|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
|  | http://magazines.russ.ru/.img/t.gif[**В. Зусман**](http://magazines.russ.ru/authors/z/zusman/) **«Кот в сапогах» Л. Тика: от текста к произведению**

|  |  |
| --- | --- |
| [версия для печати](http://magazines.russ.ru/voplit/2012/1/zu7-pr.html) (89247) |  |

 |



*Памяти А. Карельского*

14-15 апреля 2011 года в МГУ прошли чтения, посвященные семидесятипятилетию со дня рождения ученого-германиста Альберта Викторовича Карельского, работавшего в Московском университете на кафедре зарубежной литературы, где его помнят как блистательного лектора, как великолепного знатока германоязычной литературы, талантливого переводчика Клейста и Гофмана, Музиля и Кафки, Ницше и Фриша.

Статьи, которые мы печатаем в этом номере, написаны на основе прочитанных на конференции докладов - о сути предмета филологии, об отражении социальной реальности в литературе и о типологическом сходстве художественных явлений, то есть о том, что живо занимало А. Карельского и что он с блеском исследовал в своих работах.

**Валерий ЗУСМАН**

**“КОТ В САПОГАХ” Л. ТИКА: ОТ ТЕКСТА К ПРОИЗВЕДЕНИЮ**

Ранние романтики, в том числе и Тик, использовали слово “произведение” (das Werk), но еще чаще возникал у них образ “книги” (das Buch) как символа полноты и совершенства, объединяющего физический и метафизический миры[1]. В переводе на современный терминологический язык, “книга” представляет собой “гипертекст”, рождающийся в процессе деконструкции “произведения”. Именно так происходит в комедии немецкого романтика Людвига Тика “Кот в сапогах” (“Der gestiefelte Kater”, 1797).

Деконструкцию осуществляют выведенные в пьесе зрители. Под воздействием романтической иронии произведение, если понимать под ним “мещанскую драму”, “семейную картину” или модную в конце XVIII века оперу, распадается. Романтическая ирония порождает “текст”. Однако - взятый в целом и заключенный в раму раннеромантического мировосприятия - этот “текст” по воле автора и его идеальных читателей - достраивается, превращаясь в “произведение”.

В блестящей статье “От произведения к тексту” (1971) Ролан Барт писал: “Различие здесь вот в чем: произведение есть вещественный фрагмент, занимающий определенную часть книжного пространства (например, в библиотеке), а Текст - поле методологических операций (un champ methodologique)”[2]. И далее: “Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем *уже читанных* цитат - из цитат без кавычек” (с. 418).

Барт как будто специально имеет в виду комедию Тика “Кот в сапогах”. “Текст” в понимании Барта противостоит “произведению”. Текст противостоит ему “своей множественной, бесовской текстурой, что способно повлечь за собой глубокие перемены в чтении...”. Текст живет вне какой-либо “обусловленности”. Произведение же, напротив, связано с “аксиомой обусловленности”. По мнению Барта, оно обусловлено *“*действительностью (расой, позднее Историей)...” В отличие от текста произведения следуют друг за другом; они сохраняют свою принадлежность автору. Барт пишет: “Автор считается отцом и хозяином своего произведения; литературоведение учит нас поэтому *уважать* автограф и прямо заявленные намерения автора...” (с. 419). И далее: “Текст как раз и подобен такой партитуре нового типа: он требует от читателя деятельного сотрудничества. Это принципиальное новшество - ибо кто же станет исполнять произведение?” (с. 421). У текста нет “автора”, но есть читатели, которые изменяют его on-line, в интерактивном режиме.

Заметно сходство давней немецкой пьесы 1797 года с романом Милорада Павича “Ящик для письменных принадлежностей” (1999). Выложенный в сети Интернет, текст романа Павича “Ящик для письменных принадлежностей” предназначен для того, чтобы интернет-пользователи по своему усмотрению предлагали варианты продолжения романа. Павич дал два варианта романа - “бумажный” (произведение) и электронный (текст). В сети роман оказался в зоне действия избыточных обратных связей. Он предстает как сетевой гипертекст[3]. Интернет-пользователи даже не заметили, как оказались в положении Шлоссера, Мюллера, Лейтнера, Визенера.

