

ческие процессы, а потому созданные мифы воспринимались поэтом как более реальные и живые, нежели эмпирическая действительность. Все творчество философа-поэта, вся его жизнь - тому подтверждение.

ЛИТЕРАТУРА

- Лосев А. Владимир Соловьев и его время. М., 1990.
 Минц З. I Поэзия Александра Блока. СПб., 1999.
 Мячикова И. Методологические основы символикосведения. Мн., 2002.
 Соловьев В. Избранное. СПб., 1998.
 Соловьев В. Избранные произведения. Ростов н/Д., 1998 [а].
 Соловьев В. Чтения о Богочеловечестве. СПб., 2000.

Поступила в редакцию 21.04.05.

Людмила Леонидовна Квачан - аспирантка кафедры русской литературы. Научный руководитель-доктор филологических наук, профессор И.С. Скоропанова.

Т.Ю. СУХОДОЛЬСКАЯ

**ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В РОМАНТИЧЕСКОЙ СКАЗКЕ
ЛЮДВИГА ТИКА «БЕЛОКУРЫЙ ЭКБЕРТ»**

Показана специфика жанра авторской романтической сказки в период ее становления. Подробный анализ пространственно-временной структуры произведения Л. Тика позволяет выявить особенности авторского метода и стиля.

The article presents a specific genre of the author's romantic tale at the time of its begin. Detailed analysis of space and time structure in the work of L. Tieck allows to reveal the peculiar features of the author's artistic method and style.

Творчество Людвига Тика (1773-1853) занимает особое место в истории немецкой культуры и охватывает несколько литературных эпох. «...Соперник Шиллера и Гете, последняя знаменитость блестящего литературного века Германии» - так отзывались о Тике в России (цит. по: Гугнин 2002, 13), признавая тем самым необыкновенную одаренность писателя, широко известного в Европе и благосклонно принятого в свое время самим Гете.

Внимание литературоведов к творчеству Тика в первую очередь привлекают произведения романтического периода. «Королем романтизма» назвал писателя известный драматург Ф. Геббель. Тик стоял у истоков романтического направления. Не являясь его теоретиком, он все свои силы и талант направлял в собственно художественное творчество. Отличаясь необычайной творческой плодотворностью и широтой жанрового диапазона, Тик в своих романах, новеллах, сказках, драмах, комедиях, сатирической прозе, лирике воплощал философско-эстетическую программу теоретиков иенской школы, выражал систему их мировоззрения. Как остроумно заметил Г. Гейне, «эта богатая душа была, собственно, той сокровищницей, из которой Шлегели оплачивали военные издержки своих литературных походов» (Гейне 1958, 205). Один из историков немецкой литературы писал о Тике, что «собственно он и был писателем в кругу ранних романтиков, их Гете и Шекспиром одновременно» (Engel 1960, 711). Однако было бы ошибкой видеть в Тике лишь интерпретатора ряда положений литературно-философских теоретиков. В мировой литературе он проявил себя прежде всего как самобытный художник, внесший в романтическое мироощущение свои собственные, оригинальные черты. В наибольшей степени, на наш взгляд, это справедливо для романтической сказки Тика.

В панораме развития романтизма в Германии сказка выступила как наиболее яркий представитель этого жанра, как символ романтической поэзии. Один из немецких исследователей считает: «Показать сказочное творчество романтиков - значит вообще показать их творчество, потому что по сравнению с этим все остальное, созданное ими, представляется не столь значительным по объему и содержанию» (цит. по: Взаимодействие 1982, 5). Именно Тик определил основные направления развития романтической сказки. Благодаря ему впервые в немецком романтизме этот жанр обрел самостоятельное значение. Свободно экспериментируя, преобразуя уже существующие в мировой литературной прак-

тике формы (на основе сказок Гоцци и Перро, к примеру, возникли некоторые сказочные драмы Тика), писатель испробовал различные возможности художественного воплощения сказки. Наиболее интересные и яркие произведения в этом жанре были созданы Тиком за сравнительно короткий период - с 1796 по 1811 г.

