

# ПРИЙОМ «СЦЕНА НА СЦЕНІ» ЯК ІРОНІЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СВІТУ

**Науменко Наталія Валентинівна**, доктор філологічних наук,  
професор кафедри іноземних мов професійного спрямування  
Національного університету харчових технологій  
ORCID 0000-0002-7340-8985

*Україна*

**Анотація.** За своєю природою іронія – категорія комічного, ідейно-емоційна оцінка, моделлю чи прообразом для якої є слово (висловлювання), що набирає в контексті мовлення значень, протилежних буквальному змістові. Починаючи з доби романтизму, характерним для якого є прагнення до синтезу різних сфер духовної діяльності, іронія стає своєрідним засобом освоєння дійсності, маючи при цьому як практичний, так і теоретичний бік (у доробку Ф. Шлегеля). Драматургові Л. Тіку, авторові комедії «Кіт у чоботях», подвоєння театральної сцени дало змогу показати партер, заповнений глядачами-бюргерами, і вивести закономірність їхніх претензій до мистецтва: вимога імітувати лише звичні широкому загалові речі, оповідати лише на звичні для всіх теми. Тік лаконічно й виразно визначив «об'єкт» своєї пародії – соціокультурна ситуація (німецьке Просвітництво), яку презентує публіка певного типу. Іронія в творі Тіка стає способом пізнання світу, одним із формозмістових засобів осягнення сутності людської індивідуальності.

**Ключові слова:** німецька література, романтизм, творчість Л. Тіка, іронія, театр.

Теоретична проблема застосування прийому «сцени на сцені» як чинника творення іронічного стилю доволі складна й перебуває у фокусі активних наукових та мистецьких дискусій. Це пояснюється передусім станом джерел, пов'язаних із творчістю письменника, який став об'єктом цього дослідження, – Л. Тіка. Зокрема, вивчення його архітвору – комедії-казки «Кіт у чоботях» іще наприкінці ХХ ст. ускладнювалося нестачею як оригінального, так і перекладних її текстів. Унаслідок цього за допоміжний критичний матеріал правила розділи про творчість німецького драматурга в монографіях О. Анікста, В. Федорова і Ю. Тинянова – завдяки багатій цитації з твору Тіка у перекладі

Василя Гіппіуса (1916 р., альманах «Любовь к трем апельсинам»). Нині в архіві літературного журналу «Всесвіт» з'явився досконалий український переклад Тікового першотвору, що його виконав професор Національного Університету «Києво-Могилянська Академія» Борис Шалагінов (2009 р.). У 2014 році, разом із низкою критичних матеріалів, текст п'єси видано окремою книгою під назвою «Романтичні пригоди Кота в чоботях».

Тому мета цієї статті – на основі аналізу п'єси Л. Тіка, збудованої на засадах «театру в театрі», визначити роль зазначеного композиційного прийому у творенні іронічної тональності сценічного дійства та утвердити його чинником взаємодії мистецтва та життя.

Важливим набутком німецьких романтиків була теорія двосвіття, поділу світу на два виміри – реальний та ідеальний (умовний). Цю дихотомію застосовували як до довкілля, так і до хронотопу художніх творів. Саме тому романтики високо цінували прийом «сцена на сцені» як наочне відображення цього двоподілу: реальний світ тут уособлено в «зовнішній» сцені театру, на якій розташовано місця для героїв-глядачів, а умовний – у «внутрішній» сцені, на якій, власне, герої-актори грають вставну п'єсу.

У 1797 році, коли Ф. Шлегель оприлюднив працю «Критичні фрагменти», де, зокрема, сформулював теорію «романтичної іронії», у німецькій літературі з'явився перший, за образним висловом Н. Берковського, «іронічний письменник» [2, 36] і створив якісно новий – так званий «суб'єктивний стиль» драматичного дійства. Це був Людвіг Тік – автор «театральної трилогії»: «Кіт у чоботях», «Принц Цербіно» та «Світ навиворіт» (1797-1799).

