

Борис ШАЛАГИНОВ
«КОТ В САПОГАХ» ЛЮДВИГА ТИКА КАК ПРОИЗВЕДЕНИЕ
РОМАНТИЧЕСКОГО АВАНГАРДИЗМА

Источник: © Про Людвіга Тіка та його «Кота в чоботях»./ Всесвіт: Журнал іноземної літератури. — 2009, № 7-8. — С. 178-183. (журнальний варіант); Полный вариант статьи в: Романтичні пригоди Кота в чоботях: Людвіг Тік, Шарль Перро, Якоб та Вільгельм Грімми./ Переклади укр. та рос. мовами, наукова стаття та коментар Бориса Шалагінова. — Київ: КМА, 2014.

1.

Возникновение комедии Л. Тика «Кот в сапогах» (1797) обязано событию, весьма обычному в театральной жизни тогдашней Германии. Это было столкновение двух театральных «партий», одна из которых представляла традиционную эстетику театрального исполнительства, а другая претендовала на роль авангарда. Представителем первой был именитый критик К. А. Бёттигер, написавший книгу «Анализ игры А. В. Иффланда в четырнадцати ролях в Веймарском придворном театре в апреле 1796 года». Из Веймара Иффланд последовал в Берлин, где юный Людвиг Тик собственными глазами увидел его игру. После чего нашёл книгу Бёттигера чрезмерно преувеличенным панегириком в адрес актёра. Особенно возмутило юного автора спешное назначение знаменитого гастролёра на пост директора Королевского Прусского национального театра. Романтизм ещё не создал свою драматургию, однако, по мнению Тика, именно этим решением закладывались проблемы в театральной политике, и политике весьма консервативной. Не от неё ли пострадает в недалёком будущем романтик Г. фон Клейст, новаторские пьесы которого просто отказывались ставить в его родном Берлине? Не она ли побудила Э. Т. А. Гофмана, переехавшего в Берлин в 1814 г., навсегда отказаться от театральной деятельности? Заметим, что вышеназванная комедия самого Тика была поставлена в берлинском театре лишь в 1844 году, в честь семидесятилетнего юбилея автора.

Тик выразил своё отношение и к книге Бёттигера, и к игре Иффланда, и к берлинскому театру в своей комедии. Приём не новый, если вспомнить, что уже Мольер отвечал со сцены своим оппонентам, например, в комедии «Критика “Школы жён”» (1663). В аристократическом салоне встречаются пылкие сторонники и столь же решительные критики пьесы Мольера. Правда, сама комедия «Школа жён» — предмет их спора — шла «отдельно», но она была у всех на памяти, поэтому реплики спорщиков в принципе были всем понятны. Тик же решил объединить спектакль и

его обсуждение, иными словами, вывести на сцену не только исполнителей, но и публику. И среди «просвещённой публики» в партере лучшее место было отведено Бёттигеру, который был выведен под именем Бёттихер. Он разговаривал фразами из своей книги об Иффланде. При этом подразумевалось, что Кота в сапогах играл сам гений перевоплощений Август Вильгельм Иффланд! Сложный грим делал внешность маэстро практически неузнаваемой, но характерные чёрточки его манеры, столь тонко подмеченные пронизательным Бёттихером, позволяли утверждать, что это он! Прав, прав был Гёте, отмечавший «мудрость, с какою этот актёр делал несхожими свои роли, во всякой достигая целостности, — то принц, то простолюдин, но всегда равно искусный в перевоплощениях...!» [1] Словом, «легко переходя с котурн на сандалии» [2], и даже на сапоги!

Хорошо известный сказочный сюжет о Коте в сапогах облегчал для читателя задачу следить за перипетиями этой необычной полемики («Господин Кот» Шарля Перро появился в немецком переводе в 1790 г.). Но Тик был далеко не первым, кто соединил на одной сцене актёров и публику. Среди его предшественников был, например, знаменитый английский драматург и романист Генри Филдинг (1707-1754). Так, в его комедии «Исторический календарь за 1736 год» публика обсуждает детали репетиции одной пьесы, которая происходит тут же, на подмостках. Романтики чрезвычайно высоко ставили комический талант Филдинга, чувствовали в нём близкого по духу эстетического протестанта. В частности, Тик нашёл для себя приём пастиша в его «Трагедии трагедий, или Жизни и смерти великого Тома Тама» (русский «Мальчик-с-пальчик»), где текст пьесы был скомпонован из наиболее шаблонных элементов елизаветинских трагедий и насыщен легко узнаваемыми тогдашним зрителем скрытыми цитатами, которые, будучи помещёнными в ненадлежащий контекст, звучали комично. Подражая Филдингу, Тик насыщает своего «Кота» цитатами из пьес Ф. Шиллера «Дон Карлос» и «Валленштейн», пафосный стиль и популярность которых вызывали у романтиков скепсис и иронию. Знаменитый исследователь раннего немецкого романтизма Рудольф Гайм называет и другие возможные источники тиковского комизма [3].

Но нельзя не упомянуть самый главный источник, из которого Тик и его друзья по йенскому содружеству романтиков черпали свои основные комические приёмы. Это Вильям Шекспир, которого они также воспринимали как нарушителя эстетического спокойствия, новатора и разрушителя всяческих догм. Хорошо известны

примеры его остроумия, фарса, пародии, пастыша («Троил и Крессида»), выведения на сцену «зрителей» наряду с «актёрами» («Бесплодные усилия любви», «Сон в летнюю ночь», «Укрощение строптивой», «Гамлет») и др. Здесь же укажем на то, что Тик специально изучал Шекспира и посвятил ему исследование «Письма о Шекспире» (1800), а также занимался переводами его пьес, из тех, что не успел перевести А. В. Шлегель («Бесплодные усилия любви» 1809), готовил сценические обработки его пьес («Буря», 1796).

Таким образом, Тик напал на своих оппонентов во всеоружии надёжно проверенных театральных средств. Неожиданным было то, что, хотя этот арсенал казался давно забытым, эстетический выстрел попал прямо в цель. Напечатанная во втором томе «Народных сказок Петера Лебрехта» (один из псевдонимов Л. Тика) [4], комедия произвела фурор, обратила на себя внимание «веймарских классиков» Гёте и Шиллера, а «йенские романтики» А.-В. и Ф. Шлегели немедленно пригласили Тика в свой журнал «Атенея» в отдел критики. Тик с удовольствием продолжал вносить в свою сказку поправки, то есть начинал свой критический колчан всё новыми и новыми стрелами, и, когда вышло следующее издание — уже в составе сборника «Фантазёр» (1811), сказка значительно пополнилась от новых вставок. Однако мишеней оказалось столь много, что пришлось писать другие сказки, ибо «Кот» был всё-таки не безразмерный. Так появились «Рыцарь Синяя борода. Из сказок моей няни» (1797), «Мир наизнанку», «Принц Цербино, или Путешествие за изящным вкусом» (1799), «Жизнь и смерть маленькой Красной Шапочки» (1800), «Жизнь и приключения маленького Томаса по прозвищу Мальчик-с-пальчик» (1816) и др. И тут Тик явно увлёкся открытым им приёмом, он уже не думал о художественной стороне дела, так что, по справедливому мнению другого основательного исследователя той эпохи — Германа Августа Корфа, «Кот» является «относительно более удачным произведением в окружении других комических банальностей» [5]. Кого он только не критиковал! Дадим слово Рудольфу Гайму. В «Цербино» он осмеивал Фридриха Николаи и Максимилиана Клингера, Августа Лафонтена, Фридриха Рамбаха и Кристиана Шписа, «всю толпу тех фабрикантов романов, которые подделывались под вкусы караульни», высмеивал «Архив дер Цейт» и журналы Иоганна Бистра, Иоганна Фалька и даже Кристофа Мартина Виланда! Наиболее даровитые оппоненты пытались отвечать ему в духе его же сатирического пастыша. Ф. Николаи немедленно засел писать роман «Интимные письма Адельгейды Б. к подруге Юлии

С.» (1799), где один из персонажей, Густав, изучает в университете новомодную — романтическую! — философию и разговаривает с друзьями фразами из «Атенея». Тик это учёл и немедленно вписал в «Кота» новые колкости. Зато, когда Шлегели вынуждены были объявить о закрытии «Атенея», а вместе с тем и отдела критики с его не в меру остроумным редактором, смертельно обиженный в «Коте» Бёттигер первым стал сообщать всем эту радостную новость.

