

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ МИРА

УДК 821.112.2

<https://doi.org/10.23951/1609-624X-2025-6-126-134>

Арлекинадный гротеск в новеллах Людвиг Тика

Анна Александровна Косарева

*Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина,
Екатеринбург, Россия, kosareva.anna@urfu.ru; ORCID 0000-0002-9712-9251*

Аннотация

Данная статья посвящена исследованию арлекинадного гротеска в творчестве Людвиг Тика, представителя немецкой романтической традиции. Материал исследования – новеллы Тика «Бокал» и «Любовные чары». Автор статьи устанавливает, что в «Бокале» прототипами Фердинанда и Франциски являются Влюбленные комедии дель арте, а прототипом Альберта – Панталоне. Тик модифицирует традиционный для комедии масок сюжет о конфликте Влюбленных и Панталоне (молодые сбегают от старого деспота, который препятствует их браку), превращая классическую историю о победе любви над расчетом в трагикомедию, в которой эгоцентризм, иллюзии и страхи Влюбленного разрушают его личное счастье. Панталоне в новелле предстает в амплу алхимика, что является прямой отсылкой к творчеству английского драматурга Бена Джонсона. Предложенное Тиком искажение дельартовского сюжета становится в произведении инструментом передачи романтической иронии, а также веры писателя в то, что неготовность бороться за любовь является естественной и приводит к трагедии. Введение дельартовских образов и мотивов в новелле Тика «Любовные чары» также работает на романтическую иронию, с помощью которой Тик раскрывает сложность и абсурдность человеческих поступков. Прообразами Эмиля, его невесты, Родериха и Алексии являются Пьеро, Пьеретта, Арлекин и Руффиана соответственно. Родерих-Арлекин – носитель карнавального мироощущения (обновляющего, витального и раскрывающего человеческий потенциал), а Эмиль-Пьеро – маскарадного (наполненного страхом, подозрением и потребностью в сокрытии). Арлекинадный гротеск в произведении рождается в точке столкновения этих двух типов мироощущения. Таким образом, в творчестве Тика гротеск проявляется на персонажном и сюжетном уровнях; он рождается при наложении буффонной дельартовской эстетики на мрачный фон изображаемых событий. Функции арлекинадного гротеска в творчестве Тика сводятся к театрализации художественного текста; противопоставлению карнавального и маскарадного мироощущений; трансляции романтической иронии; созданию эффекта отчуждения; передаче мировоззрения Тика.

Ключевые слова: *гротеск, комедия дель арте, Тик, романтизм, немецкая литература*

Для цитирования: Косарева А.А. Арлекинадный гротеск в новеллах Людвиг Тика // Вестник Томского государственного педагогического университета (TSPU Bulletin). 2025. Вып. 6 (242). С. 126–134. <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2025-6-126-134>

RUSSIAN AND WORLD LITERATURE

Harlequinade grotesque in the short stories by Ludwig Tieck

Anna A. Kosareva

*Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Eltsyn,
Ekaterinburg, Russian Federation, kosareva.anna@urfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-9712-9251>*

Abstract

This article is devoted to the study of the harlequinade grotesque in the short stories by Ludwig Tieck, a representative of the German romantic tradition. The research material is Tieck's works "The Goblet" and "The

Lovecharm". The author of the article establishes that in "The Goblet" the prototypes of Ferdinand and Francesca are the Lovers of the commedia dell'arte, and the prototype of Albert is Pantaloon. Tieck modifies the traditional commedia plot about the conflict between the Lovers and Pantaloon (the young people run away from the old despot who does not let them get married), turning the classic story about the victory of love over calculation into a tragicomedy in which the egocentrism, illusions and fears of the Lover destroy his personal happiness. Pantaloon in the short story appears in the role of an alchemist, which is a direct reference to the work of the English playwright Ben Jonson. Tieck's distortion of the commedia plot becomes a tool for conveying romantic irony in the work, as well as the writer's belief that the unwillingness to fight for love is unnatural and leads to tragedy. The introduction of commedia images and motifs in Tieck's short story "The Lovecharm" also works for romantic irony, with the help of which Tieck reveals the complexity and absurdity of human actions. The prototypes of Emilius, his bride, Roderick and Alexia are Pierrot, Pierrette, Harlequin and Ruffiana, respectively. Roderick-Harlequin is the bearer of a carnival worldview (renewing, vital and revealing human potential), and Emilius-Pierrot is the bearer of a masquerade worldview (filled with fear, suspicion and the need to conceal). The Harlequinade grotesque in the work is born at the point of collision of these two types of worldview. Thus, in Tieck's work, the grotesque manifests itself at the character and plot levels; it is born when the buffoonish commedia aesthetics is superimposed on the gloomy background of the events depicted. The functions of the harlequinade grotesque in Tieck's work are reduced to the theatricalization of the artistic text; the opposition of the carnival and masquerade worldviews; the transmission of romantic irony; the creation of the effect of alienation; the transmission of Tieck's worldview.