Той факт, що теорія Шлегеля отримала практичне втілення у п'єсах-казках Тіка, зазначають усі дослідники творчості обох романтиків (як в індивідуальній, так і в компаративній парадигмах). Так, Г. Байер констатує, що основою теоретичних пошуків Ф. Шлегеля в царині романтичної іронії стали філософеми «свободи» (І. Кант) та «Я – не-Я» (Й.Г. Фіхте) [9, 91]. Цю тезу розвинув Г. Фогт щодо творчості Л. Тіка: «Кіт у чоботях» – практична п'єса до теорії Шлегеля [16, 65]. М. Пульвер стверджував: як Шлегель, так і Тік

«виявляли увагу до над-суб'єкта, в чому й полягає основна особливість романтичної іронії» [12, 65].

Л. Тік розумів комедію «як гру» навіл із серйозністю, серйозність, пом'якшену добротою [14, 165]. На цих засадах ґрунтується ідея іронії, котра є сплавом думок Ф. Шлегеля з поглядами самого драматурга на зазначену категорію комічного. Отже, «Кіт у чоботях» – це не лише ілюстрація до шлегелівської концепції, а й власне тіківське зведення принципів та законів іронічної гри. І якщо до кінця XVIII століття «вистава у виставі» була лише частиною цілого твору, то саме Людвіг Тік вивів її на рівень головного композиційного елемента.

В історії мистецтва було чимало інсценізацій епічних творів, творених із багатоплановою метою – полегшити їх сприйняття читачем, проявивши слово у дії. Нині в моді увійшло слово «римейк», часто застосовуване до подібних синтетичних творів: «Гарний римейк – ефектний, витончений і багатозначний. Ми дивимося (читаємо) одне, водночас згадуємо друге та маємо на думці третє» [3, 409]. Отже, «Кіт у чоботях», зокрема його вставна п'єса, – перший в історії театру приклад подібного витонченого римейку. Вступна ремарка комедії глаголить: *«На сцені – партер театру, вогні горять, оркестр у зборі. Глядацька зала повна, всі розмовляють, новоприбулі глядачі займають місця, штовханина й лайка. Музиканти настроюють інструменти»* [7, 119]. Саме так, – стверджує автор, – на сцені зображено театр, а не життя, як ви думали [5, 35]. Ці слова дають змогу схарактеризувати художній світ комедії так:

1. План Кота та його господаря, який виникає з казки Ш. Перро.
2. План глядачів, які коментують події першого плану.
3. План акторів, які оцінюють розіграну ними ж самими п'єсу.
4. План Автора (персонажа) п'єси.

Виходячи з двовимірності «вистави у виставі», варто віднести перший та третій плани до виміру «умовного», тобто внутрішньої сцени та самого твору, який дивляться глядачі; другий же й четвертий – до виміру «реального»: глядацької зали, змонтованої на власне театральному кону.

Згідно з цим відбувається й розподіл персонажів:

1. Автор, актори, працівники сцени.
2. Глядачі, які прийшли до театру на виставу.
3. Персонажі п'єси-казки «Кіт у чоботях».

Художній світ комедії Л. Тіка – яскравий вияв руйнування театральної єдності. Послідовно порушується класицистичний закон тріади:

- двопланова побудова сцени суперечить принципам єдності місця;
- між казкою Шарля Перро, оприлюдненою у 1697 році, та її інсценівкою, котру дивляться глядачі Тіка, – столітній розрив (порушення єдності часу);
- глядачі, які постійно перебивають історію Кота та інших персонажів прототексту, – розривають єдність дії.

Відбувається взаємопроникнення двох самотійних просторів – театру та життя. Театральна гра захоплює глядацьку залу, а зала, своєю чергою, вривається у простір театру, руйнуючи ілюзії життя, яке постає на сцені. Взаємопроникнення просторових сфер, обмін змістами й характеристиками приводить до народження нових змістів і характеристик. Визначеність стає невизначеністю, а однозначність – багатозначністю, на засадах хіазму:

- життя – це театр, але й театр – це життя;
- глядач – це актор, але й актор – це глядач;
- історія (Кота в чоботях) – це казка, але й казка – це дійсність [6, 10].

І все це – риси іронічності твору. Усі персонажі п'єси, їхні діалоги та полілоги, сцена, на якій вони діють, – кожна найменша деталь стає генератором іронії. Іронічним є простір Кота, в якому існують його господар Готліб, Король, Принцеса та інші герої казки-прототексту:

**«Лоренц.** ...А ви як свого зверхника величаєте?

**Шинкар.** Дехто зве його «Опудалом».

**Лоренц.** ...Подейкують, ваше «Опудало» – суворий володар?

**Шинкар.** Авжеж, ласкавим його не назвеш. Зате він – утілене правосуддя. Його навіть за кордоном поважають: надсилають йому різні справи, а він мусить їх залагоджувати.