Как известно, занавес в комедии Тика поднимается над партером. Реальные читатели или зрители разных веков знакомятся сначала с публикой, которая собралась посмотреть пьесу. Автор изображает просвещенных берлинских зрителей конца XVIII века. Сам Тик писал о “тривиальном” вкусе зрителей, воспитанных в духе берлинского литератора Ф. Николаи. Позднее автор “Кота в сапогах” говорил об “усредненном образовании” людей “облегченного Просвещения” (die mittlere Bildung vieler Menschen, die leichte Aufklbrung)[4].

Именно эта публика подвергает “детскую сказку” деконструкции, превращая исходное, еще не показанное на сцене “произведение” в “текст”. Зрители вмешиваются в ход сказочного действия и меняют его. Актеры выходят из своей роли и общаются с публикой. Текст комедии Тика находится в непрерывном становлении. Перед началом сказочного действия зрители в партере погружаются в состояние глубокой антиципации. Предвосхищая театральное действо, они обсуждают проблему жанра. Зрители категорически протестуют против появления “сказки” на сцене. Они требуют, чтобы пьеса трансформировалась в хорошо знакомый устойчивый жанр - “мещанскую драму” или “семейную картину” в духе Ифланда и Коцебу. Часть зрителей отдает предпочтение модным в то время оперным постановкам, надеясь услышать что-то вроде оперы Франца Ксавера Зюсмайра “Der Spiegel von Arkadien” (1795). Зрители требуют отменить постановку сказки и вместо этого представить привычный жанр, показать внятную и понятную пьесу.

Технически этот конфликт между романтической комедией и просвещенными зрителями показан с помощью разрушения театральной иллюзии. Тик в этом отношении опирается на опыт предшественников и современников Шекспира, и прежде всего Ф. Бомонта. В комедии Бомонта “Рыцарь пламенеющего пестика” (“The Knight of the Burning Pestle”, ок. 1607) перед началом действия бакалейщик, его жена и подмастерье Ралф категорически требуют от актеров, чтобы они сыграли пьесу, в которой бакалейщик совершал бы “подвиги поудивительнее”[5]. Зрители в партере Тика ведут себя сходным образом.

Разрушая сценическую иллюзию, Л. Тик опирается на драматическое творчество К. Гоцци и датского драматурга Л. Хольберга. В XX веке традицию антииллюзионизма продолжили, как известно, Б. Брехт, Л. Пиранделло, П. Хандке и многие другие. А. Карельский определяет “принцип игнорирования сценической иллюзии” как “вещественную форму романтической иронии”[6]. Эта “вещественность” состоит как раз в “развеществлении”, в придании относительности казалось бы безусловному.

Романтическая ирония Тика - это игра на границе реального и поэтического, наличного и кажущегося миров[7]. Междудействия, коллизии и столкновения на границах сказочного и внесказочного сюжетов обозначают переходы “текста” в “произведение” и “произведения” в “текст”. Так, в начале третьего действия машинист и поэт общаются друг с другом в декорациях сказки. Это вхождение закулисных фигур в “хронотоп” сказочных декораций выводит публику из равновесия. Поэт умоляет машиниста запускать театральную технику всякий раз, когда нарастает шум в зрительном зале, поскольку “второе действие и так уже закончилось совсем иначе, чем <...> в рукописи” (перевод А. Карельского). Затем на сцену выбегает Гансвурст и вступает в разговор с просвещенными зрителями. И только потом на подмостках появляются крестьянский сын Готлиб и кот Гинц. Начинается первая сцена третьего действия. В таком случае предыдущая сцена оказывается нулевой сценой третьего действия. Получается, что третье действие началось с “минус-сцены”. Раздвоение действия вызывает нарушение сценического правдоподобия. Просвещенные зрители оказываются одновременно внутри сказочного сюжета и вне его. Сказочные фигуры выпадают из сказочного действия. Крестьянский сын Готлиб просит Кота в сапогах скорее осчастливить его; иначе будет поздно: уже “полвосьмого <...> а в восемь комедия оканчивается”. Пьеса выходит из-под контроля ее персонажа-поэта. Актеры не желают следовать авторским указаниям. Зрители вмешиваются в ход действия.

