

УДК 82.0

СИНТЕЗ ИСКУССТВ И НОВАЯ ЭСТЕТИКА РОМАНТИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА

И.В. Логвинова

ФГНУ «Институт культурологии образования РАО», г. Москва

Речь идет о связи синтеза искусств с эстетикой новой романтической комедии. Показан механизм формирования новой мифологии в комедиях Л. Тика.

Ключевые слова: *Л. Тик, комедия, йенский романтизм, мифология, новая романтическая мифология, синтез искусств.*

Проблеме синтеза искусств посвящены труды таких ученых, как Г.П. Степанов, Е.Б. Мурина, В.В. Ванслов, М.С. Каган, А.Я. Зись, И.А. Азизян и др. Синтез искусств в романтизме, провозглашенный Ф. Шеллингом, А.-В. и Ф. Шлегелями, Новалисом, логически вытекал из романтической эстетики, как свидетельствует В. В. Ванслов. Стремясь к конкретности и силе воздействия искусства, романтики уничтожали границы между жанрами и видами искусства и тем самым «надеялись добиться максимальной живости и естественности художественного впечатления» [2, с. 281]. Синтез искусств хорошо подходит также для решения задачи универсального охвата искусств, которую решали романтики.

Актуальность заявленной темы состоит в том, что новая романтическая комедия остается малоисследованной как в отечественном литературоведении, так и в западноевропейском. Творчество Л. Тика представляет собой интерес с точки зрения влияния его на театр модернистский (М. Метерлинк, Э. Ионеско, С. Бэккет, Ж. Жене, Л. Пиранделло и др.). Проблема синтеза искусств в ракурсе ее связей с романтической комедией и создаваемой Л. Тиком новой романтической мифологией на сцене рассматривается впервые. Такой взгляд позволяет глубже понять природу новой романтикой комедии и механизмов формирования в ней новой мифологии.

Нам бы хотелось обратить особое внимание на романтический театр, и особенно на комедийный жанр. Конечно, театр сам по себе синтетичен, как синтетична драма и все ее жанры, поскольку они обязательно связаны с постановкой на сцене, что требует музыки, декораций, игры актеров, декламации стихов и прозы. Эта синтетичность проявляется уже на уровне печатной пьесы, в которой могут быть ремарки, указывающие на характер декораций и музыки. Пьеса может сочетать в себе несколько жанров. Так, у А.Н. Островского в пьесе «Гроза» персонажи поют песни (сочетание поэзии и музыки), произносят монологи (проза), декламируют стихотворения (поэзия). Однако, и в эпосе возмо-

жен такой синтез (в романах герои поют, читают стихи, играют на музыкальных инструментах).

М.С. Каган разграничивает три вида синтеза искусств (художественной интеграции): конгломеративный, ансамблевый и органический. Первые два вида дают более или менее механическое сочетание различных искусств, и только третий – «качественно новую своеобразную и целостную новую художественную структуру, в которой составляющие ее компоненты растворены так, что только научный анализ способен вычленил их из этого структурного единства» [4, с. 236]. Так рождается свойственная романтизму драма – синтез комедии и трагедии. Однако из этого же синтеза рождается и романтическая комедия как особый жанр. Романтическая комедия остается малоисследованной, возможно, потому, что у нас мало известны комедии Л. Тика, основоположника этого жанра. Далеко не все комедии этого автора переведены на русский язык, что также затрудняет знакомство с комедийным творчеством йенских романтиков. В литературоведении все еще бытует мнение, что комедия романтизму не свойственна [6]. Однако мы в своей диссертации [7] доказали, что этот жанр очень важен для романтизма. Таким образом, для романтиков поэзия – это высшее выражение «творимой жизни», имеющей свои собственные законы, вечно становящейся и изменяющейся. Особенно наглядно этот принцип действует в театре, где поэзия творит новый мир в «театре сознания» зрителя здесь и сейчас, заставляя его участвовать в создаваемом на сцене поэтическом произведении – модели мира, совмещающей божественное и человеческое начала.

В театре произведение искусства обладает наибольшей реальностью, поскольку оно, во-первых, произносится со сцены; во-вторых, все персонажи пьесы воплощены в конкретные образы (их играют актеры, внося в этот процесс также свои и режиссерские интерпретации воплощаемых персонажей); в-третьих, хорошая актерская игра надолго остается в сознании зрителя и обеспечивает творческое бессмертие пьесе. Последнее связано во многом с представлением о магически творящей силе слова, занимающей большое место в теории Новалиса. Произведение превращается у него в настоящий творческий субъект. Оно продолжает жить в сознании читателя, привносящего в него каждый раз новые смыслы. И даже в сознании автора оно имеет несколько смыслов (отсюда – черновики), из которых воплощается только один, но и то не полностью, и в нем живут следы других, невоплощенных, отвергнутых замыслов и вариантов. Готовое, оно уже творцу неподвластно. Ибо оно уже есть. Оно само стало субъектом бытия и участвует во всех связях этого бытия.

