

Трагедия в драматургии Л. Тика: некоторые аспекты

Татьяна А. Зотова

*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», Москва, Россия,
nur_ostwind@inbox.ru*

Аннотация. В настоящей статье рассматривается жанр трагедии в творчестве представителя немецкого романтизма Л. Тика. Известно, что жанр трагедии у немецких романтиков представлен преимущественно двумя разновидностями: «трагедией рока» (Schicksalsdrama) и драмой на религиозно-историческую тему (в литературе чаще всего обозначаемой как Universal drama, «универсальная драма»). Л. Тик стоит у истоков обоих жанров, при этом особенно влиятельной оказалась трагедия «Жизнь и смерть святой Геновевы» (1801), к которой восходят прочие религиозно-исторические драмы немецкого романтизма. Дав образцы этих двух жанров, Тик переосмысливает трагедийные структуры, по-разному релятивизируя их – во-первых, трансформируя собственно трагедийный жанр, и, во-вторых, включая трагедийные элементы в сложные жанровые конструкторы, преимущественно в сказочные драмы. Это переосмысление происходит обычно в русле пародии, типичной для творчества Тика – будь то пародирование «основной» трагедии комедией-дублером или включение пародий на трагедию, в том числе своего авторства, в комедийные тексты. При этом, однако, последнее драматическое произведение Тика, «Фортунат» (1816), имеющее много общего с его сказочными драмами и, как и они, являющееся сложным жанровым конструктором, завершается трагедией «в чистом виде», торжеством трагического начала. Это свидетельствует, по нашему мнению, о невозможности полного релятивизирования трагедии и кризисе романтической драмы.

Ключевые слова: трагедия, Тик, немецкий романтизм, история драмы

Для цитирования: Зотова Т.А. Трагедия в драматургии Л. Тика: некоторые аспекты // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 32–41. DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-32-41

Tragedy in L. Tieck's drama. Some aspects

Tatiana A. Zotova

*National Research University "Higher School of Economics",
Moscow, Russia, nur_ostwind@inbox.ru*

Abstract. The article considers the genre of tragedy in the works of L. Tieck, one of the key figures of German Romanticism. It is known that the tragedy genre among the German romantics is represented mainly by two varieties: the "tragedy of fate" (Schicksalsdrama) and the drama on a religious-historical theme (in literature most often referred to as Universaldrama, "universal drama"). L. Tieck stands at the origins of both genres, while the tragedy "The Life and Death of Saint Genoveva" (1801), to which other religious and historical dramas of German romanticism go back, turned out to be especially influential. Having created examples of those two genres, Tieck rethinks tragic structures, relativizing them in different ways – firstly, by transforming the tragic genre itself, and, secondly, by including tragic elements into the complex genre constructs, mainly into fairy-tale dramas. That rethinking, however, takes place mostly in the mainstream of the parody typical of Tieck's work – whether it is a parody of the "main" tragedy with a comedy counterpart or the inclusion of parodies of the tragedy, including his own tragedies, in comedy texts. At the same time, however, Tieck's last dramatic work, "Fortunat", which has much in common with his fairy-tale dramas and, like them, is a complex genre construct, ends in tragedy in its purest form, the triumph of the tragic substance. In our opinion that testifies to the impossibility of complete relativization of tragedy and to the crisis of romantic drama.

Keywords: tragedy, Tieck, German Romanticism, history of drama

For citation: Zotova, T.A. (2021), "Tragedy in L. Tieck's drama. Some aspects", *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 3, pp. 32–41, DOI: 10.28995/2686-7249-2021-3-32-41

Известно, что романтическая драма занимает рубежное положение между двумя значительнейшими традициями – драмой классической и драмой Новой. Романтики застали, с одной стороны, кризис риторической эпохи и затронули сложные процессы, происходящие в литературе середины XIX в., – с другой.

Невозможно в рамках статьи исследовать трагедию как жанр романтической драмы вообще, однако, на наш взгляд, Тик, стоявший у истоков формирования романтической драмы, автор «образцовых текстов» в новых драматических жанрах, является весьма показательной фигурой для изучения ее специфики. В то же время

собственно отношение Тика к трагедии и трагическому изучено слабо, что создает определенную лакуну в исследовании и определяет актуальность настоящей статьи. Нашей целью, таким образом, является анализ и попытка концептуализации понимания Тиком трагедии и частично трагического. Предметом исследования в этой связи оказываются драмы, в которых трагедийный элемент доминирует в структурном или концептуальном плане – это «Прощание» (1792), «Карл фон Бернек» (1795), «Жизнь и смерть святой Геновевы» (1801) и «Фортунат» (1815/1816), а также критические статьи Тика.

