

Борис ШАЛАГІНОВ

## ПРО ЛЮДВІГА ТІКА ТА ЙОГО «КОТА В ЧОБОТЯХ»

Комедія романтичного письменника Людвіга Тіка «Кіт у чоботях» (1797) завдячує своїм виникненням події, досить звичайній у театральному житті тодішньої Німеччини. Це було зіткнення двох театральних «партій», одна з котрих представляла традиційну естетику театральної гри, а інша претендувала на роль авангарду. Представником першої був відомий критик К. А. Бьоттігер, який випустив книжку «Аналіз гри А. В. Іффлянда в чотирнадцяти ролях у Веймарському придворному театрі у квітні 1796 року». З Веймара Іффлянд вирушив до Берліна, де юний Тік на власні очі побачив його гру. Після цього книжка Бьоттігера здалася йому надмірно перебільшеним панегіриком на адресу актора.

Тік виразив своє ставлення і до книжки Бьоттігера, і до гри Іффлянда у своїй комедії на сюжет добре відомої казки Шарля Перро «Пан Кіт» (нім. перекл. 1790 р.). Прийом не новий, якщо згадати, що естетичну полеміку вели зі сцени Мольєр, Філдінг та ін. Тік об'єднав виставу та її обговорення, тобто вивів на кін не лише виконавців, а й публіку. І серед «освіченої публіки» в партері найкраще місце було відведене Бьоттігеру, який фігурує в комедії під ім'ям Беттіхер. Він розмовляє фразами зі своєї книжки про Іффлянда. При цьому малося на увазі, що Кота в чоботях грав сам геній перевтілення Август Вільгельм Іффлянд!

Надрукована у другому томі «Народних казок Петера Лебрехта» (один із псевдонімів Тіка), комедія викликала фурор, привернула увагу «веймарських класиків» Гете і Шиллера, а «ієнські романтики» негайно запросили Тіка у свій журнал «Атенеї» у відділ критики. Тік із задоволенням продовжував вносити до своєї казки поправки, тобто начиняв свій критичний сагайдак усе новими й новими стрілами, а коли вийшло наступне видання — уже в складі збірника «Фантазер» («Fantasus», 1812), казка значно поповнішала від нових вставок. Проте мішеней виявилася так багато, що довелося писати нові казки: «Лицар Синя Борода» (1797), «Світ навиворіт», «Принц Цербіно, або Подорож за

вишуканим смаком» (1799), «Життя і смерть маленької Червоної Шапочки» (1800), «Життя і пригоди маленького Томаса на прізвисько Хлопчик-Мізинчик» (1816) та ін. Кого він тільки не критикував! У «Цербіно» його мишенню стали Ф. Ніколаї і М. Клінгер, А. Лафонтен, Ф. Рамбах і К. Шпіс, уся та забута нині юрба фабрикантів романів, які «підроблялися під смаки прислуги», журнали Й. Бістера, Й. Фалька і навіть самого К. М. Віланда!

Після гастролей у Веймарі навесні 1798 р. Шиллер дає знаменитому актору таку оцінку: «Іффлянд у своїй грі ніколи не міг ні пережити, ні зобразити ентузіазм чи якийсь інший екзальтований стан душі і завжди був потворним у ролі першого коханця». Зауважимо попутно, що саме за такий ось «ентузіазм чи якийсь інший екзальтований стан душі» дісталася самому Шиллеру в комедії Тіка, яка рясніє прихованими цитатами з його п'єс. Тік «доручає» Іффлянду грати роль украй прагматично налаштованої істоти, справді чужої до будь-якої «екзальтації». Глядач не мусив ні на хвилину забувати, що в образі Кота перед ним Іффлянд і, таким чином, знаменитий постріл затичкою в останній дії був призначений, власне, не звияжному Коту, а Іффлянду. Затичка вирвалася з рота надмірно захопленого Беттіхера (куди її передбачливо увігнали сусіди по партеру як останній засіб проти набридливого потоку славослів'я) і, описавши дугу через партер, поцілила прямісінько в самий предмет його критичного вихваляння. До самого кінця вистави Кіт-тріумфатор змушений ходити з перев'язаною головою.