Романтическая сказка «Белокурый Экберт» («Der blonde Eckbert») была написана в 1796 г., а впервые опубликована год спустя в сборнике «Народные сказки, изданные Петером Лебрехтом» («Volksmärchen. Hrsg. von Peter Lebrecht», 1797). Позднее сказка была включена в «Фантазус» («Phantasmus», 1812-1816. Bd. 1-3) - книгу во многом итоговую для Тика, в которую вошли как ранние, так и поздние его вещи, и ставшую одним «из самых своеобразных и... великих творений немецкого и европейского романтизма» (Гугнин 2002, 18).

На то, что действие «Белокурого Экберта» происходит в особой атмосфере, а речь здесь идет о событиях таинственных и чудесных, указывает уже само название книги - «Phantasmus» - от имени античного бога сновидений. Свободный полет авторской фантазии создает своеобразный мир полусна-полуреальности, в котором сказочно-фантастическое сливается с повседневным. Следует отметить, что построенное по такому принципу романтическое произведение значительно отличается от сказки в традиционном понимании этого слова. Законы, действующие в народной сказке, теряют здесь свою силу, само «чудесное» нередко носит совершенно иной характер. Тем не менее, фольклорные образы и мотивы все же присутствуют в произведениях Тика. Сказка «Белокурый Экберт» не является в этом плане исключением и представляет собой интересный материал для исследования. Анализ ее текста любопытнее, с нашей точки зрения, осуществлять, обратившись к пространственно-временной структуре произведения.

Внешняя композиция «Белокурого Экберта» представляет собой рассказ повествователя и заключенный в него монолог-исповедь персонажа. Таким образом, в тексте присутствуют два пространственно-временных плана, которые соотносятся как прошлое (рассказ Берты о ее детстве и юности) и настоящее (внешние рамки повествования, рассказ-обрамление).

Исповедь Берты занимает центральное место в тексте, содержит в себе ключ ко всему его содержанию. В истории жизни героини можно выделить несколько этапов, непосредственно связанных с ее пребыванием в определенном типе пространства.

Первый этап - это тот период времени, который Берта прожила в деревне, в доме бедного пастуха. Данное пространство - реальное, населенное обычными людьми с их повседневным кругом забот. Характеризуя его, можно вспомнить слова М.И. Бента о «повторяющемся ритме» деревенской жизни («часто не знали», «частые раздоры», «говорили беспрестанно»), подчеркивающим узость, ограниченность существования в этом замкнутом пространстве (см. Бент 1987, 29). Тесный мирок, в котором Берта проводит первые восемь лет, лишен всяких иллюзий, диктует жесткую зависимость от материальной основы жизни. Но именно понимание этой зависимости, острое осознание крайней нищеты родителей уводит Берту из реальности в спасительную область фантазий. И хотя ее мечты принимают определенную направленность (стать обладательницей несметных богатств, получить в дар от таинственных духов сокровища и т. д.), в первую очередь они свидетельствуют об особом внутреннем мире ребенка, не приемлющего безрадостную действительность. Такая Берта напоминает другую героиню Тика - маленькую Марию из «Эльфов», которую родители упрекали в «неосмотрительности», а значит в несоответствии нормам обычной жизни (даже имена отцов обеих героинь одинаковые).

Критерием оценки мира для романтиков было детское восприятие. Ребенок всегда находится в шаге от чуда, живет его предчувствием, в его сознании действительность и фантазия сливаются. Маленькая Берта не принадлежит миру грубой, скучной реальности, напротив, конфликт с ним вынуждает ее покинуть это замкнутое пространство. Уход Берты из родительского дома можно рассматривать как начало нового этапа, отмеченного вступлением героини в качественно иную сферу пространственно-временных связей. С этого момента, в сущности, и начинается подлинная **сказка**.

