

АВТОР И ЗРИТЕЛИ В КОМЕДИЯХ Л. ТИКА

Стаття присвячена розгляду образів автора й глядачів у комедіях Л. Тика з позиції літературознавства. Здійснюється аналіз комедій Л. Тика з точки зору романтичної іронії.

Ключові слова: автор, глядач, романтична іронія, комедія, романтизм.

Статья посвящена рассмотрению образов автора и зрителей в комедиях Л. Тика с позиции литературоведения. Проводится анализ комедий Л. Тика с точки зрения романтической иронии.

Ключевые слова: автор, зритель, романтическая ирония, комедия, романтизм.

The article deals with consideration of the author and the audience images in L. Tik's comedies from a literary criticism position. The L. Tik's comedies are analysed from the point of romantic irony view.

Key words: author, viewer, romantic irony, comedy, romanticism.

Автор и зрители в комедиях Л. Тика – тема в науке недостаточно исследованная и содержащая в себе много интересных моментов, связанных с теоретическим осмыслением роли автора и зрителя в драматическом произведении. В этой статье мы предлагаем свой взгляд на проблему автора и зрителя в комедиях Л. Тика и открывающуюся при этом проблему воздействия художественного произведения на мир и человека.

Автору, поэту романтики придавали главенствующее значение как субъекту творчества. Если для эстетики классицистов и просветителей главным было то, что отражается в искусстве, то романтики перенесли центр тяжести на самого творца, поэта, показали его великую значимость в процессе творчества. Как известно, романтики уравнивали поэта с Творцом. Об этом в свое время справедливо писал В.В. Ванслов. По его словам, художник в романтической эстетике «с его обостренной восприимчивостью, душевной чуткостью, чистейшим бескорыстием и стремлением к красоте является реальным носителем идеала. Поэтому он – мерило ценностей жизни, а его душа – критерий прекрасного» [1: 168]. Выразителем подобных взглядов и является Л. Тик. Образцом автора для него был Шекспир, выступающий во многих пьесах Л. Тика в качестве идеального автора, классика. Не случайно, в «Принце Цербино» он является проводником принца в Саду Поэзии.

Об образе автора можно говорить в плане отражения авторского сознания в пьесах Л. Тика. Вместе с тем Автор в художественном мире Л. Тика может выступать как иронический персонаж. Образ Автора может содержать самопародию (Л. Тик выводит себя косвенно в образе обсуждаемого, читаемого автора в пьесе «Анти-Фауст»).

Для адекватного восприятия сути проблемы автор-зрители в художественном мире комедий Л. Тика приведем термины и понятия, сформулированные и вводимые нами, как наиболее отвечающие сути исследуемых в статье вопросов:

1. *Театр сознания* – это понятие, которое представляется нам удобным для обозначения процесса, происходящего внутри сознания изображенного зрителя, в образе которого автор показывает предполагаемую реакцию на свою пьесу. В связи с тем, что понятие «театр сознания» употребляется обычно в образном, метафорическом значении этого слова, нам хотелось, если не сделать его вполне терминологическим, то, по крайней мере, приблизить к научному понятию. Речь идет о разграничении «внутреннего» и «внешнего» театров. Театр «внешний», по отношению к зрителю, *явленный*, представляет собой сцену, зрительный зал и игру актеров. Его границами являются сцена и рамки играемой здесь и сейчас пьесы. Театр «внутренний» – это театр абстрактный, находящийся в сознании зрителя, и потому обозначаемый нами как «театр сознания». Границами этого театра являются рамки сознания зрителя; весь процесс размышлений над увиденным или прочитанным, происходит в сознании зрителя (читателя).

2. *Зритель в пьесе* – имеется в виду зритель, который выведен в пьесах Л. Тика в качестве персонажа. Обычно в пьесах Л. Тика зрители и критики, сидящие в партере на сцене, названы по фамилиям (Грюнхельм, Сцевола, Вахтель, Боттишер, Мюллер, Шлоссер, Фишер, Лейтнер, Визенер и другие). В образе сценического зрителя делается попытка показать восприятие пьесы зрителями, критиками, и в то же время описать те критерии, по которым они судят о пьесе («горизонт ожидания» зрителей и критиков).

3. *Зритель воображаемый (предполагаемый)* – имеется в виду зритель или читатель пьес Л. Тика. Этот зритель, в отличие от сценического зрителя, является не персонажем пьес, а их адресатом. Что представляет собой «горизонт ожидания» реального зрителя (читателя), можно только предполагать.

