом Forte, обращенным к зрителям: «Внимайте же! Внимайте, дабы не перевернуть потом все с ног на голову. Внимайте, но не слишком усердствуйте – дабы не узреть и не услышать ничего сверх того, что вам собирались представить. Внимайте! Но внимайте с толком! Слушайте! Слушайте!! Слушайте!!! Слушай-те!!!»⁴

Объясняя, почему зрители охотно и повсеместно смотрят мещанские драмы, Л. Тик видит причину в хорошей актерской игре: «Наши актеры сильны в таких композициях, и в большинстве своем даже на этом основываются. Благодаря этому в шванках присутствуют юмор и шутка, которых не было в тексте»⁵.

Зрители охотнее смотрят то, что им ближе: сцены, в которых изображена городская жизнь, знакомый и понятный им мещанский быт, юмор. Такие зрители представлены Л. Тиком в комедиях «Кот в сапогах», «Мир наизнанку», «Пролог». Зрительское восприятие многомерно: оно выведено как в образе зрителей, сидящих в партере, оценивающих пьесу, так и сквозь призму образа Поэта, который иногда прерывает ход действия и объясняет публике суть своих ожиданий от восприятия ею пьесы, и таким образом показывает, что в его пьесах воспринято зрителями неадекватно.

В комедии «Кот в сапогах» противопоставлены два типа миросозерцания: романтическое и тривиально-бюргерское. Носителями тривиально-бюргерского мировоззрения являются зрители в пьесе, которые абсолютно не понимают романтической иронии, пародийного характера вставок. Наоборот, они воспринимают эти

вставки всерьез. Им нравится то, что является на самом деле насмешкой и пародией. Так, зрители восторгаются балетом, который был неуместен в пьесе и никак не связан с сюжетом:

Визенер. Дивно! Дивно!

Сосед. Да, вот это я понимаю, героический балет!

Визенер. И как органично включен в действие!

Лейтнер. А какая прекрасная музыка!

Фишер. Божественная!

Шлоссер. Балет спас всю пьесу⁶.

Публика в партере искаженно понимает сам смысл пьесы. Об этом свидетельствует реплика Шлоссера, когда не вовремя поднялся занавес и зрители стали свидетелями разговора Поэта и Машиниста:

Визенер. Это что, тоже из пьесы?

Шлоссер. Разумеется. Это для мотивировки дальнейших перемен места действия⁷.

Тривиальное, бюргерское сознание характеризуется как одностороннее, бедное, рационалистическое. Зрители в пьесе «Кот в сапогах» предпочитают, судя по их репликам, поучительную семейную драму, мещанскую драму⁸. Их представления о жизни – закоснелые и неподвижные, они впитали в себя некоторые положения классицистической, просветительской философии, твердо стоят на них, не принимают движения и парадоксов жизни. Исполненная дерзкой иронии, капризная и прихотливая пьеса Л. Тика вызывает у них головокружение:

Шлоссер. Объясните мне, ради бога, в чем дело! У меня совсем голова кругом пошла.

Фишер. Теперь и у меня ум за разум заходит⁹.

Их представления свидетельствуют об их вкусе. У каждой эпохи, у каждого литературного и исторического периода – свои критерии вкуса. Со времен «Поэтики» Аристотеля до эпохи Просвещения понятие вкуса было связано со способностью оценивать

художественное произведение и наслаждаться им. Понятие хорошего вкуса связывалось философами (Ж.-Б. Дюбо, Ш. Монтескье, Д. Юм, А. Алисон и др.) в основном с неиспорченностью человеческой природы (поэтому различали физический и духовный, грубый и утонченный вкус [Д. Юм]). Известно высказывание Д. Дидро, считавшего, что невозможно иметь верный вкус, имея испорченное сердце. Европейские философы, исследовавшие категорию вкуса, допускали, что вкусов может быть много, они разнообразны в рамках нормативного понятия о вкусе, глубоко разработанного, в частности, в трудах И. Канта. Философ, как бы подводя итог всей предшествующей традиции, говорит, что объективных правил вкуса не может быть, так как основанием для его определения служит не понятие объекта, а чувства субъекта¹⁰. Поэтому для него вкус – способность со свободной закономерностью судить о предмете. Это определение было принято романтиками, которые учение о вкусе специально не разрабатывали. Они отказывались от абсолютных критериев, говорили о сложности, многозначности истины, о различных ее гранях.

Еще одна сторона вопроса о немецком Дон Кихоте состоит в том, что Дон Кихот – это не просто романтик, рыцарь, а это некий миф, созданный из материала современной Сервантесу жизни. В свою очередь Людвиг Тик создал миф о Сервантесе как романтике.