Как и в волшебной сказке, героиня покидает отцовскую хижину и отправляется в путь-дорогу. Вначале Берта оказывается в «чистом поле», затем в «лесу,

куда едва еще проникали первые лучи солнца» (Tiesk 1978, 11). Лес, как известно, играет существенную роль в фольклорной сказке. При этом он может принимать различный облик (реальный/фантастический), но в любом случае лес остается препятствием на пути сказочного персонажа и обозначает ту границу, которая пролегает между «своим» и «чужим» мирами. Пройдя сквозь лес, Берта как раз и попадает в абсолютно чуждое ей пространство. Никогда до этого не видевшая гор, она воспринимает их как нечто страшное и таящее в себе опасность. Чужеродность данной пространственной зоны подчеркивается эпитетами: «незнакомый говор», «страшное эхо», «необычные ночные звуки», «крик незнакомых птиц» (там же, 12). О времени, проведенном здесь Бертой, известно только то, что это «было как раз самое лучшее время года» (там же, 11). Как и в волшебной сказке, оно не терпит точности определения и лишь намечается благодаря упоминанию о смене дня и ночи («когда стало заниматься утро», «когда солнышко стояло уже довольно высоко», «наступила ночь» и т. д.). Как и в фольклорной сказке, временем измеряется протяженность и трудность пути героини («проблуждав около четырех дней», «целый день шла» и т. п.).

Особое место в произведении Тика отводится природе, при этом в начале выбранного нами фрагмента отсутствуют самостоятельные, развернутые описания пейзажа - все подчинено динамике развития сюжета. Поле, лес, холмы, скалы приходят на смену замкнутому пространственному локусу, становятся новым местом действия. Берта сама выбирает *тропинку*, уводящую ее в сторону от *большой дороги* - привычной и хорошо освоенной пространственной зоны. Однако впоследствии безграничность и широта незнакомого пространства пугают ее, заставляют остро почувствовать свое одиночество, изолированность от других людей. Этот новый мир также не является собственным миром героини, на этом этапе нет и намека на слияние персонажа с окружающей природой.

В то же время в произведении автора-романтика существует определенная взаимосвязь природы и внутреннего состояния героини. В самый драматический момент, когда отчаяние Берты настолько велико, что она думает о смерти, все вокруг нее выглядит лишенным жизни и красок. С изменением пространственного облика происходят перемены и в ее душе - «...окрестные места повеселели; мысли и желания мои оживали вместе с природой» (Тик 1979, 53) - это поворотный пункт в повествовании, непосредственно за которым следует встреча Берты с таинственной старухой в черном.

Встреча - это важнейший мотив, действующий в волшебной сказке. Она может состояться в любой точке пути сказочного персонажа, которая становится отправной для последующего сюжетного развития. Встреча Берты и загадочной старухи происходит на краю леса; в ответ на просьбу о помощи старуха дает Берте хлеб и вино и поет необычную духовную песню. Таким образом, происходит своеобразное «причащение», приобщение Берты к незнакомому и удивительному миру.

Оставив позади дикие скалы и большой лес, Берта оказывается в пространстве, буквально наполненном звуком и цветом. В тексте автора-романтика пурпур, золото, сияние неба смешиваются с журчанием источников, шелестом деревьев - все это вызывает у героини ощущение «отверстого рая». Рай, по мысли романтиков, заключается в единении природы и человека, возвращении к наивной «детскости» души.

Только теперь в первый раз Берта проникается предчувствием того, что такое окружающий мир и его явления. Уже наяву, а не в собственных фантазиях соприкасается она с настоящим чудом. Средоточием всего эпизода является песня волшебной птицы, в которой утверждается идеал отрешенности от суеты повседневной жизни. В песне время и пространство смыкаются в тесный круг: «сегодня, завтра - всегда одно» (Tiesk 1978, 54). «Лесное уединенье» предполагает погруженность в бесконечный природный цикл, обещает подлинное «наслаждение».

Маленькая Берта находит приют в лесной хижине, вдали от людей. «Лесной дом» - частый атрибут фольклорных сказок - надолго становится ее домом. Сказочный, фантастический характер данному пространству придают его обитатели - чудесная птица, несущая вместо яиц драгоценные камни, странная ста-

руха, собачка, во всем исполняющая волю Берты. Время здесь движется по кругу, оно заперто в череде повторяющихся событий («старуха часто уходила и возвращалась», «прялка...жужжала, собака лаяла, чудесная птица пела», «работала изо дня в день») и потому напоминает время «сказочное», «вечное». Поэтому необходимы пояснения Берты о том, как долго она живет у старухи.