Романтические теоретики (прежде всего, А. Шлегель) считали, что драматическому произведению более всего присуще выражение движения, деятельной сущности жизни. Природа драматического произведения дает возможность для свободного проявления универсальной прогрессивной поэзии, что может выражаться в нарушении жанровых

канонов и соединении разных видов искусств. В драматическом произведении могут органически сочетаться проза и поэзия, музыка и хореография. Сценическое пространство представляет собой модель современной драматургу реальности, которую он изображает доступными ему средствами. Если в литературном произведении автор может несколькими штрихами обрисовать обстановку, описываемые события, то драматург должен представить все это зримо, конкретно, в лицах, в развитии и напряжении. Отсюда декорации, музыкальное сопровождение, задающее определенный настрой, выразительное чтение со сцены, которое воспринимается публикой, жесты, мимика, движения, быстрое развитие событий, конфликтных и парадоксальных ситуаций и др.

Сцена позволяет автору экспериментировать. Он может соединять различные виды искусств для того, чтобы ясно, пластично и доходчиво выразить и донести до зрителя свою мысль, обрисовать событие в его основных, ярких чертах, показать саму жизнь, бесконечно развивающуюся и меняющуюся на глазах. Поэтому закономерен глубокий интерес романтиков к жанрам, основанным на действии: драме, трагедии и комедии.

Из ранних романтиков комедии писал только Л. Тик (речь идет о романтической комедии, а не о комедии романтизма в широком смысле). Его комедии проникнуты ощущением радости жизни, могущества личности. В особенности это относится к наиболее ранним его пьесам-сказкам: («Рыцарь Синяя Борода» (1797), «Кот в сапогах» (1797), «Принц Цербино» (1798), «Мир наизнанку» (1798), «Жизнь и смерть Красной Шапочки» (1800). В более поздних в общее жизнерадостное мироощущение врываются и драматические ноты, в связи с чем картина мира усложняется. Думается, следует говорить о многомерности комедий Л. Тика, в которых осуществляется синтез жизнерадостного мироощущения и драматического чувства жизни. Л. Тик создавал комедию, отражающую многомерность, многозначность жизни, но показывающую не только образ действительности в лицах, а и «театр сознания» зрителя в образе выведенных в пьесе персонажей. Таков партер в пьесе «Кот в сапогах», голос из зрительного зала в комедии «Пролог», зритель, решивший побыть актером, в пьесе «Мир наизнанку». Таким образом, романтикам, и прежде всего Л. Тику, нельзя отказать в стремлении воспитать «идеального» читателя/зрителя. Воздействие на зрителя было важным моментом эстетических представлений Л. Тика. Он пишет о том, что специально доводил свою «удивительную драму» «Синяя Борода» до совершенства в плане усиления ее театрального воздействия [9, с. 380].

Вопросы синтеза искусств и усиления воздействия на зрителя в пьесах-сказках Л. Тика – ключевые для жанра романтической комедии. Средства, при помощи которых создается этот новый жанр, – романтическая ирония, смешение жанров и видов искусства, создание хаоса, из

которого рождается новый вид искусства, как новый язык, которым автор общается с воспитываемыми им зрителями/читателями.

По Шеллингу, существует единый язык, «взятый в абсолютном смысле», из которого «подобно тому как из абсолютного тождества выделяются различные вещи <...> образуются различные языки» [8, с. 216]. В языке, которым говорит со своими читателями/зрителями художественное произведение, воплощаются смыслы искусства, идеи и замыслы поэта. В языке как высшем символе хаоса становится возможным синтез искусств, показ многомерности жизни, многомерное строение художественного произведения. Н.Я. Берковский пишет о том, что хаос ранних романтиков «рождает светлые миры» [1, с. 26], в хаосе содержатся возможности для различного проявления творимой жизни. Идею такого хаоса в своих пьесах воплощает Л. Тик. Он смешивает драматические, эпические и лирические жанры. В его пьесах прозаические реплики перемежаются стихотворными вставками, песнями, балетом. В пьесе «Кот в сапогах» слито воедино, по крайней мере, несколько эпических (литературная сказка, новелла, философское эссе (в рассуждениях кота Гинца, Трактирщика и других персонажей), драматических (мещанская драма, трагедия, фарс), лирических (песня, баллада, пастораль) жанров и жанров других искусств – музыки, живописи, режиссерского искусства (сюда относятся появление на сцене Машиниста и его объяснения по поводу спецэффектов). По существу, в некоторых комедиях на сцене представлен роман, но не читаемый, а играемый актерами. Персонажи этих комедий живут на сцене («Принц Цербино», «Кайзер Октавиан», «Фортунат»). Кроме того, эти пьесы очень объемны. Драма «Фортунат» напечатана в двух томах, в пьесах «Принц Цербино», «Кайзер Октавиан» в каждой более трехсот страниц. Их можно определить как пьесы для чтения, что уже означает синтез эпического и драматического начал.