Keywords: *grotesque, commedia dell'arte, Tieck, romanticism, German literature*

For citation: Kosareva A.A. Arlekinadnyy grotesk v novellakh Lyudviga Tika [Harlequinade grotesque in the short stories by Ludwig Tieck]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta – Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, 2025, vol. 6 (242), pp. 126–134 (in Russian). <https://doi.org/10.23951/1609-624X-2025-6-126-134>

Введение

Последнее десятилетие в российском и зарубежном литературоведении было ознаменовано подъемом интереса к комедии дель арте: были проведены исследования, посвященные как традициям комедии дель арте в русских литературе и театре (А.В. Голубцова [1], Ч. Канюй [2], Н.Г. Коптелова [3], А.А. Николаева [4]), так и зарубежных (А.Е. Качоровская [5], М.В. Новак [6], М. Феррацци [7], Н.В. Щербакова [8], E. Jaffe-Berg [9], M. Marrapodi [10], J. Rudlin [11], K.T. Raizen [12]). Преломление традиций комедии масок в произведениях, относящихся к самым разным эпохам, изучается многими историками литературы, однако неисследованным остается феномен арлекинадного гротеска.

Гротеск и комедия дель арте всегда были тесно взаимосвязаны. Комедия дель арте, гротескная по своей сути, вдохновила Жака Калло (1592–1635) на создание серии гравюр о персонажах комедии масок, которые в итоге сделали его главным иллюстратором данного вида театрального представления. Арлекинадный гротеск – художественный прием, предполагающий наложение дельартовской эстетики на описание трагических или страшных событий, заостряющий противоречия и повышающий модус театральности не только в драматургии, но и в прозе, – впервые был использован в творчестве У. Шекспира и расцвел в искусстве немецкого романтизма, однако в теории заявил о себе еще в 1761 г. Именно тогда известный немецкий публицист и историк Юстус Мезер (1720–1794) опубликовал

эссе «Арлекин, или Защита гротескного реализма», представлявшее собой защиту гротеска от нападок классицистов. Мезер назвал мир комедии дель арте «гротескным»: его Арлекин объявил, что гротеск – единственная стихия, в которой он, самый яркий персонаж комедии масок, может полноценно существовать. Вольфганг Кайзер, чье исследование гротеска ныне считается классическим, также отмечал значительное влияние Шекспира, мастера гротеска, и комедии дель арте на творчество немецких романтиков [13, с. 41]. Наиболее ярко арлекинадный гротеск представлен в творчестве Э.Т.А. Гофмана («Синьор Формика» (1800); «Принцесса Бландина» (1815); «Принцесса Брамбилла» (1820)), но, как будет показано далее, присутствовал и в творчестве Людвиг Тика (1773–1853).

Цель данной статьи – рассмотреть особенности арлекинадного гротеска в прозе Тика и сформулировать главные функции этого приема. Актуальность исследования обусловлена стабильным интересом зарубежных литературоведов к выявлению дельартовских традиций в европейской литературе, а новизна заключается в том, что впервые новеллы Тика («Бокал» и «Чары любви») интерпретируются через призму дельартовской эстетики.

Людвиг Тик, самый яркий представитель раннего немецкого романтизма, обращался к эстетике комедии дель арте в своих пьесах неоднократно. На его творчество оказали влияние комедии Карло Гоцци, немецкий кукольный театр и год жизни в Италии (1805–1806), во время которого

он смог в полной мере насладиться итальянским искусством [14, с. 134]. Как отмечает Паулин Роджер, пьесы Тика – «приглашение присутствовать на Сатурналиях, перевернуть мир с ног на голову, возвести на трон повелителя беззакония, объявить Джека таким же хорошим, как его хозяин, разрешить возмутительное, распущенное, даже непристойное – до тех пор, пока как длится карнавал или фарс» [15, с. 63]. Истинно дельартовскими считаются комедии Тика «Мир наизнанку» (*Die verkehrte Welt* (1799); Арлекин, Пьеро, Скарамуч, немецкий аналог итальянского Скарамуччи, и Панталоне – действующие лица этой комедии), «Кот в сапогах» (*Der gestiefelte Kater* (1797); дельартовские герои здесь – Леандр и Влюбленные), «Принц Цербино, или Путешествие за хорошим вкусом» (1796–1798) (Цербино, Доктор в этой пьесе также родом из комедии дель арте), стилистически схожие с фьябами Гоцци. Примечательно, что в пьесе Тика «Кот в сапогах» указано, что произведение было опубликовано в Бергамо, на родине комедии дель арте, в то время как в действительности публикация в Бергамо – вымысел. Цель подобной мистификации – подчеркнуть родство пьесы Тика с итальянской народной комедией: «Кот в сапогах» замышлялся как «современная версия комедии масок» [15, с. 63]. Гротескное в творчестве Тика обязано не только комедии масок, но и мастеру гротеска – Уильяму Шекспиру, творчеством которого Тик интересовался с юных лет: писатель читал произведения драматурга в оригинале и переводил «Бурю» с английского на немецкий [16, с. 10]. Таким образом, в драматургии Тика и его культурном опыте наличествовали все предпосылки к формированию арлекинадного гротеска – приема, к которому он обратился в своих новеллах «Бокал» (*Der Pokal*, 1812) и «Любовные чары» (*Liebes Zauber*, 1812).