Сейчас авторов, на которых расточал свой пыл юный сатирик, вряд ли кто помнит (кроме Шиллера и Виланда, разумеется), а отыскивание в сказке скрытых цитат превратилось в увлекательное, чуть ли не спортивное занятие (уязвимое место любого пастиша. А сколько таких «цитат» в текстах Шекспира, Мольера и других!). Однако, о чудо! сказка продолжала свою жизнь. Но сначала завершим наш исторический экскурс.

Узнав о планируемом вторичном приезде Иффланда в Веймар на гастроли весной 1798 года, Гёте и Шиллер обменялись короткими замечаниями. Пьеса Тика уже была хорошо известна им обоим.

«...Весьма сомневаюсь, — писал Шиллер, — что ему окажут прежний приём, и наш почтенный Кот в Сапогах (так оба поэта успели между собой окрестить Иффланда— *Б. Ш.*) может попасть в довольно затруднительное положение» [6]. Гастроли состоялись, причём Иффланд ещё раз выступил в осмеянной Тиком пьесе А. фон Коцебу «Раскаявшийся человеконенавистник». Шиллер пишет в духе своего прежнего недоверия к актёру: «Иффланд никогда в своей игре не мог ни испытать, ни изобразить энтузиазм или какое-нибудь иное экзальтированное состояние души и всегда был отвратителен в роли первого любовника» [7]. Заметим попутно, что за такую вот любовь к «энтузиазму или какому-нибудь иному экзальтированному состоянию души» в сказке Тика досталось самому Шиллеру; но в данном случае мнения «классика» и «романтика» совпали. Именно Иффланду «поручено» в комедии Тика играть роль крайне прагматично настроенного существа, действительно чуждого всякой экзальтации. Вспомним, как кот вежливо, но решительно прерывает нежные излияния влюблённой пары, уединившейся, по несчастью, как раз в том месте, которое наиболее удобно для его охоты на кроликов. Всё многообразие впечатлений Кота о «братьях старших» сводится к фразе: «Удивительный народ, эти так называемые люди!»

Согласно авторскому замыслу, зритель ни на минуту не должен забывать, что перед ним Иффланд, и таким образом, знаменитый выстрел затычкой был предназначен, собственно говоря, не доблестному Коту, а Иффланду. Затычка вырвалась изо рта чрезмерно возбуждённого Бёттихера (куда её предусмотрительно вогнали соседи по партеру в качестве последнего средства против назойливого потока славословия) и, описав дугу через партер, попала прямо в сам объект критического восхваления. До самого конца представления Кот-триумфатор вынужден ходить с перевязанной головой. Победить Людоеда – оказывается, это ещё не всё; трудней выдержать любовь своих почитателей! Пьеса заканчивается тем, что Бёттихер просит автора подарить ему на память эту затычку «как знак варварства нашей эпохи и наших соотечественников». После этого автор покидает просцениум и саму пьесу со словами: «О, неблагодарный век!» – фраза довольно стандартная для провального представления; но Тик уже знал, что «продолжение следует...».

И вот летом 1799 г. автор пьесы приезжает в Веймар. Тик 26 лет, за его плечами уже собрание сочинений в 12 томах и вообще «целое море произведений» [8]: несколько многотомных романов и множество рассказов, трагедии, комедии, драмы, мистические новеллы, стихотворения, переводы, обработка «Шильдбюргеров» и некоторых других сатирических народных книг... Оба «классика» с пристальным интересом изучают «романтика». Шиллер: «Мне он показался довольно приятным человеком; хотя речи его лишены особой силы, однако они тонки, разумны и значительны, а к тому же в них нет ни кокетства, ни нескромности» [9]. Наблюдения Гёте сходны: «На первый взгляд он представляется вполне приемлемой личностью. Он говорил мало, но хорошо и вообще произвёл здесь на всех очень приятное впечатление» [10]. Словом, скромный потрясатель основ, абсолютно любезный критик, вполне уютный авангардист!

2.

На сегодняшний день понятно, что творчество Л. Тика (в контексте творчества всех писателей йенского содружества) отразило эстетико-стилевой перелом от позднего просветительства к романтизму. Вместе с тем, остаётся недостаточно понятным сам характер этой переходности. Ведь хронологически деятельность йенских романтиков совпадала с деятельностью «веймарских классиков» Гёте и Шиллера, с которыми они находились в ряде случаев на общих творческих позициях. Напомним, что «йенцы» признавали новаторство романа «Годы учения Вильгельма Мей-

стера» (1796) как знамение нового искусства, в частности как основу их основной идеи «романтизации». Целый ряд романов, в частности «Странствия Франца Штернвальда» самого Тика (1798), был инспирирован этой книгой Гёте.

Ещё один весьма полемичный и невыясненный вопрос — о переломном характере «штюрмерства» как переходе опять-таки от просветительства к романтизму, возникшем, однако, на целых двадцать лет раньше! Оба направления — штюрмерство начала 1770-х гг. и «йенский романтизм» конца 1790-х гг. можно рассматривать как один общий этап, предшествующий утверждению зрелой романтической эстетики, этап, отмеченный стремительным и противоречивым процессом разработки новых принципов искусства, призванных сменить просветительскую парадигму. И в этом сложном процессе тотального обновления на равных выступали как «классики», так и «романтики».

Поколение ранних романтиков родилось в 1770-е годы, то есть во время творческой активности «штюрмеров». А в годы их первых литературных опытов (в середине 1790-х гг.) состоялось эстетическое и психологическое «примирение» Гёте со своей бурной творческой юностью. Шиллеру удалось убедить Гёте в том, что у того нет основания стыдиться своего «штюрмерского» прошлого, поскольку оно родственно с его зрелым методом по сути [11]. Г. А. Корф считал, что веймарский Гёте возвратился к своему «штюрмерству», только на более высоком уровне [12]. Это позволило маститому поэту по-новому посмотреть на новое поколение писателей и признать его. Разница заключалась в том, что в 1770-е годы «штюрмеры» акцентировали на своём критическом отношении к просветительскому рационализму, а через двадцать лет, уже у другого поколения литературоведов, мы находим органическое единство резкого эстетического и социального критицизма с жизнеутверждающими, утопическими элементами. Новаторство «штюрмеров» опиралось на возрождение давно забытых в Европе литературных прецедентов (среди них народное творчество и Шекспир), а значит — на идеи широты и безграничности литературного мира, его несводимости к ряду непреложных образцов, его автономности по отношению к некоему абсолютному вкусу; новаторство ж романтиков в качестве последующего поколения опиралось дополнительно на философию И. Канта, в частности на новое понимание мышления, его вечно творческой потенции. Так встретились молодость и зрелость «штюрмеров», так сомкнулись поиски «классиков» и «романтиков». С тех пор эти два начала шли рука об руку.

Но рядом с поколением литературных детей «штюрмерства» существовало поколение «литературных детей и внуков» того классицизма и рационализма, против которых когда-то выступали штюрмеры. Именно это поколение стало мишенью для сатирических сказок Тика, для теории «романтической иронии» Ф. Шлегеля, для «Доверительных писем о “Люцинде” Шлегеля» Ф. Шлейермахера, для философских трудов Фихте («Основные черты современной эпохи») и «Фрагментов» Новалиса, для «Ксений» Шиллера и Гёте, а также для сатирической интермедии «Сон в летнюю ночь, или Золотая свадьба Оберона и Титании» в «Фаусте- I»...