І ось улітку 1799 р. автор комедії приїздить у Веймар. Тіку всього 26 років, та за його плечима уже зібрання творів у 12-ти томах: кілька романів і багато оповідань, трагедії, комедії, драми, містичні новели, вірші, переклади, обробка «Шильдбюргерів» та інших «народних книжок»... Обидва «класики» з пильним інтересом вивчають «романтика». Шиллер: «Мені він здався досить приємною людиною, і хоча його промова бракує особливої сили, проте вони витончені і змістовні, до того ж у них немає кокетування або якоїсь нескромності». Спостереження Гете схожі:

«На перший погляд він справляє враження цілком пристойної особи. Він говорив мало, але влучно, і всім тут встиг дуже сподобатися». Словом, скромний «потрясатель» основ, цілком затишний авангардист, абсолютно люб'язний критик!

Та чи варто було писати цілу комедію через незгоду з чиеюсь грою? — Авангардист Тік нападав не просто на актора Іффлянда, він нападав на естетичну систему психологічного театру, на мистецтво, яке впливало через «екзальтацію» (Шиллер) і тим самим нехтувало своїми власними, автономними естетичними ресурсами. Відповідно до цих поглядів *психологічне* перевтілення не є безумовною основою театральної гри. І коментарі Беттіхера із «критичного партеру», який просто не відає про інший підхід, здаються нам, з огляду на «котячу» реальність, безглуздими.

Комедія Тіка — це такий собі театр живих маріонеток, що демонструють, крім своєї сценічної поведінки, ще й свою будову, яка обумовлює їхні «психологічні» можливості. І глядач мусить свої очікування примирити з конструкцією «оголеного» для нього естетичного механізму. Перед нами, нехай це звучить парадоксально, театр поза-естетичний, якщо естетику розглядати в плані добре відомих тоді кантівських категорій «краси» і «піднесеного». Точніше сказати, це театр «антишиллерівський». Тік довів, що театр може бути захопливим, глибокодумним і навіть корисним видовищем — і при цьому обходитися без психології (в цьому він є попередником «абсурдистів» ХХ ст.). Адже в «шиллерівському» театрі саме психологія — основа краси і піднесеного, які разом з тим зовсім не були кінечною точкою впливу на глядача. Бо краса лише готує глядача для сприйняття *моральних* ідей. Моральна людина — ось що є, за Шиллером, метою «естетичного виховання». Наріжним каменем шиллерівського театру була триєдність моральності, краси і психології.

Полеміка з цими початками становить сутність раннього романтичного театру в Німеччині, від Тіка до Клейста і Габбе. Недарма в «найпатетичніші» моменти своєї комедії Тік переходить на рядки з трагедій Шиллера, які, опинившись у неналежному контексті, звучать фальшиво; але звучать цілком логічно з погляду авторського наміру — осміяти, і вони визивають-таки нашу реакцію сміху!

Що ж стосується морального начала, то сам сюжет комедії розвивається поза цією площиною. Звичайно, з точки зору побутової правди молодший брат Готліб не може викликати у глядача якоїсь особливої сим-

патії через власну пасивність і психологічну млявість. Але ми радіємо за нього, бо умовою фіналу всієї казки є саме його одруження з принцесою. Іншими словами, ми радіємо за нього не просто тому, що ось пощастило-таки непоганій, здається, людині. А радіємо, як ловко у фіналі зійшлися всі лінії сюжету, як діяльність сама себе увінчала перемогою!

Можливо, тут прихована легка іронія на адресу філософа Й.-Г. Фіхте, духовного наставника всіх ранніх німецьких романтиків. Він найвищим благом для людини вважав саме діяльнісний первень, незалежно від самого змісту діяльності. Але в мистецтві понятійному, яким є література, велика вимогливість існує саме до змісту діяльності, а згідно з Шиллером, — до *морального* змісту. Фіхте ж стверджував, що вже сама діяльність є достатньою умовою моральності.