Внутри пьесы-сказки «творчески живут», органически вписавшись в ее ткань, разные жанры (пастораль, семейная драма, философская беседа, импровизация на тему комедии дель арте и др.). Различные жанры присутствуют в текстах пьес-сказок как отдельные эпизоды и вставки. Пасторальные вставки есть в комедии «Принц Цербино» (история любви Лилы и Клеона), «Кайзер Октавиан» (хор пастухов и пастушек, а также последняя сцена, в которой показывается райское блаженство, переживаемое обществом на лоне природы), философские беседы есть в «Принце Цербино» (беседы Иеремии с Сатаной, Лесным братом и волшебником Поликомикусом), в комедии «Чайное общество» (застольные беседы, которые ведут персонажи), семейная драма пародируется в комедии «Кот в сапогах» (сцена получения Готлибом наследства; сцена, в которой сапожник снимает мерку, чтобы сшить сапоги коту Гинцу; разговор Короля и Принцессы о семейных делах), в комедии «Мир наизнанку» (сцены семейных будней зрителя Грюнхельма, став-

шего одним из персонажей спасаемой им пьесы, и музы Талии; разговор Ворона и супруги о воспитании сына) и т. п. Одна из ярких импровизаций на тему комедии дель арте представлена в комедии «Мир наизнанку» (битва за Парнас, в которой участвуют Скарамуш, Панталоне, Арлекин, не имеющие к мифу о Парнасе никакого отношения).

По-видимому, новая романтическая мифология, к созданию которой призвал романтиков Шеллинг, напрямую связана с идеей синтеза искусств. Е.Н. Корнилова считает, однако, что романтики «исходили в своей художественной практике не столько из собственно мифа, сколько из волшебной сказки, исторически представлявшей собой уже форму преодоления мифологии» [5, с. 225]. При этом сказочную форму у Л. Тика исследовательница анализирует на примере прозаической сказки «Белокурый Экберт», а не комедии. А мы, главным образом, ведем речь о новой романтической мифологии в драматургии Л. Тика.

В пьесах-сказках Л. Тика главным событием является постановка на сцене известной детской сказки или героической пьесы с мифологическим сюжетом. Таковы его «Кот в сапогах» и «Мир наизнанку». Событием может стать сказочный сюжет – в пьесах «Жизнь и смерть маленькой Красной Шапочки», «Рыцарь Синяя Борода». Пьеса может быть пародией на другую пьесу (фрагмент «Анти-Фауст», пародирующий Фалька и в некоторой степени комедию Аристофана «Лягушки»). Поэтому трудно сказать однозначно о том, из чего исходят в художественной практике романтики. Скорее не из какого-то жанра (сказки или мифа), а из идеологических или эстетических соображений. Мы бы даже сказали, что Л. Тик исходит из соображений эстетически-воспитательных. С одной стороны, он играет с традиционным зрительским восприятием сцены и актеров, театра в целом и ломает устоявшиеся театральные стереотипы, изобличает пошлые мещанские вкусы. С другой стороны, он воспитывает зрителя, заставляя его задумываться по ходу пьесы о том, что смешно, а что серьезно, и как смешное и серьезное могут переворачиваться, сталкиваясь с реальной жизнью. Л. Тик вводит, таким образом, зрителя/ читателя в мир новой мифологии. Поэтому что речь идет о создании нового театра, о романтическом перевороте в области искусства. Чтобы новое закрепило свои позиции в сознании человечества, ему необходима собственная мифология.

Известно, что создатели новой мифологии каждый раз отталкиваются от культурных архетипов, уже существующих в сознании общества. Так, римская мифология была выстроена по аналогии с греческой, только произошла замена имен богов с греческих на римские и некоторые идеологические трансформации; Кодекс строителя коммунизма был списан с Евангельских заповедей; славянская мифология и памятные даты славянского календаря были скрыты под новыми праздниками христианского календаря; очень много общего у мифологий греков, египтян, иудеев и ранних христиан.