Изучение «штюрмерства» и раннего немецкого романтизма позволяет выйти на некоторые важные категории современной эстетики и социологии искусства. В частности, это такие эстетико-идеологические понятия модернизма, как «молодость» и «авангард».

По определению философа М. А. Можейко, молодость — это понятие, метафорически обозначающее «творческую интенцию на инновационность и готовность к радикальным трансформациям наличных культурных состояний» [13]. Понятие «молодость» впервые в европейской истории приобретает важный социо-культурный статус, на наш взгляд, именно в XVIII в. Именно это столетие осознало себя не как возвращение к эстетическим образцам или научным авторитетам прошлого (подобно Возрождению, Реформации, классицизму), а как историческое движение исключительно *вперёд*. Согласно исследованию немецкого культуролога XX в. Фридриха Майнеке, домодерное историческое сознание опиралось на так называемое «естественно-правовое мышление», по своей природе неисторичное, статичное, механистичное [14]. И только в конце XVIII в. немцы разработали настоящее историческое сознание, а, значит, и понятие «современность» [15]. Для установления этого понятия потребовалось создание нового *целостного* мировоззрения. Вот почему имеют мало общего с современным пониманием современности отдельные попытки обновления поэтики и правил творчества, как, например, во Франции манифест «Плеяды» в XVI в. или спор о «древних» и о «новых» в XVII в.

В соответствии с новым мировоззрением были осмыслены в конце XVIII в. различия между такими понятиями, как «прежний/ новый», «старый/ молодой», «прошлое/ современное». На протяжении XVIII в. в литературу входит *молодой* герой, который воплощал такие ключевые принципы эпохи Модерн, как высший статус будущего сравнительно с прошлым, инакомыслие, плюрализм мыслей и терпи-

мость, право на индивидуальное гендерное поведение, эротическую свободу и т. п. Одновременно входит в эстетическую традицию — тяжело и небесконфликтно — личность молодого автора не просто как обновителя культурно-эстетической жизни, а как носителя *прогрессивных* взглядов. Столкновения и конфликты, которые существовали в искусстве всегда, переросли в борьбу «прогрессивного» и «реакционного». Такую борьбу вели литературно-художественные группировки и в XVIII в. (немецкие «штюрмеры», «йенские романтики»), и в следующем, XIX в. (кружок французских романтиков «Сенакль», литературная группировка «Молодая Германия»; последняя, по словам Карла Маркса, проповедовала сексуальную свободу и мечтала «попутно свергнуть два-три трона»).

К понятию «молодость» в исторической практике близко подходит, хотя не во всём с ним совпадает, понятие «авангард». Ранние немецкие романтики, как и поколение их литературных отцов — «штюрмеров», по сути, были авангардистами. Поскольку суть авангарда отныне составляли не только резкое неприятие всего освящённого догматическим авторитетом и традицией, но более того — принятие всего революционного, преобразующего и даже разрушительного, то он был невыносим до XVIII в. Как и надлежит авангардистам, сначала немецкие «штюрмеры» усомнились в значении философии, занимавшей тогда господствующее место в Европе, а затем романтики из Йены отбросили (с позиций кантианства) английский эмпиризм и скептицизм, французский материализм. Они выступили против рационализма и утилитаризма как ментальной основы «филистерства», этой традиционной буржуазной системы ценностей. Они демонстративно приняли Французскую революцию 1789 г., хотя их конкретное понимание реальных событий было во многом нечётким [16]. Они, как и авангардисты позднейших художественных эпох, любили эпатировать публику, бросали вызов господствующей морали. Если авангардисты начала XX в. воспевали состояние хаоса как символ тотального разрушения и переосмысления всех ценностей, то немецкие штюрмеры и йенские романтики также воспринимали реальность как безостановочное движение, беспокойство, перманентный слом, становление... Как и их потомки в XIX, в XX и даже в XXI вв., они чувствовали за собой право молодости на социальную протестность, на эстетическое новаторство, на коренное обновление языка, на пересмотр (или «освежение») моральных принципов. Они действительно все были чрезвычайно молоды. Содружества распадались, как только их участники выходили из юношеского возраста. Те

из них, кто дожил до преклонного возраста (как Тик), уже задолго до этого распрощались с романтизмом.

Как и авангард последующих эпох, немецкий романтизм стал жертвой моды, хотя на заре своего существования нападал на моду. Мода тиражирует и превращает в общедоступный стандарт всё новаторское. Романтики хотели быть не похожими ни на кого. Эта непохожесть и стала модной. Возник феномен «тривиального» романтизма, что-то вроде современной «массовой литературы». Гофман, Гейне, а позже Вагнер и Ницше защищали высокий, духовный романтизм от «тривиального», филистерского, хотя некоторые из них сами стали жертвой литературной моды и «банализации» своих идей (по мнению В. Скотта, это был Э. Т. А. Гофмана [17], а по мнению Ф. Ницше — Рихард Вагнер). Апогеем этого конфликта стало рождение у Ницше образа «сверхчеловека», фактически романтического «сверхгероя», который смыслом своего самоутверждения считал презрение к «толпе» — вульгарной буржуазной массе, и стремление возвыситься над ней. Это и был настоящий конец романтизма, его самоотрицание. Именно в этот момент, в конце XIX в., дух прежнего авангарда передавал свою эстафету и опыт новому.

3.

Но стоило ли было писать целую пьесу из-за несогласия с чьей-то игрой? — Тик нападал не просто на Иффланда, он нападал на эстетическую систему психологического театра, на искусство, которое воздействовало через «экзальтацию» (Шиллер) и тем самым пренебрегало своими собственными, автономными эстетическими ресурсами воздействия. В соответствии с этими взглядам, *психологическое* перевоплощение не является основой театральной игры.

Вся комедия Тика яркий тому пример. Это — театр масок, марионеток, демонстрирующих, кроме своего сценического поведения, ещё и своё устройство, определяющее их «психологические» возможности. И зритель должен был примирить свои ожидания с устройством открывшегося ему эстетического механизма. Перед нами, как это ни парадоксально звучит, театр вне-эстетический, если эстетику рассматривать в плане хорошо известных тогда кантовских категорий «прекрасного» и «возвышенного». Точней сказать, это театр «анти-шиллеровский». Тик показал, что театр может оставаться увлекательным, глубокомысленным и даже полезным зрелищем, и при этом обходиться без психологии (в этом он — предшественник «абсурдистов» XX века). Ведь в шиллеровском театре именно психология составляла основу

красоты и возвышенного, которые, тем не менее, сами по себе не являются конечной точкой воздействия на зрителя. Ибо прекрасное готовит зрителя для восприятия *моральных* идей. Моральный человек — вот, по Шиллеру, цель «эстетического воспитания». Таким образом, краеугольным камнем шиллеровского театра является триединство психологии, красоты и моральности.

Полемика с этими началами составляет сущность раннего романтического театра в Германии, от Тика до Граббе и Клейста (да и не только театра, если вспомнить роман Ф. Шлегеля «Люцинда»). Недаром в ряде патетических моментов своей пьесы Тик переходит на строчки из Шиллера, которые звучат, конечно же, фальшиво в неподобающем контексте, но полностью логично с точки зрения авторского намерения осмеять — и они вызывают нашу реакцию смеха!

Что же касается морального начала, то сам сюжет пьесы развивается *вне* этой плоскости. Конечно, с точки зрения бытовой правдоподобности, Готлиб не может вызвать у зрителя какой-то особенной симпатии из-за своей пассивности и психологической вялости. Но мы радуемся за него, ибо условием финала сказки является как раз его женитьба на принцессе. Иными словами, мы радуемся не просто потому, что вот ведь повезло неплохому, кажется, человеку! А радуемся, как ловко в финале сошлись все линии сюжета, как деятельность сама себя увенчала победой.