Погляньмо, у чому ж виявляється «діяльність» kota Гінце. Щасливо уникнувши перспективи перетворитися на погані хутрянні рукавиці, він виявляє свою надактивну натуру в таких вчинках, як лестощі перед першою особою в державі, його систематичний підкуп за допомогою дефіцитної дичини, а значить — безжального вбивства безневинних звірят, котрі, «як на те пішло, доводяться мені чимось на зразок племінників (...) але, що вдієш, родич піднімає руку на родича, брат іде проти брата»; самовласне присвоєння титулу маркіза, залякування простоліду, відвертий обман на березі річки (на вдаване викрадення при цьому одягу господаря не зважаємо!), знов лестощі й омана (уже в замку Опудала) і, нарешті, - привласнення великої нерухомої власності через вилончене вбивство її господаря. У результаті цієї захопливої заповзятливості якийсь сам собою відпадає питання про психологічну сумісність простого сільського парубка з принцесою після їхнього одруження, а з часом — про якість його королівського правління.

Як бачимо, історія надактивного й заповзятливого kota може загнати в глухий кут хіба що запеклого мораліста. Для всіх інших залишається шукати якийсь інший ключ до п'єси, поза межами шиллерівської естетики. До чого може призвести естетика «екзальтації», Тік саркастично показує в останній дії комедії. Публіка, втративши всі орієнтири у п'єсі, заспокоюється, точніше — переживає, нарешті, момент активізації всіх своїх «високих» почуттів, коли їй раптом показують феєричну декорацію з опери «Чарівна флейта». Потім цю декорацію навіть викликають на «біс». Ви-

никає питання: якщо можна емоційно захопити публіку в такий простий спосіб, то навіщо потрібна сама п'єса? Якщо можна саме так досягти однотайности в переживаннях («соборності»), то навіщо розробляти характери й колізії, ретельно зводити в один вузол усі сюжетні нитки? Ми бачимо, що Тік ставить під сумнів деякі принципи психологічної драми і вважає, що вони не мають відношення до самого механізму драми як такої.

Тік розмірковував над проблемою автономності естетичного й у своїх роботах про Шекспіра, і в романі про художників «Мандри Франца Штернбальда», бо від цієї проблеми залежало *розуміння*. Розуміння авторського задуму чи розуміння твору як такого? Тік, на нашу думку, вперше намітив *герменевтичну проблему* як основний пафос раннього німецького романтизму.

Саме в ті роки в Німеччині вийшли дві роботи, що мали безпосередній стосунок до вищезазначеної проблеми. Це «Критика сили судження» І. Канта (1790) і «Пролегомени до Гомера» Ф.-А. Вольфа (1795). Вольф прийшов до заперечення індивідуального авторства Гомера і запропонував шукати інші шляхи для розуміння епосу. Співзвучною з ідеями Вольфа виявилася теорія генія, з якою виступив Кант. Геній сам не знає, як у нього «здійснюються ідеї для творіння», а отже його індивідуальна авторська роль не може суттєво прояснити зміст твору. Отже, вони обидва перенесли акцент з автора на самий твір. У ці ж роки Ф. Шлейєрмахер, прибічник Канта й активний учасник ієнської співдружності романтиків, робить перші намітки своєї майбутньої теорії герменевтики у «Відвертих листах про «Люцінду» Ф. Шлегеля», де також порушується питання про автора та його роль у творі.

Питання про місце автора у драматичному творі (порівняно з епічним та ліричним) тоді ще не обговорювалося. Відповідно до свого часу, Тік розумів цю проблему як проблему свідомої чи несвідомої творчості, а проблему розуміння - як осягнення запланованого авторського наміру або відносно незалежного від цього наміру кінцевого сенсу. Він представляв на сцені казку, з одного боку, як продукт «об'єктивної творчості» (Шеллінг), споріднений у цьому плані з епосом; але з іншого боку, *його* казка має автора, якого він навіть демонстративно виводить на сцену. По ходу комедії тіківський Автор з усіх сил намагається втрутитися у власний твір, спрямувати його сприйняття у «правильне» русло, але це практично ніяк не

впливає на публіку, думка якої йде своїм ходом. «Критичний партер» сприймає усе по-своєму, періодично змінює оцінки і судження і в результаті приходять до цілком неймовірних висновків! І тут уже автор не може їх переконати. Зрозуміло одне: останнє слово не за автором. У чому ж тоді полягає його роль?