Тик использует образы и мотивы, популярные в волшебных сказках. Однако за этим стоит нечто большее, чем простое следование фольклорной традиции. Наиболее показательным в этом отношении оказывается образ старухи. На первый взгляд он полностью соответствует персонажу волшебной сказки, где лес устойчиво связывается с женским началом, добрым или злым (ведуньей/ведьмой). Именно старуха является центром, вокруг которого организуется «сказочное» пространство в произведении Тика, при этом она часто и на длительное время куда-то отлучается, как бы специально предоставляя Берту самой себе. При ближайшем рассмотрении этот образ приобретает более глубокое содержание. О многом, например, говорит внешний облик старухи, поражающий своим непостоянством и не позволяющий «уловить, каков ее вид на самом деле» (Тик 1979, 55). Его можно трактовать как олицетворение изменчивости бытия, непрерывного течения жизни. Старуха воплощает собой творческое, движущее начало природы. Топос ее «обитания» - это пространство, где Берту ждут испытания. Старуха предупреждает ее о последствиях для тех, кто «уклоняется от прямого пути» (там же, 57).

В романтической сказке речь идет об испытании внутреннего характера. Сохранить чистоту души, познать самого себя - важнейшие условия восприятия мира «в единстве и гармонии его элементов» (см. Давыдова 2002 172). Берта проводит у старухи долгие годы, в течение которых она замкнута в «тесном семейном кругу» (Tiesck 1978, 16), но при этом не желает никаких перемен. Как только ей исполняется четырнадцать лет, ситуация меняется: это именно тот возраст, когда человек, «приобретая рассудок, теряет вместе с тем душевную невинность» (Тик 1979, 57), цельность мировосприятия, которыми обладает ребенок. Сознание Берты расколото, она уже не может наслаждаться окружающей ее идиллией. Воображение рисует ей притягательные картины жизни вне «лесного уединенья», которое кажется Берте слишком тесным, ограничивающим ее свободу. В чудесной птице, символизирующей собой удивительную красоту нематериального, природного, мира, Берта видит теперь только материальную ценность, средство, которое поможет ей утвердиться в «свете». Похищение волшебной птицы и уход от старухи отмечают начало заключительного этапа в истории Берты. Формально этот момент легко вписывается в традиционную фольклорную схему: герой, покидая фантастическое пространство, ставшее местом испытания для него, возвращается домой, захватив с собой как трофей часть этого пространства. Однако в сказке Тика данная схема наполняется новым содержанием.

Покинув лесную хижину, чтобы увидеть новый мир с его пленительным разнообразием, Берта вновь отправляется в дорогу. На этот раз выбранный ею путь (сам по себе уже довольно однообразный) приводит Берту не в сказку - собственно на этом волшебная сказка заканчивается, - а возвращает ее в ту унылую и жестокую реальность, от которой она когда-то бежала. Очутившись в родной деревне, Берта узнает о смерти родителей. Вместо благополучного возвращения домой - традиционного сказочного финала - героиню Тика ожидают отчаяние и разочарование. Течение ее казалось бы вполне счастливой жизни внезапно нарушается: Берта убивает волшебную птицу, напоминавшую ей о совершенном проступке и грозящем за это наказании. Мечта о безграничном и прекрасном мире неожиданно сменяется полной изоляцией героини. Прошрое и будущее Берты оказываются лишены гармонии, ее настоящее проникнуто страхом и подозрением. В первую очередь одиночество, а не любовь заставляет Берту принять предложение Экберта и поселиться в его замке, - собственно на этом рассказ Берты завершается и повествование возвращается в исходную пространственно-временную точку.