4. *Автор в пьесе* – имеется в виду автор, который выведен в пьесе, на сцене в качестве одного из персонажей, под именем Автор или Поэт. Его эстетическая позиция выражается в его репликах, проявляется в диалоге со сценическими зрителями и актерами. В образе «автора в пьесе» отчасти выражен «горизонт ожидания» пьесы.

5. *Автор реальный* – имеется в виду сам Л. Тик как автор пьесы, не являющийся ее персонажем.

6. *«Горизонт ожидания» пьесы* – это художественный полюс литературы, который образуется, согласно Х. Изеру, авторским текстом, в отличие от «горизонта ожидания» зрителя, который является эстетическим полюсом литературы и образуется читательским восприятием текста [2]. Можно сказать, что «горизонт ожидания» пьесы – это авторская позиция, которая должна быть понята, раскрыта зрителем или читателем. Но это не только смысл, идеи и понятия, заложенные в текст его автором, а вся совокупность смыслов и значений, которую вкладывает в данный текст и автор, и современная ему эпоха, и всё предшествующее развитие культуры. Известно, что текст всегда несет в себе больше, чем хотел сказать его автор. Поэтому при встрече «горизонтов ожидания» текста и читателя происходит актуализация не всех возможных смыслов текста, а только некоторых, доступных пониманию отдельно взятого конкретного читателя. Термин рецептивной эстетики «горизонт ожидания» показался нам удобным для описания философско-эстетического смысла пьес Л. Тика. Л. Тик, таким образом, задолго до появления не ссылающейся в этом на него школы рецептивной эстетики В. Изера и Х. Яусса, интересовался вопросами «горизонтов ожидания» пьесы и зрителя: он показывал реаль-

ную (с точки зрения пьесы) или предполагаемую (с точки зрения исследователя) встречу читательских ожиданий с содержанием пьесы, которая демонстрируется внутри другой пьесы. Термин Х. Яусса «горизонт ожидания» обозначает «комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений, определяющих отношение автора и – в силу этого – произведения к различным видам читательской аудитории), а также отношение читателя к произведению» [4: 27-28].

Итак, мы дифференцировали образ автора в комедиях Л. Тика на два типа: *автор в пьесе* и *автор реальный*.

В рождественском шванке «Автор» (1800) Л. Тик рисует один день из жизни автора, поэта. По-видимому, в этой пьесе он также представляет в аспекте романтической иронии самого себя. Потому что один из персонажей, хваля его, говорит о нем как об авторе «Штернбалда». Самоирония Л. Тика скрыта в словах Поклонника, который говорит автору: «Я имею в виду только Штернбалда, я бы и сам охотно его написал» [6: 306].

В «Авторе» изображена следующая ситуация: вокруг поэта собираются разные персонажи. Одни из них приятны ему, а другие – неприятны и чужды его внутреннему миру. Чужестранец докучает ему своим визитом, он пишет книгу путешествий и зашел повидать поэта, чтобы процитировать его в своей книге. Он восхищается тем, что поэт издает поэтический журнал. Сам он пишет стихи «время от времени». Чужестранец интересуется чужими ролями, парижскими и лондонскими анекдотами. Автор намекает ему, что далек от всего этого и в конце концов выпроваживает его за дверь. И тут к нему, смеясь, входит Муза. Она говорит ему: «Я слышала твои сетования, напоминающие ворчливого ребенка. Ты не хочешь быть в уединении, поэтому я спешу утешить тебя, чтобы ты не погиб от страха» [6: 279]. С пришедшим Актером Автор спорит о том, как ему нужно играть в новой пьесе. Актер замечает: «Милейший, действительность не обманешь. Вы можете изображать, сколько душе угодно, выпренные идеалы, прекрасную фантазию, но при соприкосновении с действительностью этому скоро приходит конец» [6: 284]. Автор возражает: «Что еще за действительность?». Актер поясняет, что эта действительность – театр, и требует внести изменения в пьесу, мотивируя это тем, что иначе не будет сбора; он уверяет, что весь мир – деньги, и чем больше денег, тем больше благ [6: 286]. Появляется Рецензент с его недавно вышедшей книгой. Он критикует поэта и говорит, что тот сам себе усложняет жизнь, пишет эксцентрично и непонятно. Приходящие затем Поклонник, Старик-франк обсуждают творчество поэта, дают ему советы, требуют от него главной роли в новой пьесе, ругают и превозносят его. Напоследок из печи выскакивает Фальшивая Слава, призывающая поэта думать не о поэзии, а о деньгах. Затем появляется Настоящая Слава, перед которой поэт преклоняет колена и произносит свой заключительный монолог, выражая в нем свое творческое кредо: «Я всегда хотел, чтобы священное искусство горело внутри меня, и никакие чуждые образы не вставляли бы передо мной и не обращали мой путь вспять, я вижу перед собой чудесные высоты, к которым твердой стопой иду, и мир должен легко войти в меня. Что с того, если вокруг меня кричит чернь, своей яростью желающая сбить меня с пути, я освещен сладким светом. Вечный ток уже никогда не успокоится. Дерзкие насмешки тонут в молчании, которое ночь принесла в своем черном покрове. Скоро должна показаться прекрасная

заря, уже брезжат облачные образы, прикрытые темнотой. И я снова прошу: чтобы никто не потешался над истиной» [6: 334].