Тік спеціально обрав сюжет, який, здається, не мусив би складати ніякої проблеми щодо сприйняття, — казку. Виявляється, простота загальнозрозумілого оманлива. І це об'єктивна трудність будь-якої інтерпретації. Тік на наших очах конструє «герменевтичну пастку», в яку потрапляють один за одним усі критики в партері. Таким чином, він оголює не лише механізм гри акторів, а й механізм рецепції твору з боку глядачів. Тік виходить на проблему «світ як реальність і як її версія», що у своїх естетичних витоках була спричинена гносеологією Канта й пізніше буде із сучасним кантівським пафосом розвинута у творах романтиків.

Суть «герменевтичної пастки» полягає в тому, що, виявляється, приманку до неї приносить сама жертва. Це інтенціональна спрямованість самого нашого мислення, наперед визначена попереднім життєвим досвідом, освітою, ідейними та іншими уподобаннями і навіть забобонами. Після того, як критики перед початком вистави проаналізували й відкинули всі натуралістичні припущення про показ «тварин» чи про виставу для дітей, вони сконцентрували свою увагу на побутових сценах, на психологічних мотивах, тобто подумки апробували всі моделі міметичного мистецтва. Нарешті, Беттіхер пропонує зосередитися на аналізі самої акторської гри, але це також мало що додає до розуміння змісту, і невдасі Беттіхеру вставляють у рот кляп. Поступово події в казці обманюють усі очікування критиків. Різні прикриті випадковості, як, наприклад, поява машиніста сцени й автора перед підняттям завіси, повністю збивають їх з пантелику, і це свідчить про те, що у них досі не сформувалася елементарна «герменевтична гіпотеза» щодо вистави. «Розуміння» періодично чергується з нерозумінням, наближається відчуття «герменевтичного колапсу». І ось гасло «Свобода і рівність!», яке, здається, цілком випадково вигукує Кіт, приводить усіх до остаточного і безповоротного висновку: «Даруйте, це ж революційна п'єса!» Тільки тепер для них розкрився *нібито* справжній сенс усіх попередніх подій у казці: «Я відчуваю тут алегорію й містику в кожному слові!» Іншими словами, критики потрапили в облудне

«герменевтичне коло». Пастка захлопнулася, смисл залишився по той бік, шлях до нього тепер відрізаний остаточно. Жертву вже не переконаєш ні в чому!

Тік показує, що критики не такою мірою настроюються на зміст безхитрисної дитячої казки, як просто не можуть і не хочуть поступитися своїм власним «інтелектуальним багажем».

АВТОР. Ви мусили на дві години забути всю свою освіту...

ФІШЕР. Але ж це неможливо!

АВТОР. Забути всі ваші знання...

МЮЛЛЕР. Чому не взагалі все разом?

АВТОР. А з ними разом усе, що ви пишете у своїх журналах.

МЮЛЛЕР. Гарненько сказано, оце ви моги!

Отже, наміри Автора трагікомічно наражаються на фатальну «інтенціональність» глядацької психології. Тік показує, що літературний твір, як тільки він відділиться від автора, починає жити самостійним життям і для рецептивної свідомості вже мало залежить від початкових намірів творця. Чи несе автор відповідальність за таке «розуміння», що не було передбачено його задумом?

Можна припустити, що уважним читачем комедії Тіка був філософ Едмунд Гуссерль, який прагнув на початку ХХ ст. своєю теорією «феноменологічної редукції» покласти край суб'єктивізму в інтерпретації. Тік також застеріг естетику і від небезпечної колізії наших днів, а саме від «інтерпретаційного плюралізму», від ідей «відкритого твору», «твору без меж» і т. ін. Ширше кажучи, романтична герменевтика на рубежі ХVІІІ—ХІХ ст. ще тільки в зародку, представила в оголеному, наочному, навіть театралізованому вигляді всі суттєві проблеми розуміння, що їх підхопить і розвине уже наш час.

Але крім критиків, що сидять у партері, є ще один «інтерпретатор» — реальний читач комедії Л. Тіка, для якого автор також приготував чимало сюрпризів.