**Лоренц.** Всіляке гомонять про нього: нібито він може обернутися будь-яким звіром.

**Шинкар.** Так воно і є. Буває, ходить серед людей і підмічає їхні настрої. Через те ми не ймемо віри жодній чужій кішці, сторонимось прибудних псів. Хто зна, під якою личиною на цей раз буде наш правитель?» [7, 128].

Ця сцена «Кота в чоботях» контрастна і за змістом, і за художніми прийомами, але єднає їх іронія – «головна героїня драми» (А.В. Шлегель).

Іронічним є простір Автора та глядачів, які дивляться п'єсу, і це помітно у виразно філістерських прізвищах – Фішер, Мюллер, Шлоссер, Лойтнер, Візенер. Локус глядацької зали заповнюється їхніми поодинокими репліками, які загалом творять іронічну картину – горизонт очікування дійства:

«**Шлоссер.** ...Покажіть нормальну виставу, виставу зі смаком... [7, 120]

**Мюллер.** Давно я мрію подивитись яку-небудь чудесну оперу, хай і без музики...» [7, 119].

«**Мюллер.** Хоча б сімейну історію.

**Лойтнер.** Або про чудесний порятунок.

**Фішер.** Про моральність та німецький дух.

**Шлоссер.** Релігійну й піднесену, про благодійні таємні громади.

**Візенер.** Про гуситів і про діток!

**Сусіда.** Про вишні та про городского!» [7, 121]

Суперечливість як необхідний момент іронії досягається відповіддю на ці вимоги Автора: «...Я лишень хотів вас потішити, так би мовити, жартами підняти настрій» [7, 121]. Та коли оголошено назву вистави, глядачі, певною мірою знайомі з казкою «Кіт у чоботях», по черзі висловлюють здогадки щодо змісту її, сучасною мовою кажучи, «римейку»: «**Мюллер.** ...Це зворушлива історія з родинного життя. В селянина грошей катма, через злидні він змушений продати вірну домашню тварину якійсь жалісливій панні. І зрештою... вона в нього закохається, і вони поберуться» [7, 122]. У цій ситуації на перший план виходить іронія драматична – адже глядачі, хто як спроможний, намагаються передбачити розвиток дії п'єси до того, як її покажуть на кону.

Взаємодія антитетичних просторів упродовж театрального дійства врешті-решт приводить до створення нового простору – «абсолютної театральної гри» [2, 218]. Над нею підноситься незримий образ «власне-автора» (термін Б. Кормана), мета-поета, який споглядає всю цю веремію, наче звичайну дитячу забаву. Ця «багатоповерховість» комедійної структури – перетин різних точок зору – і є втілена романтична іронія.

Окремі точки зору героїв казки, акторів, глядачів, власне-автора Тіка постійно переплітаються, створюючи складні риторичні конструкції. На увагу заслуговує також позиція спостерігача – тобто, глядача, який (віртуально) дивиться саму п'єсу «Кіт у чоботях»: *«Якби не атрибути тогочасної сцени й публіка, що заповнила театр – можна було б подумати, що перед нами розгортається середньовічне дійство... Адже у творі Тіка... багато умовного, схематичного. Проте це – одна з чеснот п'єси: саме бідність декорацій, умовність дійства збуджували фантазію середньовічного глядача, викликали активне ставлення до розіграних подій»* [8, 180].

Відтак дослідження комедії Тіка переходить із формальних (передусім композиційних) координат у змістові – проблемні. Адже романтична іронія у творі – це не просто засіб побудови художнього світу, а й глибинна філософська основа театральної гри. Автор-початківець у п'єсі – жертва претензій юрби глядачів, яка перелицьовує його опус на свій ґиш. Таке перегравання стирає найтонші й найделікатніші грані між сценою та побутом, що й надає «дитячій казці» (Kindermärchen) Тіка цілком серйозного підтексту.