Таким образом, в данной пьесе возникает тема сложности и даже драматизма положения поэта в современных условиях, когда публика пытается его учить и требовать от него чего-то, т. е. тема «поэта и толпы». Истинных ценителей и поклонников немного. Л. Тик утверждает необходимость духовной стойкости поэта. Признавая глубокий драматизм существования поэзии в современном мире, Л. Тик не теряет надежды на победу подлинной культуры.

Образ зрителя в пьесах Л. Тика представлен, как и образ автора, двумя типами: *зритель в пьесе* и *зритель воображаемый (предполагаемый)*. В своих пьесах Л. Тик создает образ публики и дает понять, какой бы он хотел ее видеть. Он воспитывает публику, показывая ей на примере изображенных в пьесах зрителей, какова она при взгляде со стороны. В статье «Немецкая драма» Л. Тик иронически характеризует зрителей, которых несколькими годами раньше вывел в своих комедиях «Кот в сапогах» и «Мир наизнанку»: «Публика теперь почтенная, что приводит к трепетному страху перед ней как поэта, так и актера... Развлечение еще не оплачено, но уже высказываются похвала и упреки, ободрение и презрение к уровню актера и готовности сцены. Публика – не слепая масса, от которой нельзя добиться никакого мнения, но она непринципиальный критик, который с одной позиции хвалит, а с позиции противоположной партии порицает; меньше всего однако представлены те праздные, которые посещают театр только чтобы убить время, болтают, зевают, мешают, пошлое предпочитают хорошему, и каждой интриге и подстрекательству способствуют, частью добровольно, частью же потому, что они связаны с недоброжелателями, которые специально приходят, чтобы сорвать пьесу. Их количество в новые времена увеличилось, и лучшая, истинная публика вытеснена со своих мест. Но если бы рассудительные, образованные, доброжелательные держались вместе, больше высказывались, не молчали, когда некомпетентные кричат, и судили бы их, позволяли услышать истину, одобрение и порицание, то эта публика была бы верным сенатом театра по эффективности. И многое плохое стало бы невозможным» [5: 174]. «Если бы этих более серьезных людей и их благородную волю можно было слышать, то пошлые интриги, травящие маленьких духов и возмутителей спокойствия, которые есть повсюду, не могли бы никогда препятствовать лучшему...» [5: 175]. Л. Тик видит в публике неоднородную массу. Он пытается верить в то, что публика изменится, станет более культурной. Расслоение её Л. Тик показывает и в своих пьесах, делая акцент на филистерской части зрителей, на выявлении их вкусов, интересов и характера восприятия ими театральных нововведений. Но всё-таки есть и другое, хотя такой публики меньше (иностранец в «Прологе», Грюнхельм в «Мире наизнанку»). Их положительные черты видятся в том, что эти зрители более открыты для восприятия нового, у них гибкое мышление, отчего происходящее на сцене не кажется им кошунством, хаосом, от которого взрывается голова. Грюнхельм в «Мире наизнанку», по сути, спасает пьесу, принимая на себя роль Пьеро и стремясь в течение всего действия сглаживать возникающие между актерами конфликты. Иностранец в «Прологе» старается расшевелить заблуждения других зрителей (которых он называет «дураками со вкусом») (*abgeschmackten Narren*) [6: 263]).

Зритель в комедиях Тика является персонажем произведения. Но так как налицо ситуация пьесы в пьесе, то и зритель оказывается и персонажем, и вместе с тем пьеса обра-

щена к воображаемому зрителю. Он находится одновременно внутри пьесы и вне ее (как обычно и ощущает себя зритель в театре). Это особенно хорошо видно в эпизоде спора Гансвурста и Леандра о пьесе «Кот в сапогах», которая идет на сцене в пьесе Л. Тика. Происходит что-то невообразимое – Гансвурст утверждает, что у публики в пьесе (а ведь он ее персонаж! И он не может знать о существовании зрителя) нет характера, публики же, к которой он обращает свое высказывание, в лице Фишера удивленно восклицает, что в пьесе никакой публики нет. Здесь налицо почти абсурдная ситуация, ведь реально в пьесе публика присутствует, играя роль зрителя. Логично, что герой художественного произведения не знает о себе, что он герой (иначе разрушается художественный мир произведения). Вот и публика Тика удивлена, что в пьесе есть публика. Таким образом, персонаж, присутствуя внутри произведения, находится одновременно вне его и не осмысляет себя как персонажа. Происходит смещение ролей, смещение точек зрения. Пьеса постоянно перебивается репликами «из зала».