Возможно, тут зашифрована легкая ирония над философией Фихте, который наивысшим смыслом для человека считал именно деятельное начало, независимо даже от самого содержания этой деятельности. Но если философия Фихте целиком и полностью оправдывала себя в такой вне-понятийной сфере, каковой является музыка, — в стремительных пассажах «Крейслерианы» Шумана, в оживлённом движении Мендельсоновых скерцо или в приключенческой энергетике Вебера и т. п., то в искусстве понятийном, каковым является литература, большие претензии предъявляются именно к *содержанию* деятельности, а согласно Шиллеру — именно к *моральному* содержанию. Фихте же утверждал, что уже сама деятельность является достаточным условием моральности!

Посмотрим же, в чём проявляется «деятельность» кота Гинце. Счастливо избежав перспективы превратиться в плохие меховые рукавицы, он избирает верный путь лести перед первым лицом государства, его подкупа с помощью дефицитной дичи, а значит — безжалостного убийства невинных зверьков, которые, «если рассудить здраво, приходятся мне чем-то вроде племянников. Но таков нынче мир, родствен-

ник против родственника, брат идёт на брата»; путь присвоения чужого титула, запугивания простонародья, откровенного обмана на берегу реки; не забудем также и мнимую кражу одежды, снова лесть и обман (уже в замке Пугала) и, наконец, — присвоение чужой крупной недвижимости путём изощрённого убийства! В результате всей этой захватывающей предприимчивости как-то сам собой отпадает вопрос о психологической совместимости простого деревенского парня и принцессы после их женитьбы. Чем снова-таки не пародия на шиллеровский героизм!

Впрочем, финал ведь не этот. В эпилоге несчастный автор приходит в отчаяние, что публика всё поняла не так, как надо. «О, неблагодарный век!» Неблагодарный, потому что автор очень старался, но над его лучшими намерениями надругались, их просто не поняли, и пьесу освистали.

Несомненно, Гофман думал об этом финале, когда писал свои «Житейские воззрения Кота Мурра». Ведь заключительная реплика тиковского автора стала зерном его замысла о страданиях непонятого обывательской публикой капельмейстера Иоганна Крейсlera. А его кот — уже не Гинце, а Мурр, оставшись таким же жёстким прагматиком, стал ещё и бездушным эгоистом. «Скажи-ка, у тебя нет какого-нибудь дальнего родственника, скажем племянника, которого не жалко было бы разрезать и посмотреть, как у него внутри работает этот механизм?», спрашивает у Кота король. Гинце, который сам не так давно избежал разрезания, уклончиво отвечает: «Нет, ваше величество, я единственный в своём роде». Король: «Жаль!» Как видим, не только коты размножаются, но и короли дают своё потомство в виде целой шеренги литературных князей, графов, принцев и т. п., одинаково высокомерных к искусству и жестоких ко всякой живности, включая художника.

4.

Как видим, история сверхактивного и предприимчивого кота может поставить в тупик разве что заядлого моралиста. Для всех прочих остаётся искать какой-то другой ключ к пьесе за границами шиллеровской эстетики. К чему может привести эстетика «экзальтации», Тик показал в последнем акте комедии. Публика, утратив все ориентиры в пьесе, успокаивается, точнее, переживает, наконец, момент активизации всех своих чувств, когда ей показывают фееричную декорацию из «Волшебной флейты» Моцарта. Потом эту декорацию даже вызывают на «бис». Если можно эмоционально увлечь публику таким простым способом, то зачем сама пьеса? Если можно именно так достичь единодушия в переживаниях («соборности»), то зачем

разрабатывать характеры и коллизии и тщательно сводить в финале в один узел все сюжетные нити? Мы видим, что Тик ставит под сомнение некоторые принципы психологической драмы и считает, что они никак не соотносятся с механизмом драмы как таковой.

Тик размышлял над проблемой автономности эстетического и в своих работах о Шекспире, и в романе о художниках «Странствия Франца Штернбальда», и в качестве редактора и публикатора посмертных книг своего друга Вильгельма Вакенродера «Сердечные признания отшельника – любителя искусств» и «Фантазии об искусстве». Ибо от этой проблемы зависело *понимание*. Понимание авторского замысла или понимание произведения как такового? Тик, на наш взгляд, впервые наметил *герменевтическую проблему* как основной пафос раннего немецкого романтизма [18].

Именно в те годы в Германии вышли две работы, имеющие непосредственное отношение к обозначенной проблеме. Это «Критика силы суждения» И. Канта (1790) и «Пролегомены к Гомеру» Ф. А. Вольфа (1795). Вольф пришёл к отрицанию индивидуального авторства Гомера и, следовательно, предложил искать другие пути для понимания эпоса. Мы знаем, как разделились мнения Гёте и Шиллера об этой книге, Шиллер воспринял её как обидное принижение роли автора. По сути, созвучной с идеями Вольфа оказалась теория *гения*, с которой выступил Кант. Ведь гений сам не знает, как у него «осуществляются идеи для творчества» [19], следовательно, его индивидуальная авторская роль не может существенно прояснить смысл произведения. Таким образом, оба переносили акцент с автора на само произведение. В эти же годы Фридрих Шлейермахер, приверженец Канта и активный участник йенского содружества романтиков, делает первые намётки своей будущей теории герменевтики. Его герменевтическая практика началась в те же девяностые годы с опубликования «Доверительных писем о “Люцинде” Ф. Шлегеля» (1799) – романе, где также ставился вопрос об авторе и его роли в произведении.

Вопрос о месте автора в драматическом произведении (сравнительно с эпическим или лирическим) тогда ещё не обсуждался в эстетике. В соответствии со своим временем, Тик понимает проблему автора как проблему сознательного или бессознательного творчества, а проблему понимания – как понимания запланированной авторской интенции или относительно независимого от этой интенции конечного смысла. Он представляет на сцене сказку, с одной стороны – как продукт «объек-

тивного творчества», родственный в этом плане эпосу; но с другой стороны — *его* сказка имеет своего автора, которого он демонстративно выводит на сцену. Оказывается, что между авторской интенцией и конечным пониманием возникает существенный зазор. По ходу комедии тиковский Автор изо всех сил стремится вмешаться в собственное произведение, но это практически не влияет на публику, мысль которой идёт своим направлением! Критики в партере воспринимают всё по-своему, периодически меняют свои суждения и в результате приходят к совершенно невероятным выводам. И тут уже автор не может их переубедить. Ясно одно, что последнее слово не за автором. В чём же тогда его значение?

Тик специально выбрал сюжет, который, кажется, не должен составлять проблемы в отношении понимания, — сказку. Но оказывается, что простота общепонятного обманчива. И это объективная трудность любой интерпретации. Тик формирует на наших глазах «герменевтическую ловушку», в которую попадают один за другим все критики в партере. Таким образом, он обнажает не только механизм игры актёров, но и механизм рецепции произведения со стороны зрителей. Тик выходит на проблему «мир как реальность и мир как версия», которая была в своих эстетических истоках обусловлена гносеологией всё того же Канта и позже будет с чисто кантовским пафосом раскрыта в произведениях Г. фон Клейста, Э. Т. А. Гофмана и других романтиков.

Суть «герменевтической ловушки» заключается в том, что, оказывается, приманку в неё приносит сама жертва. Это интенциональная направленность самого нашего мышления, предопределённая предшествующим жизненным опытом, образованием, идейными и прочими взглядами и даже предрассудками. После того, как критики перед началом спектакля проанализировали и откинули все натуралистические предположения о показе животных или о развлечении для детей, они ориентируют своё внимание на бытовые сцены, обыденные психологические мотивировки, мысленно апробируют все модели миметического искусства. Наконец, Бёттихер предлагает сосредоточиться на анализе самого процесса игры, но и это мало что даёт для понимания смысла, и незадачливому Бёттихеру вставляют кляп в рот. Постепенно события в пьесе обманывают все их ожидания. Разные случайности, типа появления машиниста сцены и автора до поднятия занавеса, совершенно сбивают их с толку, что свидетельствует о том, что они до сих пор ещё не выработали элементарной «герменевтической гипотезы». «Понимание» периодически

сменяется непониманием, приближается ощущение «герменевтического тупика». Лозунг «Свобода и равенство!», который, кажется, в состоянии нечаянной эйфории выкрикивает Кот, проглотив Пугало в облике миши, делает вывод критиков окончательным и бесповоротным: «Стойте! Это же революционная пьеса!». Только теперь для них раскрылся якобы подлинный смысл всех *предыдущих* событий: «Я чувствую аллегорию и мистику в каждом слове!» Иными словами, они попали в ложный «герменевтический круг». Ловушка захлопнулась, смысл остался по ту сторону, путь к нему отрезан окончательно. Жертву уже не переубедишь!