Точно так же и Л. Тик, создавая новую романтическую мифологию, опирается на известные мифы, сказки, сюжеты представлений комедии дель арте и т. д. Мифология сама по себе возникла из рассказов о событиях далекого прошлого, которые со временем стали восприниматься как сказки, суеверия и выдумка наших предков. У Л. Тика миф строится по принципу детализации событий. То есть он стремится раскрыть психологический облик каждого персонажа, его социальное положение, обрисовать его окружение (как обычно это делается в мещанской драме), дать новую трактовку легендарных или сказочных событий (драма «Жизнь и смерть святой Геновевы», драма для чтения «Фортунат», «Кайзер Октавиан») или создает свой мифологический сюжет в продолжение сказки про Кота в сапогах (как в комедии «Принц Цербино»).

Романтики, как справедливо отмечает В.И. Грешных, «работали» «на изменение типа художественного мышления... они создавали идеализированный художественный мир безграничных духовных возможностей человека» [3, с. 10]. Эти возможности не ограничены никакими жанровыми канонами. В художественном мире романтиков возможно всё.

Вместе с тем они мыслили свою эстетику как эстетику жизни, а жизнь полна парадоксов и противоречий, она фрагментарна и одновременно целостна, находится в вечном движении. «Романтики не доверяли ничему, что отстоялось, уплотнилось, сложилось, принуждало и повелевало... Размытые контуры как бы приглашают явление на волю, позволяют ему дышать и жить, как оно того желает» [1, с. 33], «возможность, а не заступившая уже их место действительность, – вот что важно было для романтиков. Всякая возможность осуществляется рано или поздно...» [там же, с. 37]. Поэтому романтической эстетике так свойственна ирония, не позволяющая явлениям действительности застыть, остановиться в своем развитии.

В пьесе «Мир наизнанку» переосмыслиется миф о Кастальском источнике, музах, Аполлоне и Парнасе. Мифологические персонажи попадают в современную зрителю реальность и смешиваются с персонажами пасторали, «Зимней сказки» Шекспира и масками комедии дель-арте. Интересно, что и сами мифологические имена, попадая в контекст современности, начинают обрастать новым смыслом. Возникает область интертекстуальности (используя маски комедии дель-арте, античных героев, персонажей Шекспира, Л. Тик цитирует их). Миф и современность смешиваются. Это, может быть, самый наглядный пример создания новой мифологии. Менее наглядно новая мифология создается без участия мифологических персонажей, но снова из смешения персонажей различных произведений и разных эпох. Например, в пьесе «Принц Цербино» действуют пророк Иеремия, пасторальные персонажи Лиля и Клеон, кот Гинц из пьесы-сказки «Кот в сапогах», сын ставшего королем Готлиба, которого зовут Цербино, как героя одноименной

французской сказки, но с иным сюжетом; тут же действуют и маски комедии дель-арте, и говорящие цветы, деревья и предметы, а также обитающие в Саду Поэзии Шекспир, Данте и другие поэты. Само описание Сада Поэзии напоминает «Божественную комедию» Данте Алигьери, а точнее третью часть этой комедии – «Рай». При этом посетивший Сад Поэзии Цербино сравнивается с самим Данте. Но, в отличие от великого поэта, Цербино так и не понял смысла поэзии и, вернувшись в королевство, пытается отмотать пьесу назад, чтобы вспомнить, что ему говорил Шекспир о поэзии.

Мифология – это картина мира народа, в свернутом виде содержащая его историю. После того как народ – носитель мифологии – исчезает с исторической арены, его мифология становится достоянием других народов. При этом она может восприниматься другими народами как сказка. На ее основе может быть создана другая мифология. Таким образом, новая романтическая мифология рисует видение мира немецкими романтиками. У них мир предстает в виде бесконечных трансформаций, переворачиваний, видоизменений. Сама по себе новая мифология нужна была для того, чтобы отразить изменения, произошедшие в мире, новую эпоху в культурной жизни европейских народов. Как раз романтизм явился знаком начала новой эпохи. Идеи, темы и мотивы, предложенные романтиками в истории культуры, может быть, и не новы (синтез искусств, смешение комического и трагического, ирония у древних греков, Шекспира, Кальдерона, Вольтера и др.), однако они впервые получили развернутое научное и философское обоснование в йенском романтизме. Можно сказать, опираясь на классификацию литературных эпох у А.В. Михайлова, что до романтиков осмысление данных понятий происходит в рамках «риторически готового слова». Итог риторической эпохе подводит в «Критике способности суждения» И. Кант. Романтики во взаимодействии и полемике с классицистами и просветителями обобщили многое, что было до них выработано мировой художественной культурой, привели это в систему, развили и придали новое, часто неожиданное звучание уже существующим идеям.