Материал и методы

Теоретическая база исследования – работы, посвященные творчеству Л. Тика (E.H. Zeydel, O. Walzel, P. Roger), а также монографии историков комедии дель арте (A. Preeshl, P. Jordan). В работе применяется сравнительно-сопоставительный метод: выявление параллелей между дельартовскими образами и сюжетами и теми, что представлены в творчестве Тика, раскрывает трагикомический потенциал и философскую глубину немецкой романтической прозы.

Результаты и обсуждение

Сюжет «Бокала» [17] своим рождением обязан тривиальному эпизоду, когда, живя во Флоренции, Тик помог подняться девушке, спотк-

нувшейся на ступенях церкви (с аналогичного эпизода начинается новелла), а также несчастной любви, которую пережил современник Тика – Малер Мюллер (1749–1825), поэт, драматург и художник [18, с. 198]. В основе новеллы – типичный дельартовский сюжет о преследовании Влюбленных (в новелле это Франциска и Фердинанд) стариками. Фердинанд беден, а потому родители Франциски препятствуют ее браку с юношей. Более того, они находят для дочери выгодную партию, богача. Однако разрушают отношения влюбленных в итоге не родственники девушки, а знакомый Фердинанда, Альберт – старик-алхимик, который по просьбе юноши с помощью магического ритуала являет взору влюбленного образ Франциски. Юноша обещает старику, что будет наблюдать за работой невидимого оракула спокойно, но сдержать слово ему не удается. Прикоснувшись в запале к прекрасному видению и уничтожив его, герой приходит к выводу, что и его отношениям с любимой грозит неминуемое разрушение. Расстроенный юноша покидает город, где его мечтам о взаимной любви пришел конец. Лишь годы спустя, в старости, Фердинанд встречает Франциску и узнает, что, не покинь он в молодости город, его любимая никогда бы не вышла замуж за ревнивца, с которым провела всю жизнь. Фантазии героя, подкрепленные неодобрением Альберта, лишили его счастья быть с любимой женщиной в годы их молодости. Как бы то ни было, встретившись в старости, Фердинанд и Франциска воссоединяются и обретают гармонию, которой им так долго не хватало.

«Бокал» вошел в сборник Людвиг Тика «Фантазус», состоящий из семи новелл, сквозным мотивом в которых является корреляция человеческих фантазий и иллюзий с действительностью. Старичок по имени Фантазус, которому Тик посвятил стихотворение, – воплощение человеческого воображения, способного как создавать прекрасное, так и приводить к гибели. Иллюзии, проникающие во взаимоотношения людей и не связанные с творчеством, в художественных мирах Тика часто выступают в качестве триггеров, запускающих деструктивные процессы. Основными ошибками всех героев «Фантазуса» являются либо заблуждения и неадекватное восприятие реальности, либо неспособность ценить то, что у них есть, и непреодолимое желание заполучить нечто большее, существующее лишь в их фантазиях. Введение аллюзий на персонажей комедии дель арте в такого рода дискурсе представляется оправданным, ведь противопоставление театра и жизни сродни антиномии иллюзии и реальности.

В комедии дель арте прекрасную Коломбину и нищего Арлекина, желавшего на ней жениться, обычно преследовал Панталоне – старик, приходившийся Коломбине либо отцом, либо опекуном. Он выступал в качестве воплощения зимы, сражающейся с весной и обновлением. В новелле Тика функцию Панталоне выполняет Альберт, и пересечение образа алхимика с образом Панталоне неслучайно: наложение дельартовской эстетики на алхимическую тематику имелось в комедии Бена Джонсона «Алхимик» (1610). Персонаж по имени Саттл (Subtle), плут и мошенник, выдающий себя за мага и алхимика, был списан Джонсоном с Панталоне комедии дель арте: по дряхлости, болтливости, длинной черной мантии и бархатной шапочке английский зритель мгновенно узнавал этого знаменитого итальянского персонажа. Людвиг Тик, изучавший английскую драматургию в университете Геттингена, не мог не знать этой комедии и, вводя в сюжет новеллы старика-алхимика, своим вмешательством разрушающего отношения влюбленных, очевидно, держал в памяти героя Джонсона. Кроме того, Панталоне неоднократно сравнивался с алхимиками на символическом уровне: «Обладая деньгами, Панталоне может перевернуть реальность с ног на голову и, подобно алхимику, превратить свинец в золото» [19, с. 136]. Деньги Панталоне сравнивались с силой алхимии и потому, что они превращали старость в молодость: делали старика привлекательным для молодых женщин.

Отсылки к дельартовской эстетике прослеживаются и в образах Франциски и Фердинанда: для них характерна комическая серьезность Влюбленных комедии дель арте (Innamorati), и источником их общей беды является их чрезмерная поглощенность собой, как и в случае с Влюбленными комедии масок. Innamorati, обожая и идеализируя своего партнера, по сути, не видят его и целиком погружаются в свое состояние влюбленности, вместо того чтобы услышать близкого человека и понять его. Фердинанд так увлечен своими фантазиями о Франциске, вовлечен в созданное им самим печальное романтическое повествование о любви, что не способен увидеть то, что происходит в объективной реальности. Самопоглощенность в «Бокале» не высмеивается напрямую, однако аллюзии на комедию дель арте свидетельствуют о том, что поведение героя Тика является источником романтической иронии в произведении.