Вернемся еще раз к началу третьего действия. В хижине крестьянского сына Готлиба, в декорациях показанной на театре сказки, беседуют внесказочные персонажи: “поэт” и машинист сцены. Машинист слышит шум в зрительном зале. Он понимает, что кто-то “...сообразил поднять раньше времени занавес”. Поэт в испуге убегает со сцены. Затем на сцену выходит Гансвурст и начинает общаться с публикой. Зритель с характерной фамилией Мюллер задает “разумный вопрос”: “А как Гансвурст попал в Готлибову избу?” Гансвурст обращается к публике “просто как актер к зрителям”. Он выходит из своей роли внутри пьесы-сказки и входит в отведенную ему роль в обрамляющем действии. Зритель Шлоссер в отчаянии восклицает: “Ну все, люди, я отключился. Я уж точно сошел с ума” (Leute, nun bin ich hin, ich bin verrtckt). Это выражение Шлоссера - “nun bin ich hin” - заслуживает внимания. Зритель ощущает себя за гранью, он перешел границу. Все происходящее напоминает сон и грозит сумасшествием. Романтическая ирония Тика “провоцирует” публику, выводит публику из себя[8]. Театральное действо захватывает партер. Зрители с характерными фамилиями “Шлоссер”, “Фишер”, “Мюллер” (А. Карельский пишет - это все равно, что для русского уха “Иванов, Петров, Сидоров”)[9] превращаются в “людей играющих”. Только они не знают, что им приходится играть.

В третьем действии комедии зрители из партера с изумлением слушают спор придворного ученого Леандра и Гансвурста о пьесе “Кот в сапогах”. Леандр считает, что в “пьесе много живых характеров”, в частности, “...в ней хорошо изображена публика”. Зритель по фамилии Фишер реагирует возмущенно: “Публика? Да в пьесе нет никакой публики!” (“Es knmmt ja kein Publikum in dem Sttcke vor”). Обратим внимание на определенный артикль, который очень трудно учесть в переводе - “Es knmmt ja kein Publikum in dem Sttcke vor”. Смысл реплики Фишера таков: “Уж в этой-то пьесе точно нет никакой публики!”

Реплика Фишера показывает, что комедия “Кот в сапогах” не сводится к тексту. Над “текстом” вырастает “произведение”. Разница в кругозоре между Фишером, “поэтом” из пьесы и Л. Тиком как автором художественным (концепированным) определяет зазор между текстом и произведением.

Термин “произведение” понимается вслед за М. Бахтиным, по мысли которого “текст” “не равняется всему произведению в его целом”. Текст не равен произведению в статусе “эстетического объекта”. В произведение входит и его “необходимый внетекстовый контекст”. Произведение “как бы окутано музыкой интонационно-ценностного контекста, в котором оно понимается и оценивается”. Это восприятие, этот контекст меняются от века к веку[10]. Следовательно, “смысл” произведения возникает при восприятии читателями и зрителями разных эпох этого растущего “интонационно-ценностного контекста”.

Текст в понимании Барта апеллирует к читателю “здесь” и “сейчас”. Читатель Барта - это интерактивный читатель, который всегда on-line. Этот “читатель” столь же виртуален, как и автор текста. Автор - “гость в тексте”. И читатель - “гость”. По словам Барта, “Текст требует, чтобы мы стремились к устранению или хотя бы к сокращению дистанции между письмом и чтением, не проецируя еще сильнее личность читателя на произведение, а объединяя чтение и письмо в единой знаковой деятельности” (с. 420).

В понимании Бахтина, личность читателя обязательно “проецируется” на произведение. При этом читатель извлекает новый смысл из произведения, опираясь на “интонационно-ценностный контекст”, это произведение окутывающий. В отношении “текста” и “произведения” между Бахтиным и Бартом нет точек соприкосновения. Расходятся они и в отношении категории “автор”. Для Барта неприемлем автор-демиург, автор-“хозяин”, узурпирующий центральную позицию текста. Филологическая критика здесь переходит у Барта в критику теологическую.