Шеллинг, связывая Сервантеса с романтизмом, писал о том, что Дон Кихот и Санчо Панса носят черты мифологических личностей, роман испанского писателя создает оригинальную авторскую мифологию, таким должно быть и истинно романтическое произведение¹¹.

У Сервантеса во Второй части «Дон Кихота» также происходит удвоение реальности: его герои, не выходя, однако, за пределы романа о них, начинают его обсуждать. Книга становится персонажем истории о Дон Кихоте, а главные герои – Дон Кихот и Санчо Панса – становятся как бы читателями романа о себе. Но они не явные читатели, а только слушатели и критики романа о себе, с содержанием которого они знакомятся со слов Самсона Карраско. На это время они не перестают быть героями романа Сервантеса.

В пьесе Л. Тика «Кот в сапогах» ситуация иная – реальность удваивается введением приема сцены на сцене, ирония здесь становится всеобъемлющей, она касается всей пьесы и жизни вообще. Автор иронизирует и над собой, и над миром, пытается разрушить мещанские вкусы публики и привить ей возвышенные, романтические. «Кот в сапогах» – это пьеса о постановке и восприятии пьесы «Кот в сапогах», иначе говоря, пьеса о «творческом бытии пьесы» в «театре сознания» зрителя (территория сознания зрителя, на которой происходит, в терминологии рецептивной эстетики, встреча «горизонтов ожидания» пьесы и зрителя). В ней происходит игра со зрительскими ожиданиями. Однако следует помнить, что это не реальные, а изображаемые зрительские ожидания. Л. Тик в начале пьесы, в сцене разговора в партере, показывает нам зрителей, в которых угадываются реальные современники писателя О. Николаи, А. Иффланд, А. Коцебу и др., с которыми он вел полемику и которые были для него «символами угрожающего измельчания искусства и общественного вкуса в Германии»¹²). Зритель, привыкший к традиционному театру, заранее возмущается, что ему покажут детскую сказку, потому что он уже не ребенок. Но ни сказки, ни кота в сапогах он не увидел. По сути, он не увидел и самой пьесы. Он не понимает, что его хотят вернуть в детское состояние не для того, чтобы унижить, а для того, чтобы расширить границы его восприятия, убрать с его глаз шоры, мешающие свободному, искреннему и радостному созерцанию. У Сервантеса, подобные тиковским, ожидания зрителей не показаны явно, поскольку в романе не выведен образ читателя, не выведен, а только намечен в образе самого Дон Кихота и тех читателей, о которых ему рассказывает Самсон Карраско: «...детей от нее не оторвешь, юноши ее читают, взрослые понимают, а старики хвалят. Словом, люди всякого чина и звания зачитывают ее до дыр и знают наизусть, так что чуть только увидят какого-нибудь одра, сейчас же говорят: “Вон Росинант!” Но особенно увлекаются ею слуги, – нет такой господской передней, где бы ни нашлось *Дон Кихота*: стоит кому-нибудь выпустить его из рук, как другой уж подхватывает, одни за него дерутся, другие выпрашивают...»¹³ Дон Кихот выступает одновременно как главный герой книги и как ее читатель, хотя и не «явный». Сама книга тоже имеет «двой-

ника» («неправильную» историю Дон Кихота), что служит причиной изменения планов героя.

В романе Сервантеса творческое бытие произведения является одним эпизодом в сюжете романа. У Л. Тика весь смысл пьесы – в показе ее творческого бытия. В драматическом роде литературы писатель нашел средства для подобных экспериментов. Л. Тик показывает, что совершается в «театре сознания» зрителя. Но и пьесу как персонажа мы видим реально на сцене. У Сервантеса изображение того, что совершается в «театре сознания» читателя (реакция на роман), является ироничным. Та же ирония действует в эпизоде, когда герои исправляют и объясняют замеченные в тексте неточности (неясно из Первой части, кто украл осла у Санчо и т.п.). Но в изображении читательского восприятия Сервантеса и Л. Тика есть качественные различия. У Сервантеса герой смотрит на себя со стороны, но при этом чужими глазами (в образе персонажа книги, прототипом которого этот герой выступает), а у Л. Тика герой смотрит на себя со стороны своими глазами (как актер на свою роль) и тут же пародирует самого себя. Романтический характер тиковской иронии связан с тем, что она направлена одновременно на то, что ему чуждо, что он осмеивает, и на самоё себя. Эта ирония неизбежно содержит самопародию. При этом самоирония, самопародия в пьесах Л. Тика имеют сложнейший диалектический смысл: как уже говорилось в 1-м разделе, она не унижает и не дискредитирует авторского видения, и, снижая, возвышает, и наоборот.