Арлекинадный гротеск в новелле складывается из аллюзий на дельартовский сюжет о Влюбленных, помноженных на мрачную тональность повествования. Мораль этой новеллы-сказки (а у каждой из сказок Тика есть дидактическая

составляющая) достаточно проста: она призывает любящих бороться за свою любовь и никогда не сдаваться. Влюбленные комедии дель арте – авантюристы, и воссоединяются они не только благодаря силе своих чувств, но и потому, что в стремлении быть вместе проявляют упорство и оптимизм. Стоит Влюбленным утратить веру и надежду, и Панталоне победит, по крайней мере, временно. Что и происходит в новелле «Бокал». Таким образом, Тик видоизменяет дельартовский сюжет с целью подчеркнуть витальность итальянского оригинала, указать на его «правильность» с точки зрения философии жизни.

Новелла «Любовные чары» начинается с карнавала и заканчивается им: тема масочности, истинного и ложного является лейтмотивом произведения. Главный герой – Эмиль, «богатый молодой человек впечатлительного и меланхолического темперамента» [20], который после смерти родителей отправляется в путешествие и прибывает в город, где проходит карнавал. Там он знакомится с беззаботным и общительным Родерихом, который безуспешно пытается привлечь Эмиля к участию в празднествах: отрешенный и печальный юноша предпочитает проводить время в уединении и писать стихи. Танцы, музыка и карнавальное веселье его отвращают. Усиливает меланхолию Эмиля и безответная любовь: он увлечен красавицей, живущей по соседству, но не решается с ней познакомиться. Во французской разновидности комедии дель арте такому типу соответствует Пьеро – печальный, рафинированный, одинокий и влюбленный без взаимности. Пьеро наблюдает за безумствами других персонажей комедии масок с презрением. Таков и Эмиль: «Все должно быть благородным, великим, возвышенным, его сердце должно отзываться на все, стой даже он перед кукольным театром; и, если игра не отвечает его претензиям, в сущности, совершенно сумасбродным, он впадает в трагическое настроение, и весь мир кажется ему жестоким и варварским; а там он уж, конечно, будет требовать, чтобы под маской какого-нибудь Панталоне или Полишинеля пылало сердце, полное тоски и неземных порывов, и чтобы Арлекин глубокомысленно философствовал о ничтожестве мира, а если эти ожидания не оправдаются, то, несомненно, из глаз его выступят слезы, и он сокрушенно и презрительно отвернется от пестрого зрелища» [20]. «Непоседливый» и «чрезмерно подвижный» Родерих, в полной мере наслаждающийся как маскарадом, так и царящим в городе веселым хаосом, рядом с Эмилем-Пьеро смотрится Арлекином и действительно наделен качествами легкомысленного жизнерадостного и находчиво-

го Арлекина: «Непостоянный, ветренный, поддающийся каждому первому впечатлению и мгновенно загорающийся, он брался за все, знал толк во всем» [20]. Арлекин и Пьеро воплощают два разных способа восприятия карнавала жизни: Арлекин, вечный победитель, видит в жизни многообразии возможностей, а Пьеро, вечный проигравший, – пугающее нагромождение трудностей. Таковы и Эмиль с Родерихом. Родерих смел и рвется в бой («ни одно начинание не было ему слишком трудным, никакие препятствия не были ему страшны» [20]), а Эмиль «во всех делах и случаях жизни находил столько трудностей, столько непреодолимых препятствий, что, казалось, иронический каприз судьбы послал ему этого Родериха» [20]. Родерих-Арлекин влюбляется постоянно, но привязанности его недолговечны («во многих сразу и, по его собственным словам, до отчаяния, что, однако, не мешало ему через неделю снова забывать всех» [20]), в то время как Эмиль-Пьеро предан одному единственному объекту обожания и полагает, что его восхищение и есть настоящая любовь.

Девушка, в которую влюблен Эмиль (ее имя читатель так и не узнает), испытывает к нему ответные чувства, однако пребывает в отчаянии от того, что юноша никак не делает первого шага. Отчаяние подталкивает ее обратиться к старой ведьме, Алексии, и приворожить любимого с помощью черной магии. Колдовской ритуал, организованный старухой, включает убийство невинного ребенка, и девушка соглашается умертвить живущую у нее маленькую девочку, сироту. Эмиль становится свидетелем черного ритуала и приходит в ужас. У него начинается нервная горячка, и он чуть не сходит с ума.