Тик показывает, что критики не столько ориентируются на содержание бесхитростной детской сказки, сколько не могут и не хотят расстаться со своим собственным «интеллектуальным багажом».

АВТОР. Вам следовало бы забыть на два часа всё ваше образование...

ФИШЕР. Но как это возможно?

АВТОР. Забыть все ваши знания...

МЮЛЛЕР. А почему тогда не всё вообще?

АВТОР. А также всё, о чем вы пишете в своих журналах...

МЮЛЛЕР. Ничего себе требования!

Таким образом, намерения Автора натываются на «интенциональность» зрителей. Тик остроумно показал, что невозможно правильно понять произведение, если не принимать во внимания намерения автора. Эти идеи чуть позже будут основательно развиты их общим другом Шлейермахером в теорию герменевтики. А во вторых, Тик показал, что литературное произведение, как только оно отделилось от автора, начинает жить самостоятельной жизнью и для воспринимающего сознания уже не зависит от первоначальных намерений автора. Это проблема «эстетического отчуждения», увлекательно раскрытая Э. Т. А. Гофманом на «детективном» материале в рассказе «Мадмуазель Скюдери». Несёт ли автор ответственность за такое «понимание», *не* предусмотренное его намерениями? Можно предположить, что внимательным читателем Тика был Э. Гуссерль, стремившийся в начале XX века положить предел субъективизму в интерпретации своим требованием «феноменологической редукции». Тик также предостерег эстетику и от опасной коллизии наших дней, а именно — от недоразумений, к которым может привести «интерпретационный плюрализм», понимание произведения как «открытого произведения», «произведения без границ». Шире говоря, романтическая герменевтика, находясь на рубеже XVIII-XIX вв. ещё только в зародыше, поставила в обнажённом, наглядном,

даже театрализованном виде все существенные проблемы понимания, подхваченные и развитые наукой уже нашего времени.

В 3-ем акте придворный учёный Леандер и придворный Шут дискутируют о достоинствах сказки «Кот в сапогах», в которой они сами же выступают в качестве персонажей, причём Шут отрицает какие бы то ни было её достоинства. Леандер наоборот утверждает, что, «например, публика отмечена убедительными чёрточками характера», чем приводит в недоумение критиков в партере. С точки зрения психологического театра, между актёрами и публикой существует непроходимая «стена», и парадоксалист Тик ещё раз обращает наше внимание на эту условность с тем, чтобы... немедленно разрушить её! Не обошлось и без шлегелевских идей об «иронии», согласно которым полный хозяин в своём произведении — автор, когда логику повествования определяет не просто его воля, но нередко — просто прихоть. Однако, в данном случае, перед нами не просто эстетическая бравада. Дело представляется нам намного серьёзней. Все это — продолжение разговора об автономности произведения искусства, о его естественных и необходимых границах. В XVIII в. развилась «салонная культура», где авторы не только читали вслух свои произведения, но и превращали такое чтение в общение с салонной «публикой». Это нашло отражение в специфических «формулах общения», вообще в новой интонации и стиле в целом [20]. Тем самым фиксируется органическая связь произведения со слушателем, когда слушатель вовлекается в рассказ, а рассказ выходит за пределы книжного пространства и «захватывает» пространство салона. Таким образом, и рассказ, и его восприятие оказываются как бы в одном эстетическом пространстве.

И. Кант тоже размышлял над этим феноменом, полагая, что пространство произведения не может резко отделяться от пространства его восприятия. Между ними должно существовать какое-то «переходное» пространство, принадлежащее одновременно двум пространствам, которое философ назвал «парерга» [21] (§14). Кантовская парерга, на наш взгляд, указывает на то, что произведение искусства, хотя и существует автономно, всё же предназначено для того, чтобы его воспринимали. Этим философ отмежевывает произведение искусства от тех случаев, когда другое пространство «отчуждено» от окружения и не предназначено для восприятия другими («чужими») (личные письма, дневники, секретные документы, а также тайные обряды. Скажем, греческая трагедия представляла собой обряд, вынесенный на публику, в отличие от «мистерий», скрытых от непосвящённых). Именно для

романтиков приобрела важное значение эстетика «переходного пространства», которое, с одной стороны, подчёркивало автономность, глубоко личный характер их душевного мира, с другой стороны, стремилось этот мир непременно раскрыть для «чужого». Ф. Шлегель также экспериментировал с этой проблемой в романе «Люцинда» [22].

5.

Но кроме сидящих в партере критиков детской сказки, есть ещё один интерпретатор – реальный читатель произведения Тика. Для него автор тоже приготовил несколько сюрпризов.

Сначала отметим, что первоначальным импульсом для авангардиста нередко является желание включиться в эстетический спор или просто оспорить авторитетное мнение. Надо ли считать совпадением, что именно в момент выхода в печати «Кота в сапогах» Гёте и Шиллер обсуждали специфические черты драмы в отличие от эпоса? В статье «Об эпической и драматической поэзии» Гёте в частности писал, что драматург изображает событие «как совершающееся в настоящем», и если рапсод окружен «спокойно внимающей», то мим – «нетерпеливо взирающей, прислушивающейся толпой» [23]. Надо ли считать случайным, что вся комедия Тика является вызывающей репликой на эти утверждения? Ведь события в ней не просто «совершаются в настоящем», всё произведение идёт в реальном времени! Это достигается тем, что время сказки о Коте дополнительно «дублируется» временем воспринимающей её публикой. Произведение представляет собой, так сказать, свою собственную стенограмму. Недаром в 3 акте актёры, а вслед за ними и публика подсчитывают, сколько времени остаётся до конца спектакля! Зрители («толпа») изображены тут же, на сцене, они в буквальном смысле окружают «мимов». Вот такой комический «буквализм» в трактовке гётевской мысли! В произведении нашли комическое отражение и дальнейшие слова Гете: «Зритель пребывает в постоянном чувственном напряжении, он не смеет возвыситься до раздумья, он должен страстно следовать за мимом; его фантазия ввергнута в полное молчание [24]. Но ведь единственная реакция публики, изображённая здесь, как раз и есть «раздумья», а её воображение («фантазия») занято чем угодно, но только не «молчанием»! Иначе не пришлось бы вставлять кляп в рот несчастному Бёттихеру. На наш взгляд, здесь не что иное, как демонстративный выпад против классической теории строгого разграничения видов и жанров поэзии. Но если «веймарские классики» серьёзно исследу-

ют оптимальные возможности жанров, то «йенские романтики» пока ограничиваются иронизированием. Но теоретическая мысль начинает активно работать и в Веймаре, и в Йене. Гёте вскоре придёт к идее «смешанных жанров», отойдя от классического канона жанровой «чистоты»; а Ф. Шлегель в том же 1797 году начнёт активно разрабатывать свою идею «романтической иронии», которая в принципе отрицала жанровую однородность.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что условием восприятия пьесы Тика является закомпонованное в ней наличие нескольких точек зрения на события, происходящие в сказке. Этот принцип мы условно назовём *смещением герменевтического центра*. Первый «центр» восприятия и понимания связан с разыгрываемой на сцене «нашего национального театра» незамысловатой детской сказкой о Коте Гинце и его хозяине Готлибе, о короле, принцессе и пугале огородном по имени «Закон».