Зрители как персонажи показаны в «Коте в сапогах», в «Мире наизнанку» и отчасти в «Прологе». Поэт в комедии «Кот в сапогах» пытается объяснить зрителям свой замысел. Авторская ирония создает во многом карикатурный образ зрителей, раскрывая в их репликах тривиальное мышление. Например, философские рассуждения кота Гинца. Так, Гинц говорит Гоглибу: «А ты думаешь, зря я целыми днями лежу за печкой, зажавив глаза? Я пополняю в тиши свое образование. Мощь рассудка растет исподволь, незаметно...» [3: 52]. Язвительная ирония сопровождает реплики Скарамуша в пьесе «Мир наизнанку», когда публика требует грозу (и это требование Машинист вынужден исполнить), а он недоволен: «Откуда, черт побери, взялась гроза? Ведь о ней ни словечка в моей роли. Ну что за глупости!..» [3: 98]. Скарамуш пробует уговорить зрителей, что в «тихой, уютной, исторической пьесе» не нужна гроза. На это один из зрителей замечает, что он любит, «чтоб на сцене что-нибудь происходило...» [3: 99]. То есть зрителям не важно, что будет происходить на сцене, лишь бы оно было им знакомо и понятно, не заставляло слишком задумываться над смыслом увиденного.

В пьесах Л. Тика выведены зрители, у которых свой «театр сознания», свои горизонты ожидания, между ними и пьесой происходит диалог-спор. Автор и его пьеса в комедии Л. Тика вступают в полемику с просветительским театром сознания, с просветительским идеалом, с классицистическим каноном.

То, что происходит в сознании публики, выражается в её высказываниях в адрес пьесы. Автор демонстрирует процесс восприятия *в действии*. Естественно, какое-то движение в сознании зрителей происходит. Они достаточно внимательно следят за происходящим на сцене (Фишер задает симптоматичный вопрос, отражающий уровень зрительской активности: «Для чего же теперь эта последняя сцена?»), но она все более их раздражает, смущает и даже пугает. От абстрактных предположений о еще не начавшейся пьесе, которые выявляют начальный уровень их горизонта ожидания, зрители переходят к рассуждениям о том, что они видят на сцене в данный момент, и даже делают попытки критического анализа пьесы. Например, Лойтнер замечает, какая прекрасная музыка в балете, которым завершается второй акт (о том, что актеры сбились с ролей и произошла неприятная пауза, уже никто не помнит!). Ботишер отмечает прекрасную игру кота («В подобных мелочах узнается большой и искусный актер»), отмечает, какой

у него замечательный костюм. Зрители замечали всё, даже самые мелкие детали (что иностранный принц должен говорить на своем языке, принцесса должна писать с ошибками и т. п.), но исходили из того, что пьеса не отвечает их стереотипу, представлениям о том, какой она должна быть. Поэтому они видят в ней всякие несообразности и странности, смущаются этим.

Л. Тик неоднократно подчеркивал шуточный характер пьесы «Кот в сапогах», характеризуя её как забаву времен своей юности, первый пример комического фарса, который «пережил 6 сборов и сделал вокруг себя много шума» [5: 377].

Но он, по всей видимости, предполагал, что его экспериментальные пьесы найдут своего читателя и исследователя в будущем, когда искусство подготовит человеческое сознание к такого рода экспериментам. В Германии пьесы-сказки Л. Тика получили признание и были успешно поставлены на сцене уже после смерти автора, в 1921 г. Юргеном Фелингом в Берлине, тогда же, когда и пьеса Л. Пиранделло «Шесть персонажей в поисках автора» в Риме [3: 15].

Разговор об образах автора и зрителей непременно касается темы воздействия пьесы на зрителя, и эта тема становится важной теоретической проблемой для Л. Тика.

Воздействие искусства многими романтиками связывалось, прежде всего, с проблемой его красоты. И задачей художника (поэта) было прежде всего создание прекрасного произведения искусства. Идея прекрасного искусства, несомненно, была близка и Л. Тику, вместе с тем, он, по-видимому, искал разнообразные способы воздействия искусства на человека.