Приступая к анализу трагедии в драматургии Тика, мы хотели бы разграничить понятия трагедии и трагического. Трагическое порождается неизбежным и неразрешимым конфликтом, не чередой катастроф или страшных стихийных явлений, а фатальностью, неистовствующей в человеческом существовании [Пави 1991, с. 408]. Трагическое является необходимым, но не достаточным условием трагедии: это ее тематическое начало, характеризующее не текст, а бесконечный дискурс. Чтобы определить именно трагедию, к трагической тематике нужно прибавить некоторые характеристики завершенного сценического действия. В развитии трагедии трагическое доходит до конца, до своего предельного выражения [Зенкин 2018, с. 161]. В работе мы будем упоминать трагический дискурс, безусловно важный для романтиков, однако предметом нашего изучения здесь остается преимущественно трагедия.

Как отмечает Д. Кремер, за редким исключением трагедии романтизма относят либо к трагедии рока, либо к «историческо-мифологической пьесе» [Kremer 2015, s. 228]. «Трагедия рока» традиционно определяется вслед за Я. Минором как драма, характерной чертой которой является подчеркнутая подвластность героев судьбе. Судьба зачастую выражается в форме родового проклятия, настигающего героев в определенный день года, а также использует «фатальный реквизит» – например оружие [Klein 2019, s. 230–231].

Например, в трагедии «Карл фон Бернек» Карл убивает Леопольда тем самым мечом, который выбрал себе в оружейном замке, причем по воле судьбы это оказывается именно тот меч, которым прародитель убил своего брата. Смерть самого Карла разрушает проклятие, довлеющее над родом фон Бернеков – раз в год в их семье происходит убийство, – но их замок все же ожидает запустение и гибель.

«Бернек» стилизован прежде всего в духе «Геца фон Берлихингена» Гёте и популярных рыцарских романов, на которых рос Тик.

Будучи пробой пера, эта трагедия представляет собой последовательное повторение шекспировских и гётевских сюжетных ходов и структурных элементов в «страшном» готическом антураже. Пьеса не разбита на акты, так же, как и «Гец», а главный герой мстит, как Гамлет, за смерть отца, убивая при этом мать и отвергая любовь девушки, погибая в финале. Судьба предстает в тексте не только в виде проклятия, но и высшего, изначально заданного трагизма бытия, «дикого мира духов», «избравшего» страдающего галлюцинациями Карла «своим трофеем, своей игрушкой»¹.

Трагедия «Прощание», также будучи пробой пера, написана скорее в рамках поэтики Шиллера. Все действие пьесы, насыщенной многочисленными сценическими эффектами, концентрируется вокруг цепи случайных событий. Она необычайно компактна – два акта, четыре действующих лица, время действия укладывается в сутки. Подробные ремарки создают ощущение конкретности, вещности всего происходящего на сцене. «Фатальный реквизит», в отличие от раннего готического «Бернека» Тика и позднейших подражаний, например «Двадцать четвертого февраля» З. Вернера, представляет собой невинные портрет и яблоко, играющие, тем не менее, роковую роль в любовном треугольнике. Обезумевший от ревности супруг убивает соперника и жену, решив, что эти портрет и яблоко свидетельствуют об измене.

Трагедии «Карл фон Бернек» и «Прощание» относятся к немногочисленным ранним, до-йенским, драмам, которыми Тик оказывается доволен, даже будучи зрелым литератором, о чем говорит факт их переиздания в ключевом для него двадцативосьмитомнике. В романтический период его творчества (с конца 1790-х приблизительно до конца 1820-х гг.) им не создано ни одной трагедии – ни условно «классической», где конфликт был бы представлен борьбой долга и необходимости, ни «роковой», где основным двигателем действия выступает судьба. Однако как литературный и театральный критик Тик, напротив, в 1816 г. резко негативно оценивает драмы рока, ставшие исключительно популярными на немецких подмостках. Он видит их однотипными, перенасыщенными аффектами и «плоскими». Как ни странно, но в качестве подходящей замены он предлагает как раз «рыцарские драмы» (Ritterdramen), предполагая, что массовый вкус, требующий в театре прежде всего развлечения, не удовлетворится «традиционными» Шекспиром, Гёте и Шиллером.