Попередня культурна епоха – Просвітництво – виробила в Німеччині два «улюблені драматичні жанри»: «сімейна картина» та «зворушлива драма» [4, 81], представниками яких були А. Іффлянд та А.В. фон Коцебу. Ці жанри мали низку характерних прикмет: побудова п'єси на різких контрастах; сплетіння трагічного та комічного, патетики та чутливості; пристрась до гіпербол. За допомогою цих формальних прийомів творилися зворушливі сцени, у яких «діти примиряють батьків, а винуватці отримують прощення» [15, 48].

Сімейний та любовний зміст твору, неодмінний хепі-енд отримали у працях критиків початку ХІХ століття зневажливе визначення – «коцеб'ятина». Це створення драм, але, за А. Шлегелем, це й «зречення драматичного мистецтва» [13], його криза: автори, хоча й ставлять моральні проблеми, але розв'язують їх вельми недоцільними методами – або показом домашньої рутини, або атмосферою надмірної сентиментальності. Тому за сюжетну основу для своєї пародії на мистецькі уподобання філістерів Людвіг Тік узяв казку. «Кіт у чоботях» Шарля Перро, вміщений у збірці «Казки моєї матусі Гуски, або Історії минулих років із повчаннями», становив для драматурга неабиякий інтерес у створенні пародії особливого ґатунку. Адже ця казка належить до «тваринного» типу, тому з позицій просвітника видавалася неправдою:

**«Мюллер.** Часи привидів минулися...

**Критик.** Як, кіт уміє розмовляти? Що це таке?..

**Фішер.** Ви тільки подумайте, кіт розмовляє про реальне життя!..»

У Тіка відкритою є межа між світом людей, світом тварин (дійовими особами його п'єси, окрім людей, є Слони, Ведмеді, Кролик, Куріпки тощо) і світом неживих предметів. Іншими словами, засадничим прийомом іронічного стилю для драматурга є очуднення.

В органічному злитті казки та парадоксу (кіт говорить і до того ж переймається філософськими питаннями) народжується іронія Тіка. Глядачі очікують конкретної сімейно-любовної історії, замішаної на «коцеб'ятині», а їм пропонують зовсім інше, якісно нове, а отже – побачене вперше. Так твориться атмосфера подиву, важлива для іронічної гри. Бюргери здивовані не лише ораціями Кота, а й сценою аудієнції в королівському палаці: наприклад, «чому» принц фон Мальзинський розмовляє у п'єсі німецькою, а не рідною мовою, а Принцеса, котра пише з помилками, почувається впевнено в усному спілкуванні [7, 127]. У гротескній формі розіграно знищення Закону, за основу для якого взято колізію з оригінального «Кота в чоботях»: кіт Гінце, спровокувавши правителя перетворитися на мишу, проковтнув його.

Подвоєння театральної сцени дало Тікові змогу показати партер, заповнений глядачами-бюргерами, і вивести закономірність їхніх претензій до мистецтва. За всієї незвичайності зачину драми, який складається з реплік відповідного змісту, Тік лаконічно й виразно визначив «об'єкт» своєї пародії – конкретна соціокультурна ситуація (німецьке Просвітництво), яку презентує публіка певного типу з її реакцією на театральне мистецтво. Позначено рівень смаку цієї публіки – «міщанська драма», яка стала другим прототекстом комедії.

Згідно з панівною естетикою «міщанської драми» в німецькій літературі кінця XVIII століття, мистецтво зводиться «лише до рівня техніки високої та камерної імітації» [12]. Тік своєю п'єсою демонструє, наскільки чиста техніка ненадійна, «спонтанне» мистецтво вагомніше від міметичного, а інстинкт – ефективніший від зубріння та маскування. У ході вистави несподівано виходить із ладу машинерія, і механік, якому за родом діяльності належить стояти за лаштунками, раз по раз з'являється на сцені. Кожен актор – виконавець вставної п'єси знає свою роль чітко, але в міру того, як розвивається дія, вони або переграють, або просто забувають слова.

Узагалі у змістовому аспекті іронії «Кота...» важливу роль відіграє драматична мова твору. Сюжет комедії будується як суперечка, марна спроба зали порозумітися з акторами та автором, як «драматургічно реалізована ідея некомунікабельності». За цією ознакою О. Анікст зараховував Тіка до авторів «літературних, а не сценічних драм» [1, 147].

Мова твору, окрім уже згаданого обігрування шекспірівських і шіллерівських алюзій, пародіює штампи «міщанської драми»:

**«Він.** Моє серце тріпоче й рветься від надміру почуттів, коли подумаю, яка гармонія розлита в природі, де кожен звук відгукується на мої любовні признання, а саме небо прихильно огортає мене своїм лагідним вітерцем.