Здесь следует отметить, что образ старухи Алексии имеет те же дельартовские корни, что и образы Эмиля и Родериха. В комедии масок XVI в. старуха-сводница (а Алексия с ее магическим приворотом выполняет функцию сводни) звалась Руффианой (La Ruffiana). Руффиана также выступала в качестве посредницы Влюбленной и пользовалась у итальянского зрителя таким успехом, что Ипполито Сальвиани (Ippolito Salvini) даже посвятил ей одноименную пьесу [21, с. 46]. Впоследствии функцию сводницы и советчицы Влюбленной стал выполнять другой персонаж – Коломбина, а старуха Руффиана покинула дельартовские труппы. Как мы видим, в XIX в., благодаря У. Шекспиру, которого Тик боготворил, память о Руффиане была еще жива: Шекспир обращался к этому образу неоднократно. Введение персонажа, похожего на Руффиану, в сюжет новеллы о демоническом, берущем верх над ангельским в человеческой натуре, было для

Тика логичным ходом, ведь в центре повествования – Влюбленные, которые, как и в «Бокале», так поглощены своими переживаниями и так невнимательны к потенциальному партнеру (ни Эмиль, ни его объект страсти не подозревают о том, что влюблены друг в друга взаимно), что в итоге губят друг друга.

Поправившись, Эмиль совершенно забывает чуть не доведшие его до безумия события и, встретив красивую соседку, немедленно зовет ее замуж. Юноша приобретает в живописной местности большое поместье, которое во время свадебных приготовлений кажется театром: «из каждой комнаты выходили все новые лица и появлялись то сверху, то снова внизу, чтобы скрыться в других дверях; сюда же сходилась обшество для чая или игр, и потому снизу все принимало вид театра, перед которым каждый останавливался с удовольствием и мысленно ожидал сверху каких-то необычайных и привлекательных происшествий» [20]. События, следовавшие за радостной свадебной суетой, действительно театральны: Эмиля и его гостей ждет драма. Неминуемой трагедии предшествует ряд микроэпизодов, каждый из которых в полной мере раскрывает истинную натуру Эмиля и Родериха. Родерих перед свадьбой друга развлекает слуг карточными фокусами, которые Эмиль возмущенно называет шарлатанством: «мой друг среди прочих своих талантов не пренебрегает также и шарлатанством, чтобы совершенствоваться в нем» [20]. На этот упрек Родерих весело отвечает: «в наши дни не следует ничем гнушаться, ведь неизвестно, что к чему еще может пригодиться» [20]. Этот эпизод – еще один штрих в портрете Арлекина, плута, мошенника и артиста. Не менее красноречиво и отношение Родериха к паре нищих крестьян, которые вступают в брак в тот же день, что и Эмиль. Их нищета и некрасивость вызывают у него смех («нужно не пропустить этого зрелища, потому что оно, без сомнения, весьма занятно»), и в самой истории этого союза он видит только комическое: «Один молодой работник от скуки и одиночества спутался с противной служанкой, и теперь этот дуралей считает себя обязанным жениться на ней» [20]. Напротив, Эмиль-Пьеро, глубокий и тонкий, сочувствует молодой чете, осыпанной насмешками соседей, и дарит им сто дукатов – огромную сумму, достаточную не только для празднования свадьбы, но и последующей совместной жизни: «Чем заслужил я, что покоюсь на пуховиках и ношу шелк, что виноград отдает мне свою драгоценную кровь и все настойчиво предлагают и несут мне любовь и честь? Эти бедняки лучше и благороднее меня, и

нищета – их кормилица, а насмешка и ядовитая издевка – их поздравления» [20]. Лунный Пьеро, склонный видеть мрачную, трагическую сторону жизни, способен к сопереживанию в большей степени, чем солнечный Арлекин, который воспринимает происходящее с ним и вокруг него с юмором. Необъяснимая потребность Эмиля и Родериха быть вместе, невзирая на противоречия и непонимание («то, что по видимости разделяло их, связывало обоих особенно тесно» [20]), собственно, объясняется тем, что суть жизни, ее трагикомическая природа постигается ими обоими лишь в процессе взаимодействия друг с другом.

Еще один микроэпизод связан с невестой Эмиля, которая, несмотря на долгожданную свадьбу, печальна и бледна: «всегда так грустна, от души смеющейся ее никогда не увидишь» [20]. Угрызения совести и неотступное присутствие рядом старухи Алексии, которая теперь состоит у нее, невесты богача, в услужении, не дают ей покоя. В этом женском образе угадываются черты Пьеретты, спутницы Пьеро в комедии дель арте. Пьеретта так же меланхолична и пессимистична, как и ее возлюбленный, и, по сути, является его отражением. Безымянная невеста Эмиля, совершившая убийство во имя любви, – женская версия самого Эмиля, который в финале новеллы убивает свою невесту ради торжества справедливости. Идеалистичность Пьеро, его готовность пожертвовать человеческой жизнью во имя светлых идеалов имеют темную страшную сторону, которая в полной мере раскрылась благодаря Жану-Батисту-Гаспару Дебюро (1796–1846), самому известному исполнителю роли Пьеро эпохи романтизма. Любопытно, что амплу Пьеро-убийцы появилось в репертуаре Дебюро уже после того, как «Любовные чары» были опубликованы, что указывает на колоссальную психологическую интуицию Тика, увидевшего раньше, чем кто-либо, в образе изысканного меланхолика-идеалиста потенциального убийцу.