В целом в поэтике трагедии Тiku более всего претит ее «сделанность», следование определенным канонам. Его типично роман-

¹ Tieck L. Schriften. In 28 Bde. Berlin, 1854. Bd. 11. S. 96.

тическое неприятие нормативных поэтик распространяется при анализе немецкого театра как на оценку «фатального реквизита» и «роковых дат» драмы рока, так и на оценку классических трагедий барокко. Так, трагедии Грифиуса кажутся ему написанными «на один лад», «по выученным правилам». Барочную тематику трагедий, связанную с акцентированием тщеты жизни, близости смерти, Тик тоже не принимает, полагая, что в изображении тем такого рода «задача искусства не состоит»². Схожую оценку он даст позже и трилогии о Валленштейне Шиллера: по его мнению, атмосфера последних сцен слишком мрачна и вызывает чувство разочарования в жизни, в силе человеческого духа, что для трагедии скорее недостаток.

Ориентиром изображения трагического для Тика всегда остается Шекспир, ключевой для него автор. Шекспиризм Тика исследован достаточно полно, поэтому здесь мы лишь кратко коснемся его проявлений в драматургии йенского периода.

Большинство романтических драм этого периода представляют собой разнообразные жанровые конструкты, в рамках которых происходит игра с традициями и дискурсами. Как почитатель Шекспира, Тик стремится смешивать в рамках одной пьесы трагическое и комическое, перемежая комические или мелодраматические сцены «страшными» или патетическими. По мнению Тика, это наиболее подходящее средство для выражения разнообразия (*Mannigfaltigkeit*) жизни.

В более ранних драмах 1790-х гг. этот принцип быстрой смены дискурсов выражен не так выпукло, как, например, в позднем «Фортунате» (1815/1816), где границы трагических и комических сцен очерчены очень явно. Ш. Шерер демонстрирует это на примере драмы «Рыцарь Синяя борода» (в жанровом обозначении Тика – «нянюшкина сказка»), где «комическое и трагическое сплавлены настолько, что границы между ними исчезают: трагическое мерцает сквозь комическое, а комическое появляется в трагическом, и нельзя сказать, в чем заключается суть этого странного колебания» [Scherer 2012, s. 209].

Как отмечает Ш. Шерер, «такой комбинаторный принцип унаследовывает литературную амбивалентность, противостоящую прагматичным целям драмы Просвещения» [Scherer 2012, s. 209]. Продолжая его мысль, заметим, что этот принцип трансформируется в процессе укоренения юной йенской школы на немецкой литературной сцене и по мере снижения полемики с Просвещением становится у Тика более «шекспировским», т. е. контрастным.

²*Tieck L. Deutsches Theater. Berlin, 1817. In 2 Bde. Bd. 1. S. XXXI.*

Вне всякого сомнения, обилие контрастирующих трагических и комических элементов – это результат применения литературного метода, а не дань, отдаваемая романтиком излюбленному жанру – сказке. Абсолютное большинство драм Тика созданы по мотивам мифов, сказок и народных книг, однако инсценировка сильно меняет ткань оригинала, добавляя множество новых сцен, персонажей и смыслов. Сюжетика оригинальных текстов не оказывает значительного влияния на жанр: возвышенная смерть героя народной книги, павшего жертвой козней, не обязательно делает драму трагедией («Геновева»), «поучительная» смерть героев другой народной книги, погибающих из-за собственных пороков, становится как раз тем фактором, который превращает приключенческую сказку в масштабную трагедию («Фортунат»).

Тик возвращается к трагедии в 1800 г., когда он уже обрел собственный стиль и голос – в первом сборнике, который он издает под настоящим именем, а не псевдонимом. В 1801 г. в «Романтических сочинениях» выходит «Жизнь и смерть святой Геновевы», обозначенная “*Trauerspiel*”, т. е. германским, а не греческим словом для трагедии, что призвано подчеркнуть национальный, народный характер драмы.