Однако существование этой сказки лишено смысла без её изначальной матрицы, в данном случае — общеизвестной сказки Ш. Перро о господине Коте («Le maître Chat»). Это и есть второй герменевтический центр. Пародия не существует без сопоставления с оригиналом, её комизм возникает в точках столкновения пародии с пародируемым смыслом. Иными словами, и оригинал, и пародия имеют свою оптику, которая создает комический эффект в силу несовпадения. Оригиналу должен быть у всех в памяти. Скажем, пародия на Овидиеву поэму о Пираме и Тисбе воспринималась свежей и звучала смешней в шекспировскую эпоху классической учёности, нежели позже, когда общедоступная память на подобные сюжеты была утрачена и уступила место памяти литературного эрудита. В эпоху раннего романтизма выбор сделан не в пользу мифа, а сказки.

Но Тик придумывает ещё третий центр — мнения критиков в партере, которые Р. Гайм и Г. А. Корф определяют суммарно как «мнимую учёность», «просвещённое высокомерие». Эти мнения показывают нам, что требовалось тогда от искусства, каковы были стереотипы его восприятия. В частности, Тик уловил парадоксальную близость между «просвещённым» вкусом и массовым, так как оба основывались на плоском рационализме и на таком же поверхностном миметизме. А романтики боролись против «омассовления» эстетического суждения и вкуса.

И тут они должны были снова-таки вступить в нешуточную полемику с И. Кантом. «В самом деле, имеется субъективно необходимый критерий правильности

наших суждений вообще, а значит, и здоровья нашего рассудка, — пишет Кант. — Мы испытываем свой рассудок на рассудке других, не обособляем себя со своим рассудком и судим в своём частном представлении как бы публично» [25]. Иными словами, рассудок получает как бы необходимую санкцию от некоего «публичного» здорового рассудка. Тик приводит это мнение к абсурду. Он показывает, как в конечном итоге сообщество критиков «синтезирует» точку зрения, которая является «всеобщей», как того хотел Кант (Шлоссер: «Стойте! Это же революционная пьеса!»), но не соответствует истине, как в этом может убедиться реальный читатель.

Этим, очевидно, «функция» публики в комедии Тика не исчерпывается. Очень уж явны и другие антикантанские аллюзии. Кант неоднократно пишет о том, что самое сложное для сознания — это представить себе *себя* как воспринимающую инстанцию. Выражаясь языком Канта, публика изображена в качестве субъекта восприятия, поскольку она воспринимает то, что происходит перед ней, и в качестве объекта, поскольку на той же сцене она присутствует и в качестве таковой, какую воспринимает *реальный* читатель. Когда придворный учёный хочет похвалить её за то, что она «отмечена убедительными чёртами характера», публика приходит в недоумение: «Но ведь в пьесе нет никакой публики!». Действительно, публика не способна воспринимать и сказку, и себя одновременно как её персонажа. Такое самовосприятие и самоучастие в собственном восприятии соответствовало теории «иронии» Ф. Шлегеля, одним из толчков к возникновению которой могла стать эта комедия. Когда читатель воспринимает художественное произведение, то не воспринимает ли он попутно и своё восприятие этого произведения? Как может читатель отделить свои впечатления, свои рефлексии от самого произведения? Ф. Шлегель попытался изобразить этот лабиринт воспринимающего и участвующего сознания в своей «Люцинде». И тут мы находим возвращение к Канту: мы воспринимаем не явление, а образ явления — в нашем сознании, то есть в итоге — себя. Мы только не всегда об этом думаем. Мы уверены, что наши знания о предмете основываются на самом предмете, а элемент собственной рефлексии исключаем. Не в этом ли кроется разнообразие мнений об одном и том же? Является ли герменевтическая задача в свете сказанного вообще выполнимой?

В качестве четвёртого герменевтического центра Тик предлагает точку зрения Автора, который хочет направить понимание своего детища в «правильное» русло, но безуспешно. (АВТОР: «Кому же как не мне лучше знать свою пьесу! Я только

попробывал вернуть вам давно забытые воспоминания детства, хотел, чтобы вы восприняли эту сказку непосредственно, без всякой мистики»). Но именно его «просвещённая» критика дружно отвергает.

Собственно, Тик даже несколько перегружает комедию такими «смещёнными» центрами. Стоит только вспомнить диспут между придворным учёным Леандром и придворным шутом Гансвурсом о сказке «Кот в сапогах», в которую невольно втягивается даже публика в партере.

Однако все эти «центры» объединяет в своём сознании реальный читатель, воссоздавая *ещё один* герменевтический центр. Его восприятие постоянно колеблется и меняется, приобретает новые оттенки в зависимости от соотношения вышеназванных центров в текущий момент. Собственно, его эстетическая функция не в том, чтобы составить своё собственное представление о сказке, и не в том, чтобы найти для себя в партере, так сказать, ещё одно свободное кресло, а в том, чтобы переживать моменты смещения герменевтических центров как эстетическое событие, находящееся в постоянной динамике и трансформации. Выражаясь языком барочной эстетики, пережить эту вечно завораживающую игру света, это вечно зачаровывающее движение воды. Его место — быть всегда вне спектакля, наслаждается игрой эстетической отстранённости и сопричастности. Но именно это побудило Корфа с позиций классической эстетической теории незаслуженно сурово оценить произведение Тика. Романтическое, по его словам, — это «игровая разборка» (деконструкция, как бы мы сейчас сказали) действительности, её превращение в сказку. В отличие от классицизма, романтизм не ищет в сказке более высокой формы реальности, её существенного и истинного, а наоборот — «бежит в нереальность, то есть в *бессвязную действительность*» [26]. То, что Корф воспринимал как бессодержательную игру, как пену от шампанского, которая, испаряясь, не оставляет после себя никакой субстанции, сегодняшняя литературная наука как раз склонна оценивать как овнешнённую «субстанциональность».

Мы видим, насколько близок Тик к современному эстетическому мировидению. Однако нельзя не признать, что в основе такого мировидения лежит семиотический конфликт. Суть его в том, что мы иногда неправоммерно стремимся понять текст, в основе которого лежит определённая система, с точки зрения другой системы или даже систем. Тогда мы можем сказать, что текст и матрица понимания не соответствуют друг другу и имеет место насильственное применение матрицы, то есть

семиотический взлом, который приводит не к открытию замка — смысла, а к его порче. Попытки применить метод семиотического взлома может иметь комический характер. Так, критики в партере стремятся понять события детской сказки с точки зрения совсем иной системы мышления, нежели та, которую, казалось бы, предполагает сказка. Когда младший брат Готлиб остаётся без средств к существованию, они удивляются, почему тот не обращается в опекунский совет за справедливостью.

Тик заостряет наше внимание на том факте, что существует не только коллизия вещи и воспринимающего её сознания (объект-субъектные отношения, то есть человек наедине с вещью), но и тройственная коллизия *вещи* (1), *моего* воспринимающего сознания (2) и *чужого* («иногo») воспринимающего сознания (3). Мы видим, насколько усложняется герменевтика предмета. Ведь человек, как общественное существо, не может совсем остаться наедине с предметом созерцания, он часто вынужден сопоставлять своё мнение с мнениями «других». Предмет отражается в мнении многих, и все эти мнения отражаются в нашем сознании. Но конечный вывод нашего сознания не является механической равнодействующей многих мнений (иначе его можно было бы математически точно рассчитать), а некоей рационально неуловимой целостностью, которая соотносится с нашим сознанием как с автономной целостностью, при том, что сам предмет является также самостоятельной целостностью.

С фактом существования «смещенных герменевтических центров» тесно связана проблема «интертекстуальных» связей. Критики в партере находят в сказке о Коте много разных литературных и прочих переключек, которыми опутывают своё сознание словно кандалами. Они окончательно запутались в аналогиях и *мнимых* источниках текста, установление которых *якобы* помогает постигнуть общий смысл. Перебрав несколько возможных вариантов сюжета, они намечают общую схему восприятия и настраиваются смотреть сказку, если можно так сказать, в качестве приложения к собственной версии. Смысл рождается раньше текста, форма рождается раньше слов, понимание рождается раньше увиденного. Таковы мнимые преимущества «интертекстуального» подхода, выявленные Тиком ещё 200 лет тому назад. Особенно усердствует Бёттихер, который для понимания сказки стремится привлечь всю свою античную эрудицию. Постепенно он покидает область сказки и незаметно для себя переходит в какое-то совершенно чуждое поле толкования. Примерно то же самое происходит с другими критиками. Оказывается, что при всём

своём обилии «интертекст» не работает, ибо только сбивает с толку и запутывает. Сам Тик тоже играет с реальным читателем, насыщая текст комедии не только критическими аллюзиями, но и совершенно невинными, явными и скрытыми цитатами, пастишем, ассоциациями, парафразами, центонами, пародиями и т. п.