Мотив маскарада пронизывает как движение к финалу, так и развязку истории: Родерих ради смеха наряжается в тот костюм Алексии, в котором старуха убила ребенка, и тайно проникает в комнату, где невеста готовится к церемонии бракосочетания. Увидев любимую рядом с отвратительной старухой в красном, Эмиль тут же вспоминает сатанинский ритуал, свидетелем которого он стал, и, схватив кинжал, пытается убить невесту. Погоня за испуганной девушкой сопровождается шествием масок – гостей: «Родерих в образе красной старухи впереди, следом за ним горбуны, толстопузые уроды, чудовищные парики, Тартальи, Полишинели и призрачные Пьеро, женщины в топорчащихся кринолинах и с высо-

ченными прическами, – отвратительнейшие фигуры, все словно из какого-то жуткого сна. Паяничая, вертясь и раскачиваясь, семена и рисуясь, они прошли через галерею и исчезли в одной из дверей. Лишь немногие из зрителей засмеялись, так поразило всех странное зрелище» [20]. Жуткое шествие символизирует триумф зла (переодетые гости даже сравниваются с «адскими демонами»), питающегося обманом, жестокостью и лицемерием. Маскарад на свадьбе, затеянный Родерихом, изначально имел цель освободиться, раскрепоститься и почувствовать стихию жизни: «теперь живо каждый в свой маскарадный костюм, чтобы как можно ярче и безумнее провести эту ночь! Что только вам ни взбредет на ум – не стесняйтесь, чем пуще, тем лучше! <...> Свадьба ведь такое удивительное событие; совершенно новый, необычный порядок вещей, точно в сказке, сваливается на голову повенчавшихся так внезапно, что этот праздник надо справлять как можно сумбурнее и глупее, хоть как-нибудь мотивируя этим в глазах новобрачных внезапную перемену, чтобы они, словно в фантастическом сне, перенеслись в новое состояние» [20]. Однако зло, положившее начало союзу Эмиля и его возлюбленной, превращает разгул в пляску ужаса, и то, что должно было нести жизнь, приносит смерть. Здесь Тик размышляет о многогранной природе масочности: о том, что маска может как способствовать обновлению, так и через сокрытие преступления вести к уничтожению. Итальянские карнавалы эпохи Ренессанса изобиловали не только романтическими историями любви, когда люди в гуще толпы встречали свои «вторые половинки», но и преступлениями самого разного толка – от воровства до изнасилований и убийств. В результате совершенного невестой Эмиля злодеяния (масочного по своей сути, ведь девушка скрывала свой истинный лик, притворяясь добрым ангелом, охраняющим одинокую сиротку) погибают и сама невеста, и старуха, и Эмиль. Новелла завершается словами: «Старуха, умирая, подтвердила совершенное преступление, и весь дом погрузился в скорбь, горе и отчаяние» [20]. Таким образом, обращение Тика к эстетике комедии дель арте в «Любовных чарах» порождает арлекинадный гротеск: ужасное (убийства и смерть) в синтезе с комическим (образностью комедии дель арте) раскрывают сложность человеческого поведения, тех помыслов и поступков, которые становятся причинами трагедий. Романтическая ирония Тика в этой новелле также реализуется за счет аллюзий на дельартовские сюжеты и характеры: трагедия в жизни Эмиля запускается его меланхоличностью и нерешительностью. Если бы он проявил инициативу в

отношениях с красивой соседкой и выразил свои чувства открыто, она бы и не подумала обращаться за помощью к черной ведьме. Определенную роль играет и тяготение Эмиля-Пьеро ко всему трагическому, исполненному страданий и недобрых предчувствий: выбирая в спутницы Пьеретту, а не Коломбину, он бессознательно усиливает те темные импульсы, которые заложены в нем самом.

Заключение

У Людвиг Тика арлекинадный гротеск реализуется на персонажном и сюжетном уровнях, за счет проведения параллелей между героями и образами комедии масок, отсылок на дельартовские сюжеты и мотивы. Функции, которые такой вид гротеска выполняет, разнообразны: 1) он разворачивает метафору мира как театра; 2) противопоставляет карнавальную масочность (обновляющую и раскрывающую истинный лик ге-

роя) маскарадной (связанной с сокрытием мыслей, поступков и чувств и ведущую к разрушению); 3) является проводником романтической иронии; 4) интеллектуализирует повествование, создает эффект отчуждения; 5) транслирует мировоззрение Тика, для которого жизнь – трагикомедия, обе стороны которой, смешную и страшную, необходимо научиться осознавать и принимать. Тик видит в «масочном» компоненте арлекинадного гротеска потенциал для развития тем, связанных со сложностью человеческой природы и неизбежностью проявления людьми их темной стороны в критических ситуациях – будь то невозможность быть с любимым человеком («Бокал») или открытие демонической грани в партнере («Любовные чары»). Арлекинадный гротеск позволяет Тику высветить странные и пугающие аспекты человеческого бытия и ответить на вопрос о том, какой должна быть дорога к настоящей любви – к себе и другим.