Бахтин полагал, напротив, что у произведения есть автор, внеположенный, “трансгредиентный” ему. Автор обозревает произведение в целом. Этот автор не равен автору биографическому. Дополняя эти идеи Бахтина, Б. Корман ввел понятие автора “художественного” (концепированного). В понимании Кормана, “Автор - *субъект* (носитель) *сознания,* выражением которого является все произведение или их совокупность”. Так понятый автор “отграничивается прежде всего от биографического автора - реально существующего или существовавшего человека”. Корман подчеркивал, что “биографический автор <...> создает с помощью воображения, отбора и переработки жизненного материала А. художественного (концепированного)”. И далее: “Инобытием такого А., его опосредованием является весь художественный феномен, все литературное произведение”[11]. Итак, произведение - это возникающий по авторской воле, выраженный и запечатленный смысл художественного текста, вызывающий ответную реакцию читателей и зрителей разных веков. В ходе обратной связи смысл произведения достраивается, а иногда создается заново.

Смысловой скачок от текста к произведению в комедии Тика связан с цепочкой усложненной коммуникации:

Автор биографический - Автор художественный - Произведение - Поэт - Текст сказки - Зрители в партере - Произведение - Реальные читатели / зрители.

В комедии Тика с “текстом” “сотрудничают” просвещенные зрители из партера, Гансвурст, “поэт”, актеры из сказочного сюжета, выходящие из роли. Создавая “произведение”, Автор концепированный (художественный) поднимается над их кругозором. Возникает “комедия чистой радости”, о которой писал В. Жирмунский[12].

Тику как Автору художественному (концепированному) удается создать произведение, воплощающее - по определению Карельского - “...формулу самой Комедии, ее *праформу*”[13].

г. Нижний Новгород

С Н О С К И

[1] *Вайнштейн О. Б.* Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М.: РГГУ, 1994. С. 58. См. также: *Чавчанидзе Д. Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: Средневековая модель и ее разрушение. М.: МГУ, 1997.

[2] *Барт Р.* От произведения к тексту // *Барт Р*. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Перевод с франц. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 415. Далее страницы указываются в тексте.

[3] *Viehoff R.* Hypertext // Metzler Lexikon. Medientheorie. Medienwissenschaft. Ansbtze - Personen - Grundbegriffe / Hrsg. V. Helmut Schanze. Stuttgart - Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2002. S. 142-143.

[4] *Knnig der Romantik*. Das Leben des Dichters Ludwig Tieck in Briefen, Selbstzeugnissen und Berichten. Vorgestellt von Klaus Gtnzel. Berlin: Verlag der Nation, 1981. S. 147.

[5] *Бомонт Франсис*. Рыцарь пламенеющего пестика. Комедия в пяти актах / Перевод П. Мелковой // Бомонт и Флетчер. Пьесы. В 2 тт. Т. 1. М.-Л.: Искусство, 1965.

[6] *Карельский А. В.* Немецкий Орфей // *Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея. Беседы по истории западной литературы. Вып. 3. М.: РГГУ, 2007. С. 217.

[7] *Федоров Ф. П.* Художественный мир немецкого романтизма. Структура и семантика. М.: МИК, 2004. С. 45-48.

[8] *Thalmann Marianne.* Provokation und Demonstration in der Komndie der deutschen Romantik. Mit Grafiken zu den Literaturkomndien von Tieck, Brentano, Schlegel, Grabbe und zum Amphitryon-Stoff. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1974. См. также: *Beyer Hans Georg*. Ludwig Tiecks Theatersatire “Der gestiefelte Kater” und ihre Stellung in der Literatur-und Theatergeschichte. Dissertation. Mtnchen, 1960; *Pikulik Lothar*. Frttromantik. Epoche. Werke -Wirkung. Mtnchen: Verlag C.H. Beck., 1992; *Klett Dwight A.* An Annotated Guide to Research. New York-London: Garland Publishing, INC, 1993.

[9] *Карельский А. В.* Указ. соч. С. 217.

[10] *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 390.

[11] *Корман Б. О.* Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В. И. Чулкова. Ижевск: Удм. ун-т, 1992. С. 174.

[12] *Жирмунский В. М. Комедия чистой радости // Из истории западноевропейской литературы. Л.: Наука, 1981.*

*[13] Карельский А. В.* Комедия не окончена // Немецкая романтическая комедия / Сост., вступ. ст. А. В. Карельского. СПб.: Гиперион, 2004. C. 10.