Спочатку зауважимо, що нерідко початковим імпульсом для авангардиста стає бажання включитися в естетичну суперечку або просто піддати сумніву авторитетну думку. Чи вважати випадковим збігом те, що саме в момент надрукування «Кота» Гете і Шиллер обговорювали питання родової і жанрової специфіки драми? У статті «Про епічну і драматичну поезію» (1797) Гете писав, зокрема, що драматург зображує подію як таку, що «відбувається тут і зараз», і якщо «рапсода» оточує публіка, яка «спокійно слухає», то «міма» — «гурт, що нетерпляче слухає й дивиться». Чи слід вважати випадко-

вим те, що вся комедія Тіка є, по суті, реплікою на ці твердження? Адже про його комедію мало сказати, що вона розігрується «тут і зараз», — вона вся йде в «режимі реального часу». Це досягається тим, що час казки про Кота «дублюється» часом публіки, яка її дивиться. Твір є, сказати б, своєю власною стенограмою. Недаремно у 3-ій дії актори, а слідом за ними й публіка, підраховують, скільки часу залишилося до кінця вистави. Глядачі («гурт») зображені тут же, на сцені, і в буквальному розумінні «оточують міма». Ось такий гротескний буквалізм у трактуванні думки Гете!

Далі у Гете стоїть: «Театральний глядач мусить жербувати у постійній напрузі почуттів, він не сміє відволікатися на роздуми, мусить пристрасно стежити за твором, його фантазія повністю мовчить». Ці слова також відбилися у творі, але як! Реакція критиків у партері виражається саме в «роздумах», а їхня уява («фантазія») зайнята чим завгодно, тільки не «мовчить»! Інакше не довелося б уставляти кляп у рот бідолашному Беттіхеру.

На нашу думку, тут ми маємо не що інше, як демонстративний випад проти класичної теорії суворого жанрового і видового розмежування, зокрема епічної і драматичної поезії. Правда, якщо «веймарські класики» серйозно досліджують оптимальні можливості жанрів, то «єнські романтики» поки що тільки іронізують на їхню адресу. Але теоретична думка починає активно працювати й у Веймарі, і в Ієні. Гете незабаром відійде від класичного теоретичного канону і прийде до ідеї «змішаних жанрів»; а Ф. Шлегель у тому самому 1797 р. почне розробляти свою ідею «романтичної іронії», яка принципово заперечувала жанрову однорідність.

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що умовою сприйняття комедії Тіка є закомпонована в ній наявність різних рецептивних позицій і точок зору на те, що зображається. Цей принцип ми умовно назвемо зміщенням герменевтичних центрів. Перший «центр» сприйняття й розуміння пов'язаний зі змістом казки, що її придумав Тік, про кота Гінце та його господаря Готліба, про короля, принцесу та опудало на ім'я Закон, яку показують у «нашому національному театрі».

Проте розуміння цієї, вигаданої Тіком, казки неможливе без її початкової матриці, в даному випадку — широко відомої казки Ш. Перро про пана Кота. Як можна зрозуміти з комедії, освіченим критикам вона невідома, але вона є в пам'яті реального читача, і це — другий герменевтичний центр. Пародія не може існувати без

зіставлення з оригіналом, її комізм виникає в точках зіткнення зі змістом, що піддається глузуванню. Іншими словами, оригінал і пародія мають свою оптику, яка, щоб викликати сміх, не повинна збігатися.

Але Тік придумує для нас ще третій «центр» — судження «критичного партеру», які показують нам, чого саме чекали тоді від мистецтва і які існували стереотипи його сприйняття. Тік вловив парадоксальне зближення «освіченого» смаку з масовим, оскільки і той, і другий базувалися на пласкому раціоналізмі й на такому самому поверховому міметизмі. Романтики ж тоді починали свою боротьбу проти «змасовлення» смаку й естетичного судження.

І тут вони мусили знов-таки вступити в полеміку з І. Кантом. «Справді, ми маємо суб'єктивно необхідний критерій правильності наших суджень взагалі, а отже і здоров'я нашого розсудку, — писав Кант. — Ми випробуємо наш розсудок на розсудку інших, не відокремлюємося зі своїм розсудком, а судимо в своєму окремому уявленні ніби публічно». Тобто наш партикулярний розсудок (*Verstand*) отримує, сказати б, необхідну санкцію від якогось «публічного» розсудку. Тік послідовно доводить цю думку до абсурду. Він показує, як співтовариство критиків «синтезує» точку зору, що відповідає, за Кантом, вимогам загалу й публічності («Даруйте! Це ж революційна п'єса!»), але, на жаль, не відповідає вимогам істини, як це чітко бачить реальний читач!