6.

Наконец, мы должны отдельный раздел посвятить самой сказке о Коте в сапогах. В её основе лежит общераспространённый сюжет о том, как простой человек становится правителем, и при этом ему помогает животное, симпатию которого он каким-либо образом завоевал. Установлено, что в таких сказках заявляют о себе глубинные, праимифические мотивы, в частности тотемистические верования, когда первопредок может явиться в облике тотемного животного, чтобы помочь попавшему в беду родственнику; или анимистические представления, когда человеку помогает один из духов природы, также в облике животного. Характерно, что в сказке выводится кот — животное, привязанное к домашнему очагу, как и положено первопредку. Наряду с «добрым» тотемом в сказках выступает злой дух — первоначально как тотем враждебного племени. Решающая схватка происходит между ними. Человеку остаётся только пожать плоды победы. Его личные качества часто безразличны для сюжета, единственное, чего требовала сказка, — он должен чтить тотемное животное. Пожалуй, этим исчерпывается связь сказки с архетипической основой. В остальном же это волшебная сказка [27], которая отражает заветные мечты социальных низов.

Вместе с тем, сказка обнаруживает и историческую основу. Окончательно сюжет оформился в эпоху централизации государства. Король стремился увеличить свою территорию за счёт присоединения владений непокорных вассалов. Сказка показывает, как именно происходил этот процесс: верноподданный вассал мог оклеветать и унижить соперника с целью получения его имущества из рук короля. При этом он завоёвывал право на обладание чужой собственностью, опираясь лишь на свою лесть и знаки преданности королю. Применяли нередко и военную силу, и судебную тяжбу, и забытые династические или родственные права. Король передавал земли и замок новому собственнику при условии, что тот признает в нём своего сюзерена и будет верой и правдой ему служить.

В сказке Шарля Перро новоявленный вельможа не случайно носит титул маркиза. Во Франции марка — старинное владение на границах королевства,

владелец которого – маркиз – получает немалые имущественные права при условии, что будет защищать вместе со своим владением общую государственную границу. Очевидно, владение «маркиза де Караба» находится на границе обширных владений короля. Об этом говорит и тот сюжетный поворот в сказке, что король никогда ранее не посещал этих отдалённых земель и не знает, кто их хозяин. Таким образом, сказка носит ещё и ярко выраженный национальный характер.

Шарль Перро напечатал свою сказку в 1696 г. в составе сборника «Сказки моей матушки Гусыни». Этот очень образованный человек своей эпохи, знаток античности, поэт, приближённый Луи XIV, пытался увлечь короля мыслью, что тот уже достиг и даже превзошёл величие римского императора Октавиана Августа, деяния и образ которого служили примером для французской монархии со времён кардинала Ришельё; а раз так, то отпала и необходимость слепо подражать эстетическим образцам Рима. Французское искусство само может стать образцом для подражания и подарить Европе новые, невиданные раньше поэтические сюжеты и художественные идеи.

Сказка Ш. Перро написана изящным языком придворных салонов XVII века. Кот пускает в ход своё знание обязательных правил общественного поведения, этикета, изысканных манер. Эта мотивация, собственно, и придаёт ей «светский» характер. Кот знает, что, делая королю подарки, он обязывает его в будущем к соответствующему ответному жесту. В эпизоде с мнимым купанием на берегу реки он рассчитал, что, следуя этикету взаимоотношений вассала и сюзерена, король должен будет пригласить спасённого им «маркиза» к себе в карету. Он прекрасно знал, что, проезжая по своей территории, король обязательно захочет осведомиться о конкретном хозяине обрабатываемых земель. Этот этикет сохраняют свою силу даже в замке людоеда. Кот не сомневался, что его, чужака, впустят в замок, поскольку он хочет засвидетельствовать своё почтение к его владельцу. Колдун выслушивает и принимает комплименты Кота и в ответ любезно демонстрирует свои способности к превращению. Можно сказать, что людоед стал невольной жертвой французского этикета. «Владелец» чудесно доставшегося ему замка маркиз де Караба вступает на территорию своего владения только после короля, в знак того, что принимает его у себя как его вассал, а замок принадлежит королю на правах сеньора.

Эти чисто французские чёрточки бросаются в глаза при сравнении сказки Ш. Перро с произведениями итальянца Д. Ф. Страпароллы «Приятные ночи» (1550-

1554) и «Пентамероном» (1634-1636) барочного новеллиста Дж. Базиле, которые, несомненно, знал Ш. Перро. У последнего автора повествование имеет фарсовый финал в духе репертуара гистрионов: кошка проверяет благодарность хозяина. Сначала тот обещает похоронить её после смерти в золотом саркофаге; и, чтобы убедиться в его искренности, она притворяется мёртвой, после чего юноша просит свою молодую жену взять кошку за лапы и выбросить прямо на улицу. В финале кошка упрекает хозяина в неблагодарности и с грустью удаляется.

Французская основа была довольно механично повторена в немецкой сказке, записанной Якобом и Вильгельмом Гриммами и изданной в 1812 г. среди других 86 «Сказок для детей и семьи» (потом их количество увеличилось до 200). Не имеет принципиального значения, каким образом эта сказка утвердилась на немецких землях (мы знаем, что сюжет был распространён также в Италии). В ней, в соответствии с совсем иными историческими условиями, титул маркиза изменился на графа. Присвоение чужой собственности показано здесь, как и у Ш. Перро, в «смягчённом» виде: пронырливый и льстивый вассал изображён в виде смешного симпатичного кота и его безобидного хозяина, а «законный» хозяин владений — в виде чародея, впрочем, даже не людоеда (как у Ш. Перро), а просто «странного» человека, мага, возможно чернокнижника, которые в Германии со времён средних веков пользовались дурной славой. Этим тоже завоёвывается благосклонность читателя к Коту и антипатия к «законному» хозяину.

Бросается в глаза различие стилей. Немецкая сказка изложена более простым языком, в ней соблюдены даже некоторые фольклорные формулы, например, король *трижды* спрашивает работников, кому принадлежат земли (у Ш. Перро — только дважды). Вместе с тем, при всей некоторой грубоватости языка, повествовательные формулы обнаруживают близость к книжной, а не фольклорной речи. Немецкий народ был в известной степени «образован», сказалась и традиция чтения лютеровской Библии, где нарратив далеко не «народный», а соединительные формулы специфичны.

Людвиг Тик опирался на сказку Ш. Перро. Её главное отличие от версий предшественников заключается в *комизме*. В частности, это пародийное обыгрывание «куртуазности» как элемента, чуждого фольклорному стилю. Мы должны согласиться с мнением критиков в партере, что в сапогах коту как раз совсем не «удобней» передвигаться, как тот хочет убедить своего хозяина. Поскольку объектом осмеяния

Тика была также просветительская «учённость», то его персонажей характеризуют карикатурно выведенные «умственные» интересы, занятия, суждения, что опять-таки противоречит стилю фольклорной сказки.

Словом, Тик последовательно стремится «переформатировать» сказочную условность путём «укрупнения» нефольклорных деталей и максимальной привязки к обыденному. Особенно это относится к королевскому двору с его обитателями и гостями, когда наш смех вызывают ненужное расширение сказочного амплуа, неуместная детализация психологического портрета, предметная конкретизация сказочно-абстрактного — вообще весь тот «псевдореализм», который позже станет главным приёмом комизма для Э. Т. А. Гофмана. Этим самым создаётся новая, уже не просто сказочная, а *гротескная* условность.