Герои «Дон Кихота» вносят изменения в книгу о себе, спрашивают о продолжении истории (здесь также присутствует авторская ирония). У Л. Тика мы видим то же самое, но пропущенное через романтическую иронию, имеющую подчеркнуть эстетическую цель – разрушение иллюзии пьесы. Сервантес же ничего не разрушает: его Дон Кихот ведет себя в рамках логики романного героя, он обсуждает себя в качестве персонажа книги о Дон Кихоте, т.е. о себе, которая вышла в свет и о которой он, по сюжету, узнал; но себя как персонажа реального романа Сервантеса он не обсуждает, он даже не знает, что здесь и сейчас является таковым.

Л. Тик внес большой вклад в развитие теории комедии также своими статьями о театре, книгой комментариев к пьесам Шекспира («Das Buch über Shakespeare», 1920). Его перу принад-

лежат такие работы, как «Трактовка чудесного у Шекспира» (1793), «Письма о Шекспире» (1800), «Старый английский театр» (1811, 1823, 1848), «Историческое развитие новой сцены и Фридрих Людвиг Шрёдер» (1828), «Гёте и его время» (1828); а также два тома «Драматургических листков» («Dramaturgische Blätter») (1852) и «Критические записки» («Kritische Schriften») (1848). Свои теоретические работы Л. Тик в основном создавал в поздний период своего творчества. Исключение составляет «Трактовка чудесного у Шекспира» (к знаменитому английскому писателю он обратился ранее других романтиков). Позже писатель обобщил свои теоретические наблюдения над драматической поэзией в «Книге о Шекспире», а также в своих «Драматургических листках» 1852 г. Впечатляет охват имен драматургов, пьесы которых Л. Тик анализирует в своих статьях: Софокл, Еврипид, К. Марло, Шекспир, Опиц, Ганс Сакс, Готшед, Ф. Бертольд, Лессинг, Клейст, Гёте, Шиллер, Эленшлегер, К. Ленц, П. Вольф, Иффланд, Коцебу, Хольберг, Гоцци, Гольдони, Сервантес, В. Эспинель.

Л. Тик испытывал глубокое неудовлетворение современным состоянием драматургии. Он хотел преобразить современный театр, привести в него дух новизны. Это касается не только устройства сцены, но прежде всего качества репертуара, игры актеров, особенностей сценической речи. Из той критики, которую Л. Тик обрушивает на современный ему театр, а также из некоторых положительных примеров, которые он приводит в противовес ужасающему состоянию немецкого театра, можно вывести основные эстетические положения его теории комедии, о чем мы уже писали в других статьях¹⁴.

Таким образом, вклад, который внес Людвиг Иоганн Тик в сокровищницу мировой драматургии, позволяет нам говорить о том, что этот автор может быть признан немецким Дон Кихотом.

¹ Немецкая романтическая комедия / Сост., вст. ст. А.В. Карельского. – СПб.: Гиперион, 2004. – С. 79.

² Там же. – С. 66.

³ Там же. – С. 84.

⁴ Там же.

- ⁵ *Tieck L.* Dramaturgische Blätter. In 2 Bd. – Bd 2. – Leipzig: Brockhaus, 1852. – S. 62–63.
- ⁶ Немецкая романтическая комедия / Сост., вст. ст. А. В. Карельского. – СПб.: Гиперион, 2004. – С. 62.
- ⁷ Там же. – С. 64.
- ⁸ Там же. – С. 39.
- ⁹ Там же. – С. 66.
- ¹⁰ *Кант И.* Критика способности суждения. – М.: Мысль, 1966. – С. 118.
- ¹¹ *Шеллинг Ф.* Философия искусства. – М.: Просвещение, 1966.
- ¹² Об этом см.: *Матинян К.Р.* Жанр комедии в литературе немецкого романтизма конца XVIII – начала XIX века (Тик, Brentano): Автореферат дисс. канд. филол. наук. – М., 1986. – С. 12.
- ¹³ *Сервантес М.* Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. – М., 1963. – Ч. 2. – С. 34–35.
- ¹⁴ *Логвинова И.В.* Комедия в литературной теории йенских романтиков // Национальная ассоциация ученых. Филологические науки. – № 4. – 2014. – С. 149–151; *Логвинова И.В.* Теория комедии в эстетике йенских романтиков // European and Russian literature: modern problems of study. – Stuttgart, 2013. – Volume 2. – P. 97–113; *Логвинова И.В.* Философско-эстетический смысл комедий Л. Тика // Эстетико-художественное пространство мировой литературы. – М. – Ярославль, 2012. И др.