На первый взгляд путь Берты соответствует пути героя волшебной сказки, который, пересекая сказочный мир, движется неравномерно, толчками, от одного пространственного пункта (зоны, локуса) к другому (типичная схема этого пу-

ти: родительский дом/реальное пространство - фантастическое пространство - родительский дом/реальное пространство). В произведении Тика это движение организовано также между основными пространственными центрами: родительским домом (реальным пространством деревни) - хижинкой старухи («временным домом» - сказочным, фантастическим пространством) - замком Экберта (реальным пространством и, как выяснится позднее, подлинным родительским домом героини). При ближайшем рассмотрении каждый из этих пространственных центров в каком-то смысле оказывается повторением других, так как все они на определенном этапе обрекают героиню на одиночество, заставляют почувствовать свою несвободу и изолированность. С этой позиции весь путь Берты - это движение по замкнутому кругу. Таким образом, мотив пути - важнейший с точки зрения пространственной организации фольклорного повествования - приобретает дополнительное звучание в романтическом произведении Тика. Путь внешний, земной, пролегающий через различные пространственные локусы, в «Белокуром Экберте» одновременно предполагает внутреннее путешествие героини - ее духовное движение, приведшее, увы, к трагическому финалу. Путь Берты можно рассматривать как путь внутреннего развития человека, который, обладая в детстве особым мироощущением, готов воспринимать окружающую его действительность как сказку, и всем своим существом устремлен к ней. Однако, взрослея, с течением времени он утрачивает этот дар, желая вступить в совершенно новую для него реальность. «Преданная сказка» - так можно было бы определить суть рассмотренного нами эпизода.

Итак, важную роль в организации внутренней структуры, художественного мира романтической сказки «Белокурый Экберт» играет обращение автора к фольклору. Центральная часть текста (рассказ Берты), имеющая ключевое значение для понимания всего произведения Тика, содержит очевидные заимствования из народных сказок. Четкое разграничение различных типов пространства, характер их изображения (реальный/фантастический), определяющий специфику построения образной системы произведения (реальные/волшебные-фантастические персонажи), способ изображения времени (неопределенно-длительное), наличие нескольких пространственных центров, движение между которыми охватывает весь событийный ход фрагмента - все это говорит о том, что пространственно-временная композиция данной части текста формально выстроена по принципу организации хронотопа волшебной сказки. При этом содержание традиционной фольклорной схемы значительно усложняется писателем, вводится в контекст его романтического мироощущения и мировидения. Фольклорные образы и мотивы (в первую очередь мотив пути), обретая дополнительное звучание в тексте Тика, составляют основу, на которой возникает оригинальное произведение автора-романтика, выражающее особенности его миропонимания.

ЛИТЕРАТУРА

- Бент М.И. Кризис романтического субъективизма как источник структурных изменений в ранней новеллистике Л. Тика // Бент М.И. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология. Иркутск, 1987. С. 21-33.
- Ботникова А. Б. О жанровой специфике немецкой романтической сказки // Взаимодействие жанра и метода в зарубежной литературе XVIII-XX веков. Воронеж, 1982. С. 3- 13.
- Гейне Г. Собр. соч.: В 6 т. М., 1958. Т. 6.
- Гугнин А. А. Людвиг Тик, забытый гений немецкого романтизма // Гугнин А. А. Немецкая литература XIX века: от романтизма до бидермайера. Статьи, переводы, комментарии, библиография. Новополоцк; М., 2002. Вып. 1. С. 13-29.
- Давыдова Е. В. Модели замкнутого пространства в романтической сказке и фэнтези // Проблемы истории литературы. Сб. ст. М.; Новополоцк, 2002. Вып. 15. С. 167-190.
- Тик Л. И. Белокурый Экберт / Пер. с нем. А. Шишкова // Избранная проза немецких романтиков: В 2 т. М., 1979. Т. 1.
- Engel E. Geschichte der deutschen Literatur. Leipzig; Wien, 1960. Bd. II.
- Tieck Ludwig. Die Märchen aus dem Phantasius. Dramen. Nach dem Text der Schriften von 1828-1854 unter Berücksichtigung der Erstdrucke. München, 1978.

Поступила в редакцию 14.04.05.

Татьяна Юрьевна Суходольская - аспирантка кафедры зарубежной литературы. Научный руководитель - кандидат филологических наук, доцент А.С. Шевченко.