По мнению Г. А. Корфа, если просветители подвергали реальность «суду разума», то романтики «бежали от реальности в смешное» [28]. Это означает: если писатели-просветители отводили комическому эстетически *подчинённую* роль с целью разоблачения социальных пороков, то романтики, и Тик прежде всего, сохраняя сатирическую функцию комизма, открывали самодостаточный, автономный мир комического, собственно — антимир (*Gegenwelt*) [29]. Действительно, Тик превратил художественный текст в поле эстетической *игры*, где наш смех вызывает не противоречие между самой реальностью и её отражением (согласно классическим канонам комического), а противоречие между видимыми возможностями текста и их неожиданным (преимущественно гротескным) раскрытием. Комизм основывается на выявлении бесконечной потенции самого текста и, в качестве доведённого до абсурда кантовского учения о бесконечности смысла, звучит уже как невольная пародия на само кантовство.

Если в основе комизма у Базиле и у Перро мы находим соответственно ренессансную или барочную *оживлённость* [30], то у Тика — пародию, фарс (как обыгрывание функций тела) и гротеск. Романтический гротеск мы можем определить как сочетание элементов, каждый из которых принадлежит к разным системам логических связей и ощущений телесности. Эстетически гротеск может быть объяснён как разновидность *остроумного*, то есть искусства соединения двух внешне отдалённых понятий/явлений. Поскольку лежащий в его основе *контраст* заставляет нас внимательней оценивать качества каждого из элементов, то мы можем представить гротеск как вид *остранения* (Шкловский). Возникает чувство нарушения равновесия, пропор-

ций, даже здравого смысла (в этом гротеск смыкается с *парадоксом*). Но, разрушая мир привычной условности и конвенциональности, гротеск должен взамен предлагать свою собственную эстетически убедительную условность, иначе рискует превратиться в голое шукарство, бессодержательное шутовство. Основанный на такой основе романтический гротеск выступает уже не как отдельный приём (как у классицистов или просветителей), а как системообразующий принцип.

Сказка Л. Тика, собственно, и скомпонована из таких элементов, которые в реальной жизни *никогда* не встречаются рядом. Даже типично фольклорное сближение реального и фантастического подвергается «остранению» (что мы показали на примсере сапог Кота).

В наше время принципы комизма, открытые Тиком, всесторонне оправдали себя, и мы совсем иначе смотрим на наследие этого писателя, чем в XIX и XX вв. Многие проблемы комического, охваченные сегодня нашей теоретической мыслью глубже и шире, благодаря новейшим теориям текста (дискурса) или «иронии», представлены в «Коте в сапогах» и в других комедиях этого автора в чистом, незамутнённом и незатеоретизированном виде. А значит, изучение комизма Людвиг Тика помогает пролить свет на ряд сложных аспектов эстетической жизни наших дней.

ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. — Т. 10 / Общ. ред. Н. Вильмонта и др. — Москва: Худ. лит., 1975-1980. — С. 279.

2. Текст комедии Л. Тика «Кот в сапогах» Л. Тика тут и далее цитируется по изданию: Романтичні пригоди Кота в чоботях: Людвіг Тік, Шарль Перро, Якоб та Вільгельм Грімми/ Переклад українською та російською мовами, наукова стаття та коментарі Бориса Шалагінова. — Київ: Полігр. центр КМА. — 2014 (200 с.).

3. Гайм Р. Романтическая школа: Вклад в историю немецкого ума / Пер. с нем. В. Неведомского. — СПб: Наука, 2006. — С. 102, 105 и др.

4. Одновременно комедия Л. Тика вышла отдельным изданием.

5. Korff H. A. Geist der Goethezeit: in 4 Bde. — Bd. 3. — Leipzig: Koehler & Amelang. / 3., durchgesehene Auflage, 1956. — S. 482.

6. Гёте И. В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. — Т. 2. / Вступ. ст. А. А. Аникста; пер. с нем. и коммент. И. Е. Бабанова. — Москва: Искусство, 1988 (История эстетики в памятниках и документах). — С. 78.

7. Гёте И. В., Шиллер Ф. Переписка: В 2 т. — Т. 2.... — С. 79.

8. Михайлов А. В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда». / Людвиг Тик. Странствия Франца Штернбальда. — Москва: Наука, 1987 («Литературные памятники»). — С. 302. Тут же содержится в целом верная оценка

художественного качества всего, написанного Тиком за его продолжительную жизнь (1773-1853).

9. *Гёте И. В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т. – Т. 2.... С. 234.

10. *Гёте И. В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т. – Т. 2.... С. 235.

11. *Шалагінов Б. Б.* Естетика Й. В. Гете: Дослідження. – Київ: Вежа, 2002. – С. 107-114.

12. *Korff H. A.* Geist der Goethezeit: in 4 Bde. – Bd. 2. – Leipzig: Koehler & Amelang. / 4., durchgesehene Auflage, 1957. – S. 305.

13. *Можейко М. А.* Молодость. // Постмодернизм: Энциклопедия.- Минск: Книжный дом.- 2001.- С. 480.

14. *Мейнеке Ф.* Возникновение историзма / Пер. с нем. В. А. Бруна-Цехового. – М.: РОССПЭН, 2004.

15. *Шалагінов Б. Б.* Сучасне // *Шалагінов Б. Б.* Романтичний словник: До історії понять і термінів раннього німецького романтизму. – Київ: Вид.-полігр. центр НАУКМА, 2010. – С.18-21.

16. *Safranski R.* Romantik: Eine deutsche Affäre. – München: Carl Hanser Verlag, 2007. – S. 29-47.

17. *Скотт, Вальтер.* О сверхъестественном в литературе и, в частности, о сочинениях Э. Т. В. Гофмана // *Скотт, Вальтер.* Собр. соч.: В 20 т. / Под общ. ред. Б. Г. Реизова, Р. М. Самарина, Б. Б. Томашевского. – М.; Л.: Худ. лит., 1965. – Т. 20.

18. Тему герменевтической проблематики автор полнее раскрывает в своих статьях: «Генрих фон Клейст и конец немецкого романтического авангардизма» и «“Повелитель блох” Э. Т. А. Гофмана: романтическая сказка как игра с мистическим» (*Б. Шалагінов.* Класики і романтики: Штудії з історії німецької літератури XVIII-XIX ст. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – С. 298-340).

19. *Кант И.* Соч.: В 6 т. – Т. 5. – // Общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана. – М.: Мысль, 1966 (Философское наследие). – С. 323-324.

20. У Э. Т. А. Гофмана фразы типа «любезный читатель», «должен предупредить читателя», «нам приятно сообщить» и др.

21. *Кант И.* Соч.: В 6 т. – Т. 5.... – С. 229.

22. Див. *Шалагінов Б. Б.* «Люцінда» Фрідріха Шлегеля як роман-концепт // *Шалагінов Б. Б.* Класики і романтики: Штудії з історії німецької літератури XVIII-XIX століть. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2013 – С. 226-238.

23. *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 т. – Т. 10. ... – С. 274.

24. *Гёте И. В.* Собр. соч.: В 10 т. – Т. 10.... – С. 276.

25. *Кант И.* Антропология с прагматической точки зрения. // Избр.: В 3 т. – Т. 3. – Калининград, 1998. – С. 105.

26. *Korff H. A.* Geist der Goethezeit: in 4 Bde. – Bd. 3. ... – S. 485.

27. *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. – Ленинград: Изд-во Лен.гос. ун-та, 1946.

28. *Korff H. A.* Geist der Goethezeit: in 4 Bde. – Bd. 3.... – S. 479.

29. *Korff H. A. Geist der Goethezeit: in 4 Bde. – Bd. 3.... –S. 481.*

30. Об эстетическом понятии «оживлённое» (animato) см. в: *Шалагінов Б. Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія. – Київ: Вежа, 2002. – С. 96-97, 104-106.*

(Перевод с украинского автора)