Список источников

1. Голубцова А.В. Комедия дель арте в развитии драматургической системы М. Горького // Вестник Томского государственного университета. 2017. № 423. С. 20–24.
2. Канюй Ч. Отражение концепции комедии дель арте в «Вишневом саде» // Чеховские чтения в Ялте: XXXIX Междунар. науч.-практ. конф., Ялта, 15–19 апреля 2019 года. Вып. 24. Ялта: Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник, 2020. С. 190–200.
3. Коптелова Н.Г. Образы и мотивы комедии дель арте в поэтическом осмыслении А. Блока (1900-е годы) // Вестник Костромского государственного университета. 2018. Т. 24, № 4. С. 108–113.
4. Николаева А.А. Творчество А.Б. Мариенгофа имажинистского периода и традиции комедии дель арте // Филологические науки. Научные доклады высшей школы. 2022. № 4. С. 81–89.
5. Качоровская А.Е. Интермедальность и метод импровизации комедии дель арте в постмодернизме (на материале романа Умберто Эко «Остров накануне») // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. Т. 1, № 3. С. 65–71.
6. Новак М.В. Маски итальянского театра комедии дель арте // Наука. Искусство. Культура. 2018. № 2 (18). С. 23–39.
7. Феррацци М. Комедия дель арте и Кальдерон де ла Барка в России XVIII века // XVIII век. 2017. № 29. С. 212–229.
8. Щербакова Н. «Театр Арлекина», или Карьера второго дзанни итальянской комедии масок на парижской сцене и в изобразительном искусстве Франции в конце XVI–XVII вв. Ч. 1 // Вопросы театра. 2021. № 1–2. С. 196–227.
9. Jaffe-Berg Erith. *Commedia dell'Arte and the Mediterranean: Charting Journeys and Mapping 'Others'*. Ashgate: Ashgate Publishing, 2015. 184 p.
10. Marrapodi Michele. *The Routledge Research Companion to Anglo-Italian Renaissance Literature and Culture*. New York: Routledge, 2019. 544 p.
11. Rudlin John. *The Metamorphoses of Commedia dell'Arte: Whatever Happened to Harlequin?* Springer Nature, 2022. 249 p.
12. Raizen Karen T. *Pulcinella's Brood: Popular Culture in the Enlightenment*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2024. 344 p.
13. Kayser W.J. *The grotesque in art and literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1963. 224 p.
14. Walzel Oskar. *German Romanticism*. New York: Capricorn Books, 1932. 314 p.
15. Roger Paulin. *Ludwig Tieck: a literary biography*. Oxford [Oxfordshire]: Clarendon Press, 1986. 434 p.
16. Zeydel Edwin H. *Ludwig Tieck and England*. Princeton: Princeton University Press, 1931. 263 p.
17. Тик Людвиг. Бокал / Немецкая романтическая повесть. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1935. URL: http://az.lib.ru/t/tik_1/text_1802_bokal.shtml (дата обращения: 10.04.2025).
18. Zeydel Edwin H. *Ludwig Tieck, the German Romanticist: a Critical Study*. Hildesheim, New York: G. Olms, 1971. 406 p.

19. Jordan Peter. *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*. London and New York: Routledge, 2013. 272 p.
20. Тик Людвиг. Любвные чары / Немецкая романтическая повесть. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1935. URL: http://az.lib.ru/t/tik_l/text_1804_lubovnye_chary.shtml (дата обращения: 10.04.2025).
21. Preeshl Artemis. *Shakespeare and Commedia dell'Arte: Play by Play*. London and New York: Routledge, 2017. 320 p.