Несмотря на то что «Геновева» по сумме структурных и сюжетных признаков является трагедией – завершенностью всех сюжетных линий, жертвенной жизнью и гибелью главной героини, гибелью трагического злодея, совершающего преступление из любви к женщине, раскаяния супруга, поверившего наветам, пресечения рода – тем не менее все трагические элементы в ней очень ослаблены. «Геновева», по мысли А.В. Карельского, была призвана воплотить «жажду оптимистической уверенности» романтиков. Универсальные драмы – это всегда «драмы всеобъемлющего диапазона» с «утешительной развязкой», взятые «в извечной борьбе трагических диссонансов, но в конечном итоге обнаруживающие незримое руководство благой провиденциальной воли» [Карельский 1992, с. 77]. Взяв за основу народную книгу о трирской пфальцграфине, которая обычно понималась как фигура сугубо мирская, хотя и символизирующая чистоту и набожность, Тик сильно нагружает сюжет религиозными коннотациями по примеру «Поклонения кресту» Кальдерона. Кроме того, он изменяет мотивировку любовного конфликта между Голо и Геновевой, придавая любви характер испытания, предопределенного свыше.

Трагедия, таким образом, оказывается не совсем трагедией: смерть Геновевы становится значительно менее важна, чем ее вознесение на небеса, а несчастья, постигшие род пфальцграфа, сглаживаются ее небесным заступничеством. Читатель пьесы, по

замыслу автора, должен испытывать не потрясение и катарсис, а примирение (*Versöhnung*), погрузившись в «истинно религиозное чувство», ощущение гармонии мироустройства.

Одновременно с «внутренним», жанровым релятивированием трагедии происходит и «внешнее»: в сборнике «Романтические сочинения» вместе с «Геновевой» публикуется пьеса, которую следует интерпретировать как ее пародийный двойник: «Жизнь и смерть маленькой Красной Шапочки». Пародия заметна уже на уровне названия и проявляется на символическом и сюжетном уровнях драмы, где в центре повествования также находится женщина, павшая жертвой козней мужчины и трагически гибнущая. «Красная Шапочка» последовательно пародирует «Геновеву» также и в жанровом смысле. Трехсотстраничная «Геновева», написанная по образцу средневековых мистерий, не разбита на акты, в то время как очень маленькая по объему «Красная Шапочка», в которой соблюдены три единства, подчеркнута копирует столь неблизкую Тику-критику классическую пятиактную структуру – с античным хором Малиновок.

Гибель обеих героинь переосмыслена в религиозном ключе: если для Геновевы незаконные притязания и угрозы Голо становятся своеобразным мученичеством, присоединившим ее к сонму святых, то для Красной Шапочки зубы Волка означают возмездие за грехи и ведут ее к постыдной смерти. Между пьесами существует огромное количество интертекстуальных переключек на разных уровнях, на которых мы сейчас не будем останавливаться, однако отметим, что вместе они образуют особый трагедийно-пародийный комплекс и призваны иронически «уравновешивать» друг друга.

Комплекс «Геновева» и «Красная Шапочка» остается единственным моментом в драматургии Тика, когда слово «трагедия» звучит в жанровом обозначении пьесы. На наш взгляд, однако, наибольшим сходством с трагедией обладает последняя пьеса Тика «Фортунат». Как и «Геновева», она основана на сюжете народной книги, хотя в позднем творчестве Тик не только не усиливает религиозные аспекты сюжета, но и последовательно отказывается от всех возможных религиозных мотивировок, присутствовавших в оригинальном тексте. Катастрофа не только не связана с мученичеством или возмездием, но и в целом как будто «возникает ниоткуда».

Оба главных героя второй части «Фортуната» в финале погибают, причем их смерть никак не связана ни с роком, ни с личным выбором. Финальные события разворачиваются вопреки жанровому ожиданию читателя, поскольку пьеса имеет подзаголовок

«сказка». Трагическое действие здесь так неожиданно и стремительно, что катарсическая реакция не успевает сформироваться. Для катарсиса, по Аристотелю, необходимо самоотождествление зрителя с героем, однако на большей части пьесы (до пятого акта) персонажи вообще не воспринимаются как трагические герои, вызывающие сострадание. Трагическое не порождается неразрешимым и неизбежным конфликтом, который противопоставлял бы человека высшему нравственному или религиозному принципу [Пави 1991, с. 408]. Подобный глобальный конфликт, который мог бы стать стержнем повествования, в «Фортунате» отсутствует.