Цим, однак, функція публіки в комедії Тіка не вичерпується, оскільки проглядаються інші кантівські аллюзії. Кант неодноразово пише про те, що найскладніше для свідомості — це уявити *себе* як інстанцію, що сприймає. Публіка в Тіка введена, якщо словами Канта, як суб'єкт сприйняття, оскільки вона сприймає все, що відбувається перед нею; але ще й як *об'єкт*, оскільки вона є персонажем самого твору й постає таким перед реальним читачем. Коли придворний учений хоче похвалити публіку за «переконливі рисочки характеру», критики дивуються: «Але ж у п'єсі немає ніякої публіки!» Справді, публіка не в змозі сприйняти і казку, й одночасно себе в ній як персонажа. Таке «самосприйняття» і така «самоприсутність» у власному сприйнятті відповідали теорії «іронії» Ф. Шлегеля, одним із поштовхів до якої могла стати комедія Тіка. Коли читач сприймає художній твір, то чи не сприймає він одночасно і своє власне сприйняття? Як може читач свідомо відділити свої враження від твору від самого змісту твору? І тут знов

повернення до Канта: ми сприймаємо не явище як таке, а образ явища в нашій свідомості, тобто в результаті - *себе*. Ми тільки не завжди знаємо про це. Ми переконані, що наші знання про предмет Грунтуються на самому предметі, а про роль власної рефлексії забуваємо. Чи не цим пояснюється різноманітність думок про один і той же предмет? Чи можна у світлі сказаного вважати герменевтичне завдання здійсненим? Авангардист Тік не пропонує тут ніяких відповідей, його роль — зародити сумнів і виразити незгоду.

Як четвертий герменевтичний центр Тік пропонує точку зору Автора, який хоче спрямувати увагу глядачевого залу в «правильне» русло, але марно: «Кому ж, як не мені, найкраще знати свою п'єсу!» Є ще й п'ятий «центр», якщо згадати диспут між придворним ученим Леандром і придворним блазнем Гансвурстом про казку «Кіт у чоботях», в якій мимоволі втягується також публіка в партері. Власне кажучи, Тік навіть дещо перевантажує свій твір такими «змішеними центрами».

Проте всі «центри» об'єднує у своїй свідомості реальний читач, і цим самим утворює ще один «герменевтичний центр». Його сприйняття постійно змінюється та вагається й набуває нових відтінків залежно від співвідношення перелічених вище центрів у поточний момент. Його естетична функція полягає зовсім не в тому, щоб скласти для себе ще одне уявлення про казку, не в тому, щоб знайти в партері для себе, сказати б, ще одне вільне крісло, а в тому, щоб пережити моменти «зміщення» герменевтичних центрів як естетичну подію, що перебуває в постійному русі й динаміці. Його місце — завжди поза виставою, він насолоджується грою естетичної відстороненості й співучасті. Але саме це спонукало Г. А. Корфа з позицій класичної естетики винести досить суворий вирок твору Тіка. Романтичне, за його словами, — це «ігрове розбирання» (деконструкція, як би ми сьогодні сказали) дійсності, перетворення її на казку. На відміну від класицизму, романтизм не шукає в казці більш високої форми реальності, її істини й суті, а навпаки, «тікає в нереальність», тобто в позбавлене внутрішнього зв'язку уявлення про дійсність.

Те, що Корф сприймав як беззмістовну гру, як «пінку від шампанського», яка не залишає після себе «ніякої субстанції», сьогоднішня філологічна наука схильна оцінювати саме як оприявлення субстанції.

Ми бачимо, наскільки близький Тік до сучасного естетичного світобачення. Проте не можна не визнати, що в основі останнього лежить певний семіотичний кон-

флікт. Суть його полягає в тому, що нерідко намагаються зрозуміти текст, в основі якого лежить певна системність, з позицій зовсім іншої системи і навіть просто емпіричної безсистемності. Тоді текст і матриця розуміння не відповідають одне одному і відбувається насильственне застосування матриці, тобто семіотичний злом, що приводить уже не до відкриття замка — смислу, а до його пошкодження. Тік зображає такий злом як комічну подію, хоча й із серйозними наслідками для автора п'єси. Критики в партері постійно намагаються зрозуміти події в п'єсі з погляду зовсім іншої системи мислення, ніж та, яку, здавалося б, передбачає дитяча казка.