**Вона.** Ти мрійник, мій любий.

**Він.** О, не називай маренням природні порухи мого серця! *(Падає навколішки.)* Перед лицем цього чистого неба присягаюся тобі...»,

серед яких цілком очікувано виникає Wendepunkt:

«Гінце (*чемно виходить*). Перепрошую, чи не могли б ви піти присягатися деінде? А то ви своїм коханням псуєте моє полювання» [7, 131].

Мотиви інтертекстуального плану визначають третій вимір комедії – «вистава у «виставі у виставі», найвищий ступінь руйнування театральної ілюзії. Поетика руйнування у «Коті в чоботях» постає з особливою багатоманітністю. Вона – і в пародійності, й у «відкритості» твору [10, 38], іншими словами – у взаємопроникненні різних площин п'єси й театру в цілому; зрештою, вона – й в усій сукупності дійових осіб. Тут і актори, і глядачі, і працівники театру, і персонажі вставної п'єси, включно з тваринами та міфічними істотами. Власне, одним із чільних понять естетики романтизму є «нескінченність», що під нього дослідники підводять парадигму «рухливої світобудови, яка постійно твориться» [11, 158].

Узагальнюючи, можна зауважити: романтики відкрили надзвичайну складність, глибину та антиномію духовного світу людини, внутрішню безмежність людської індивідуальності. Підвищений інтерес до сильних і яскравих відчуттів, до таємних порухів душі, до інтуїтивного та підсвідомого – сутнісні риси романтичного світосприйняття. Настільки ж характерною для романтизму є захист свободи, суверенності та самоцінності людської особистості, посилена увага до неповторного в людині. Апологія особистості правила «засобом самозахисту» від безжального плину історії та дедалі більшого нівелювання самої людини у тогочасному суспільстві.

У «Коті в чоботях» деміургом такої побудови є власне-автор Людвіг Тік, який «буквально з нічого народжує вільне царство розуму». Драматург у своїй творчості стверджує нові закони світотворення, центральною компонентою яких є іронія. Понад фрагментарним світом – репліками, якими порушується цілісність вставної п'єси, інтертекстуальними концептами, самою внутрішньою сценою як частиною великого театру – постає світ «чистої радості», основи первісного існування Людини.

### Список використаних джерел

1. Аникст, А. А. (1973). Теория драмы на Западе в I половине XIX в. Москва: Искусство.
2. Берковский, Н. Я. (2000). Людвиг Тик. *Романтизм в Германии*. Москва: ЭКСМО. С. 208-262.
3. Веллер, М. И. (2008). Слово и профессия. Москва: Издательство «АСТ».
4. Грешных, В. И. (1991). Ранний немецкий романтизм. Фрагментарный стиль мышления. Москва: Наука.
5. Карельський, А. В. (1992). Драма німецького романтизму. Москва: Медиум.
6. Науменко, Н. В. (2018). Іронія як проявлення двоємирія в романтизмі (на матеріалі драматургії Людвіга Тіка). *Держава і регіони*. Науково-виробничий журнал. Серія: Гуманітарні науки, №3, с. 9-14.
7. Тік, Л. (2009). Кіт у чоботях / пер. з нім. Б. Шалагінова. *Всесвіт*, №7-8, с. 120-141.
8. Шалагінов, Б. Б. (2009). Про Людвіга Тіка та його «Кота у чоботях». *Всесвіт*, №7-8, с. 178-183.
9. Beyer, H.G. (1960). Ludwig Tiecks Theatersatire “Der Gestiefelte Kater” und ihre Stellung in der Literatur- und Theatergeschichte. Stuttgart.
10. Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
11. Muecke, D. (1980). *The Compass of Irony*. London: Greenwood.
12. Pulver, M. (1912). *Romantische Ironie und Romantische Komödie*. Bern.
13. Schlegel, F. (1968). *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*. London: Palgrave.
14. Tieck, L. (1831). *Schriften*. Bd. 7. Berlin.
15. Ulshöfer, R. (1935). *Die Theorie des Dramas in Deutschen Romantik*. Berlin.
16. Vogt, G. (1993). *Die Ironie in der Romantischen Komödien*. Frankfurt-über-Meine.