Один из братьев становится жертвой завистников, решивших его ограбить, второй – погибает от удушья в жарко натопленной комнате. Первая смерть оказывается подготовлена цепью незаметных событий, происходивших на протяжении всей пьесы, и воспринимается как нечто неожиданное. Герой внезапно погибает сразу после того, как раскаялся в своих пороках и решил жить в соответствии с гуманистическими идеалами. Вторая смерть напрямую связана с трусливым, слабым характером героя и его отказом верить в чудесное: находясь в полном благополучии, он сжигает в камине волшебную шляпу, которая могла бы спасти его брата. Таким образом, на примере двух героев демонстрируется, как ни воля героя, ни сила судьбы не играют решающей роли – трагическое в пьесе присутствует изначально и неминуемо произойдет.

После «Фортуната» Тик оставляет драматургическое творчество и надолго посвящает себя критической деятельности. В 1816 г. выходит антология «Немецкий театр», а в 1826-м – сборник «Заметки драматурга», где он говорит о трагедии как о потенциальной основе национальной сцены. При этом, однако, его критическое понимание трагедии расходится с его собственной писательской практикой. Итак, по мнению Тика, трагедия должна быть тесно связана с историей и культурой страны и быть в лучшем смысле этого слова массовой, то есть близкой каждому. В качестве подходящего варианта он предлагает трагедии Шиллера, который «по большей части создал наш театр»³.

Подводя итоги нашего исследования, отметим, что драматургическая деятельность была направлена в том числе на поиск такой трагедийной формы, которая удовлетворила бы эстетическим

³*Tieck L. Kritische Schriften. Zum erstenmale gesammelt und mit einer Vorrede hg. Von Ludwig Tieck. In 4 Bde. Leipzig: Brockhaus, 1848–1852. Bd. III. S. 38.*

представлениям романтиков. Трагическое начало оказывается в понимании Тика слишком сильным, чтобы поддаваться какого-либо рода сглаживанию, релятивированию, романтической иронии, способной снять любое противоречие. Тиком были испробованы различные экспериментальные формы, которые хотя и были оценены им высоко, но все же оказались недостаточны для того, чтобы послужить основой для формирования нового театрального канона.

Литература

- Зенкин 2018 – *Зенкин С.* Теория литературы. Проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 362 с.
- Карельский 1992 – *Карельский А.В.* Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. 336 с.
- Пави 1991 – *Пави П.* Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
- Klein 2019 – *Klein, Ch.* Das Schicksalsdrama des 19. Jahrhunderts als <Zeitphänomen> zwischen literarischer Tradition und gesellschaftlicher Transformation // Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 2019. Vol. 41 (1). P. 220–239.
- Kremer 2015 – *Kremer D.* Romantik. J.B. Metzler. Stuttgart; Weimar, 2015.
- Scherer 2012 – *Scherer S.* Ursprung der Romantik: Blaubart-Konstellationen bei Tieck // *Fabula*. 2012. Vol. 53 (3–4). P. 205–225.

References

- Karel'skij, A. (1992), *Drama nemetskogo romantizma* [The Drama of German Romanticism], Medium, Moscow, Russia.
- Klein, Ch. (2019), “Das Schicksalsdrama des 19. Jahrhunderts als <Zeitphänomen> zwischen literarischer Tradition und gesellschaftlicher Transformation”, *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, vol. 41 (1), ss. 220–239.
- Kremer, D. (2015), *Romantik*, J.B. Metzler, Stuttgart, Weimar, Germany.
- Pavi, P. (1991), *Slovar' teatra* [Theatre Dictionary], Progress, Moscow, Russia.
- Scherer, S. (2012), “Ursprung der Romantik: Blaubart-Konstellationen bei Tieck”, *Fabula*, vol. 53 (3–4), ss. 205–225.
- Zenkin, S. (2018), *Teoriya literatury. Problemy i rezul'taty* [Literary Theory. Issues and Results], Novoe literaturnoe obozrenie, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Татьяна А. Зотова, кандидат филологических наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, Россия; 101100, Россия, Москва, Мясницкая ул., д. 20; nur_ostwind@inbox.ru

Information about the author

Tatiana A. Zotova, Cand. of Sci. (Philology), National Research University “Higher School of Economics”, Moscow, Russia; bld. 20, Myasnitskaya Str., Moscow, Russia, 101100; nur_ostwind@inbox.ru