Із фактом існування «зміщених герменевтичних центрів» тісно пов'язана у творі Тіка проблема «інтертекстуальних» зв'язків. Критики в партері знаходять у казці про кота багато різних літературних та інших перегуків, якими обплутують свою свідомість, наче кайданами. Вони остаточно заплуталися в аналогіях і уявних джерелах тексту, встановлення яких нібито допомагає їм досягнути справжній зміст. Перебравши кілька можливих варіантів сюжету про кота, вони намічають загальну схему сприйняття і настроюються дивитися казку, якщо можна так сказати, як додаток до власної версії. Смісл народжується раніше від тексту, форма — раніше від самих слів, розуміння — раніше від побаченого. Особливо старастся Беттіхер, який задля розуміння казки намагається застосувати всю свою античну ерудицію. Поступово, заглибившись в «інтертекст», він залишає зону казки й опиняється в якомусь чужому полі тлумачення. Приблизно те саме відбувається з іншими критиками. Ось і виходить, що «інтертекст», при всій своїй щедрості, не працює, а тільки збиває з пантелику й заплутує.

Виникає враження, що Тік навмисно глузує з сучасної постмодерної естетики. Але звідки він знав її? Логічно припустити, що постмодерна естетика — це одна з вічних естетик авангарду. Вона періодично спливає у вигляді тієї чи іншої модифікації починаючи з кінця XVIII ст.<sup>1</sup> Поетична техніка «Кота у чоботях» така, що ми легко упізнаємо практично всі улюблені прийоми сучасної «постмодерної» літератури: це іронія, гра з реальним читачем, явні і приховані цитати, пастиш, алюзії, парафрази, центони, пародія. Не тільки для критиків у партері, а й для реального критика не менш захопливим є завдання розкрити приховані натяжки та інтертекстуальні зв'язки в цьому творі. Здавалося б, сучасний читач, слідом за У. Еко, Ю. Кристевою, М. Фуко та ін., має вигукнути: воістину, уже не може бути нічого нового у світі літератури! Однак більша частина осіб, на яких натякає Тік, забута історією; його дружні випадки проти І. Канта і Ф. Шіллера вимагають від сучасника відповідної ерудиції, а отже також проходять непоміченими; чимало так званих прихованих цитат із найрізноманітніших творів перетворилися на загальні місця й також не привертають нашої уваги. Таким чином, час сам «відсвіжив» художню цінність і оригінальність твору Тіка. А вивчення його комізму допомагає пролити світло на певні важливі аспекти естетичного життя наших днів.

<sup>1</sup> Див. на цю тему наш виступ: «Как важно быть авангардистом: Размышления о некоторых историко-литературных параллелях» // Литературная газета + Курьер культуры: Крым — Севастополь. — № 4 (26 февраля — 11 марта) 2009; а також нашу статтю «До питання про хронологію авангарду в європейській літературі Нового часу», що готується до друку в Наукових записках НаУКМА (серія «Філологічні науки»).

#### Довідка про перекладача й автора статті

**Борис Борисович Шалагінов** (нар. 1944 р.). Доктор філологічних наук, професор Національного університету «Києво-Могилянська академія», германіст. Закінчив Московський державний університет ім. М. В. Ломоносова, там же захистив кандидатську дисертацію про Ріхарда Вагнера. Автор монографій «Німецька література X-XVIIIст.» (1999),



«"Фауст" Гете: Містерія, міф, утопія» (2002), «Естетика Гете» (2002), «Шлях Гете: Життя, філософія, творчість» (2003), статей із німецького романтизму (Новаліс, Гьольдерлін, Ф. Шлегель, Гофман, Гайне, Р. Вагнер), класичної філософії (І. Кант, Ф. В. Шеллінг) та ін., університетського підручника «Зарубіжна література від античності до початку XIX сторіччя: Історико-естетичний нарис» (2004, 2007)