References

1. Golubtsova A.V. Komediya del' arte v razvitii dramaturgicheskoy sistemy M. Gor'kogo [Commedia dell'arte in the development of M. Gorky's dramatic system]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2017, no. 423, pp. 20–24 (in Russian).
2. Kanyuy C. Otrazheniye kontseptsii komedii del' arte v "Vishnevom sade" [Reflection of the concept of commedia dell'arte in *The Cherry Orchard*]. *Chekhovskiy chteniya v Yalte: XXXIX Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya*, Yalta, 15–19 aprelya 2019 g. T. Vyp. 24. [Chekhov readings in Yalta: XXXIX International scientific and practical conference, Yalta, April 15–19, 2019]. Yalta, GBUK RK "Krymskiy literaturno-khudozhestvennyy memorial'nyy muzey-zapovednik" Publ., 2020. Pp. 190–200 (in Russian).
3. Koptelova N.G. Obrazy i motivy komedii del' arte v poeticheskom osmyslenii A. Bloka (1900-ye gody) [Images and motives of the commedia dell'arte in the poetic understanding of A. Blok (1900s)]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta – Vestnik of Kostroma State University*, 2018, vol. 24, no. 4, pp. 108–113 (in Russian).
4. Nikolayeva A.A. Tvorchestvo A.B. Mariyengofa perioda imazhinizma i traditsii komedii del' arte [Creativity of A.B. Mariengof of the imagist period and the traditions of the commedia dell'arte]. *Filologicheskiye nauki. Nauchnyye doklady vysshey shkoly – Philological sciences. Scientific Essays of Higher Education*, 2022, no. 4, pp. 81–89 (in Russian).
5. Kachorovskaya A.E. Intermedial'nost' i metod improvizatsii komedii del' arte v postmodernizme (na materiale romana Umberto Eko "Ostrov nakanune") [Intermediality and the method of improvisation of the commedia dell'arte in postmodernism (based on Umberto Eco's novel "The Island the Day Before")]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina – Pushkin Leningrad State University Journal*, 2015, vol. 1, no. 3, pp. 65–71 (in Russian).
6. Novak M.V. Maski ital'yanskogo teatra komedii del' arte [Masks of the Italian Theater of Commedia dell'Arte]. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura – Science. Art. Culture*, 2018, no. 2 (18), pp. 23–39 (in Russian).
7. Ferrazzi M. Komediya del' arte i Kal'deron de la Barka v Rossii XVIII veka [Commedia dell'arte and Calderon de la Barca in Russia of the 18th century]. *XVIII vek [18th century]*. 2017, no. 29, pp. 212–229 (in Russian).
8. Shcherbakova N. "Teatr Arlekina", ili Kar'yera vtorogo Dzanni ital'yanskoy komedii masok na parizhskoy stsene i v izobrazitel'nom iskusstve Frantsii kontsa XVI–XVII vv. Chast' 1 ["Harlequin Theater", or the Career of the Second Zanni of the Italian Comedy of Masks on the Parisian Stage and in the Fine Arts of France in the Late 16th–17th Centuries. Part 1]. *Voprosy teatra – Questions of the Theatre*, 2021, no. 1–2, pp. 196–227 (in Russian).
9. Jaffe-Berg Erith. *Commedia dell'Arte and the Mediterranean: Charting Journeys and Mapping 'Others'*. Ashgate, Ashgate Publishing, 2015. 184 p.
10. Marrapodi M. *The Routledge Research Companion to Anglo-Italian Renaissance Literature and Culture*. New York, Routledge, 2019. 544 p.
11. Rudlin J. *The Metamorphoses of Commedia dell'Arte: Whatever Happened to Harlequin?* Springer Nature, 2022. 249 p.
12. Raizen K.T. *Pulcinella's Brood: Popular Culture in the Enlightenment*. Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press, 2024. 344 p.
13. Kayser W.J. *The grotesque in art and literature*. Bloomington, Indiana University Press, 1963. 224 p.
14. Walzel O. *German Romanticism*. New York, Capricorn Books, 1932. 314 p.
15. Roger Paulin. *Ludwig Tieck: a literary biography*. Oxford [Oxfordshire], Clarendon Press, 1986. 434 p.
16. Zeydel Edwin H. *Ludwig Tieck and England*. Princeton, Princeton University Press, 1931. 263 p.
17. Tieck L. *Bokal*. Nemetskiy romanticheskiy roman. Tom 1 [The Goblet. German romantic novel. Vol. 1]. Moscow, Leningrad, Akademiya Publ., 1935 (in Russian). URL: http://az.lib.ru/t/tik_l/text_1802_bokal.shtml. (accessed 10 April 2025).
18. Zeydel Edwin H. *Ludwig Tieck, the German Romanticist: a Critical Study*. Hildesheim, New York, G. Olms, 1971. 406 p.
19. Jordan Peter. *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*. London and New York, Routledge, 2013. 272 p.
15. Roger P. *Ludwig Tieck: a literary biography*. Oxford [Oxfordshire], Clarendon Press, 1986. 434 p.
16. Zeydel Edwin H. *Ludwig Tieck and England*. Princeton, Princeton University Press, 1931. 263 p.

17. Tiek L. *Bokal. Nemetskaya romanticheskaya povest'*. Tom 1 [The Glass. German romantic novel. Vol. 1]. Moscow, Leningrad, Akademiya Publ., 1935. URL: http://az.lib.ru/t/tik_1/text_1802_bokal.shtml (accessed 10 April 2025).
18. Zeydel E. H. *Ludwig Tiek, the German Romanticist: a Critical Study*. Hildesheim, New York, G. Olms, 1971. 406 p.
19. Jordan P. *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte*. London and New York, Routledge, 2013. 272 p.
20. Tiek L. *Lyubovnye chary. Nemetskaya romanticheskaya povest'*. Tom 1 [Love Spells. German Romantic Novel. Vol. 1]. Moscow; Leningrad, Akademiya Publ., 1935. URL: http://az.lib.ru/t/tik_1/text_1804_lyubovnye_chary.shtml (accessed 10 April 2025).
21. Preeshl A. *Shakespeare and Commedia dell'Arte: Play by Play*. London and New York, Routledge, 2017. 320 p.

Информация об авторе

Косарева А.А., кандидат филологических наук, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина (ул. Мира, 19, Екатеринбург, Россия, 620002).

E-mail: kosareva.anna@urfu.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9712-9251>; SPIN-код: 7606-1258;

Researcher ID: HOA-7413-2023

Information about the author

Kosareva A.A., Candidate of Philological Sciences, Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Eltsyn (ul. Mira, 19, Ekaterinburg, Russian Federation, 620002).

E-mail: kosareva.anna@urfu.ru; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9712-9251>; SPIN-code: 7606-1258;

Researcher ID: ID HOA-7413-2023

Статья поступила в редакцию 14.04.2025; принята к публикации 26.09.2025

The article was submitted 14.04.2025; accepted for publication 26.09.2025