Механизм воздействия пьесы связан с горизонтом ожидания публики и самой пьесы. Действие всех средств направлено непосредственно на сознание зрителей, на его изменение, преобразование в той мере, в какой это будет возможно. Л. Тик показывает, с одной стороны, зрителей, каждый из которых подходит к пьесе со своими мерками, понятиями, ожиданиями, духовным и жизненным опытом. С другой стороны, он показывает пьесу в действии.

На примере «Кота в сапогах», «Мира наизнанку» и «Принца Цербино» можно проследить эволюцию способов воздействия на зрителя. В «Коте в сапогах» автор стремился эпатировать публику, он явно издевается над зрителем. Положительные, поэтические элементы здесь ослаблены, над всем царит всеобъемлющая ирония. В ироническом свете показаны и поэт, и зрители. В последующих пьесах Л. Тик стремился усложнить картину мира и наряду с осмеянием создать поэтические фрагменты, дать рядом с отрицанием утверждение. В «Мире наизнанку» это проявляется в Симфонии и музыкальных фрагментах, которые завершают каждое действие. В «Принце Цербино» в образе Сада Поэзии Л. Тик создает картину поэтического, романтического мира, раскрывая в ней свою положительную эстетическую программу.

При воздействии художественного произведения на зрителя происходит встреча двух горизонтов ожидания – *зрителей в пьесе* и пьесы. Реакция зрителей-персонажей на пьесу, которую они смотрят, негативна, но изображением этого раздражения Л. Тик стремится вызвать более адекватное впечатление у предполагаемых читателей / зрителей.

Горизонт ожидания зрителей выявляют их реплики. Публику интересует, «какого полку гусары», лошадь на сцене, изысканные манеры (в сцене разговора двух влюблен-

ных), семейная сцена (король и принцесса), прекрасный балет и т. п. Когда же мы попытаемся определить горизонт ожидания пьесы, то окажется, что тут нас ожидает еще один парадокс: это не обычная пьеса. Она многомерна: она выступает как пьеса, увиденная глазами публики, изображенной в комедии; как образ пьесы в пьесе; как пьеса в представлении самого автора. К этому парадоксу добавляется еще один, вполне в духе романтической иронии. В пьесе происходит удвоение реальности, влекущее за собой изменение количества горизонтов ожидания. Мы видим уже не только горизонты ожидания пьесы и зрителей, но горизонт ожидания Поэта, проявляющийся в его репликах, обращенных к публике, в которых он оправдывается и защищает свое произведение.

Комедии Л. Тика удваивают образ зрителя. И тем предполагаемым зрителям, которые реально сидят в зале, демонстрируется процесс восприятия пьесы *зрителями в пьесе*, которые сидят на сцене. Мнения, реплики, оценки *зрителей в пьесе* выражают, как мы уже неоднократно отмечали, бюргерское сознание. Весь же ход пьесы, её динамика воплощает романтическое видение жизни.

Творческое бытие произведения, осуществляющееся в «театре сознания» зрителя, необходимо предполагает процесс воздействия и восприятия, то есть диалог-спор, который в явном виде и происходит на сцене. Это диалог-спор зрителей и произведения. Он показан как в репликах-реакциях публики на то, что происходит на сцене, и в репликах персонажей, которые обращаются к публике с увещаниями либо убаюкивают ее. Например, в финале пьесы «Кот в сапогах» Гансвурст просит разрешения поблагодарить всех от имени декорации. Зрители растрогано плачут и аплодируют декорации [3: 78]. В той же пьесе Усмиритель поет песню из «Волшебной флейты», чем вызывает радостные аплодисменты разгневанных было зрителей [3: 76]. Этот диалог-спор вступает, в свою очередь, в диалог с сознанием предполагаемого зрителя.

Таким образом, комедии Л. Тика – это романтические комедии с приемом «театра в театре», открытые для диалога. Используемый автором принцип романтической иронии делает возможным показ горизонтов ожидания пьесы, зрителей, а также многомерности образов автора и зрителя в пьесе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. / В.В. Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – 402 с.
2. Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. / А. Компаньон. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2001. – 336 с.
3. Немецкая романтическая комедия / Сост., вступ. ст. А.В. Карельского / А.В. Карельский. – СПб.: Гиперион, 2004. –720 с.
4. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М.: Интрада, 1996. – 319 с.
5. Tieck L. Dramaturgische Blätter. In 2 Bd. / Tieck L. – Leipzig: Brockhaus, 1852. – 383 S. – Bd.2.
6. Tieck L. Sämtliche Werke. / Tieck L. – Berlin; Wien; Paris: Reimer, 1821-1837. – 421 S. – Bd.13.