Новая романтическая мифология в том виде, в каком она явлена в пьесах Л. Тика, представляет собой органический сплав различных культурных мифов: древнегреческих, мифа о Шекспире и Сервантесе с участием персонажей комедии дель арте, старинных немецких книг и сказок Шарля Перро. Для Л. Тика все персонажи комедии равноправны, потому что всех их играют актеры, которые не скрывают своей игры, время от времени выпадая из роли, забывая слова или отказываясь играть надоевшую роль. Автор помещает всех своих персонажей в рамки исторической современности, обыгрывая при этом пристрастие немецкой публики к социальным мещанским драмам, заполонившим сцену. Поэтому посреди любой сказки может появиться сцена из мещанской пьесы, в которой Хозяин постоянного двора жалуется на жизнь, Красная

Шапочка рассказывает подруге Анне о своем пьяном отце и т. п. В то же время Волк произносит монолог, достойный Шиллера; кот Гинц рассуждает о достоинствах и недостатках пьесы, в которой он играет; принц Цербино отмазывает назад пьесу лист за листом, чтобы еще раз услышать, что сказал ему Шекспир о поэзии. Новая мифология связана с новыми отношениями между старыми и новыми поэтическими сюжетами, с объяснением старых легенд и сказок, с выявлением новых героев (Грюнхельм, смело шагнувший на сцену ради спасения пьесы; философствующий принц Цербино, стремящийся узнать, что такое поэзия; Волк, убивающий Красную Шапочку из мести людям, желавшим его смерти; рыцарь Синяя Борода, пытающийся с помощью убийства искоренить женское любопытство во всем мире; Мальчик-с-пальчик, побеждающий злого людоеда хитростью и попадающий на курьерскую службу к королю Артуру).

Синтез искусств в пьесах Л. Тика, таким образом, предстает перед нами на уровне синтеза мифологии и действительности, на уровне новой мифологии. Это синтез, для которого нет никаких границ. Секрет же такого синтеза в том, что зритель/читатель заранее предупрежден автором, что перед ним на сцене будет некое действие, представляющее собой часть действительности, и что на сцене эта действительность может соприкоснуться с мифом, сказкой, легендой, старинной книгой. Зритель/ читатель не должен бояться этой странной, неожиданной встречи. Ведь с ним происходит при просмотре такого спектакля то же самое, что при чтении книги – он начинает взаимодействовать с воображаемой реальностью, живет в ней во время чтения. Точно так же он живет в воображаемой реальности во время просмотра спектакля. И, еще шире, он точно так же живет в воображаемой реальности в своей обычной, повседневной жизни. Но это покажет зрителю уже другой автор – Морис Метерлинк в своей знаменитой пьесе «Синяя птица».

Список литературы

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
2. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966. 397 с.
3. Грешных В.И. Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления. СПб.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. 185 с.
4. Каган М.С. Морфология искусства. СПб.: Искусство. Ленинградское отделение, 1972. 440 с.
5. Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. 448 с.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. 1600 с.

7. Логвинова И. В. Теория комедии в эстетике йенского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2011. 195 с.
8. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. М.: Мысль, 1999. 608 с.
9. Tieck L. Kritische Schriften. Bd 4. Dramaturgische Blätter. Leipzig, 1852. 389 s.

**SYNTHESIS OF ARTS AND NEW ROMANTIC COMEDY
AESTHETICS BY THE END OF XVIII-TH - EARLY XIX-TH
CENTURY**

I.V. Logvinova

FGNU «Institute for Cultural Education RAO», Moscow

The article focuses on the relationship of arts synthesis with a new romantic comedy aesthetics. The author reveals the mechanism of a new mythology in L. Tieck's comedies.

Keywords: *L. Tieck, comedy, Jena Romanticism, mythology, new romantic mythology, synthesis of arts.*

Об авторе

ЛОГВИНОВА Ирина Владимировна – кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ФГНУ «Институт культурологии образования РАО», преподаватель литературы в музыкальном колледже Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке. E-mail: logrina@gmail.com.

About author

LOGVINOVA Irina Vladimirovna – PhD, senior researcher at the Federal State «Institute for Cultural Education RAO», teacher of literature at the Moscow State Institute of Music named by A.G. Schnittke. E-mail: logrina@gmail.com.