

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.9.18>

Григорьева Ирина Сергеевна

Театральность самораскрытия в новеллах Ф. де ла Мотт Фуке

Цель исследования: выявить причины формирования и формы проявления театральности самораскрытия в новеллах немецкого романтика Ф. де ла Мотт Фуке. В статье рассматриваются причины реконструкции рыцарского идеала в контексте эпохи, ставшие основой театральности, выявляются приемы театрализации в новеллах. Научная новизна исследования состоит в описании формальных приемов театрализации и общей установки на театральность в прозаическом романтическом тексте на примере новелл Ф. де ла Мотт Фуке. Результаты исследования: выявлено, что театральность самораскрытия в творчестве немецкого романтика нашла выражение в приверженности рыцарским идеалам; установка на театральность предполагает императивное воздействие на читателя; автор расширяет смысл текста до морально-религиозного урока, вводит элементы сценического типа повествования.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2020/9/18.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 97-101. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2020/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.9.18>

Дата поступления рукописи: 12.07.2020

Цель исследования: выявить причины формирования и формы проявления театральности самораскрытия в новеллах немецкого романтика Ф. де ла Мотт Фуке. В статье рассматриваются причины реконструкции рыцарского идеала в контексте эпохи, ставшие основой театральности, выявляются приемы театрализации в новеллах. **Научная новизна** исследования состоит в описании формальных приемов театрализации и общей установки на театральность в прозаическом романтическом тексте на примере новелл Ф. де ла Мотт Фуке.

Результаты исследования: выявлено, что театральность самораскрытия в творчестве немецкого романтика нашла выражение в приверженности рыцарским идеалам; установка на театральность предполагает императивное воздействие на читателя; автор расширяет смысл текста до морально-религиозного урока, вводит элементы сценического типа повествования.

Ключевые слова и фразы: драматизм; немецкий романтизм; Ф. де ла Мотт Фуке; театральность самораскрытия; прием театрализации.

Григорьева Ирина Сергеевна, к. филол. н.

Хакасский государственный университет имени Н. Ф. Катанова, г. Абакан

grigoryevais@yandex.ru

Театральность самораскрытия в новеллах Ф. де ла Мотт Фуке

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью расширения представлений о важнейшем этапе развития словесности – эпохе европейского романтизма. Несмотря на наличие современных исследований, посвященных творчеству Ф. де ла Мотт Фуке (отечественных и зарубежных), феномен автора оценен не всесторонне. Для достижения указанной цели поставлены следующие **задачи**: выявить причины появления общей установки на театральность, осмыслить феномен рыцарства в художественном мировоззрении автора, выявить формально выраженные приемы театральности в прозаическом тексте. В статье применяются герменевтический и сравнительный **методы исследования. Теоретической базой** исследования послужили работы по теории драмы В. Е. Хализева, М. Я. Полякова, А. А. Карягина, по немецкому романтизму – Н. Я. Берковского, А. С. Дмитриева, А. В. Карельского, М. И. Бента. **Практическая значимость** исследования заключается в том, чтобы предложить пример изучения родового синтеза в художественном тексте, определения факторов жанрового выбора художника, который может быть использован в аналогичных работах или в практике преподавания истории зарубежной литературы.

Творческая индивидуальность немецкого романтика Фридриха Генриха Карла де ла Мотт Фуке (1777-1843) формировалась под непосредственным влиянием теории и художественной практики йенского романтизма. Особенно тесные отношения связывали Фуке с Августом Шлегелем. Для истории европейской литературы Ф. де ла Мотт Фуке – автор знаменитой «Ундины», однако для современников он был более значимой фигурой и пользовался большой популярностью. Несомненно, исследование его творчества может выявить важные закономерности литературного развития и культурной жизни Германии эпохи романтизма.

Немецкий романтизм имеет ярко выраженное стремление к жанровому синтезу, к поиску универсального художественного языка. В то же время литературное, критическое и философское наследие немецкого романтизма свидетельствует об осознанном предпочтении, понимании своевременности драмы как особого видения мира, особой драматической философии. Драма как род литературы оказывается для романтиков между чувственно постигаемым миром и духовно постигаемым, «подобно тому, – пишет Ф. Шлегель, – как душа благодаря облекающему ее телу доступна нашему взору и слуху» [15, с. 390]. Драма, предназначенная для объективного воздействия «вовне», использующая ораторскую патетику, восходящую к античности, важна была в начале XIX в., являясь «принудительно интегрирующим началом социального бытия» [14, с. 200]. Материалом для формирования этического императивного образца в литературе часто становится идеализированное (не историческое) средневековое прошлое. Так, А. В. Шлегель в «Лекциях по драматическому искусству» призывает писателей современности показать, «чем были немцы в стародавние времена и что такими они должны стать опять» [Цит. по: 7, с. 110].

Драматический способ мироощущения оказывает существенное влияние на эпические жанры. Жанровой особенностью новеллы традиционно считается ее генетическое родство с драмой. Е. М. Мелетинский в «Исторической поэтике новеллы», характеризуя творчество Г. фон Клейста, современника Фуке, справедливо констатирует: «Клейст не выходит за границы жанра и несколько не нарушает специфику новеллы. Ведь структура новеллы в принципе включает концентрацию действия и известный драматизм» [10, с. 186]. Иными словами, речь не может идти о разрушении жанрового канона новеллы средствами театрализации и драматизации, однако важным является анализ мировоззренческих, эстетических установок автора-романтика, делающего осознанный жанровый выбор.

В. Е. Хализев выделил два типа театральности – театральность самоизменения и театральность самораскрытия [14, с. 5]. Очевидно, что пафосом творчества Ф. де ла Мотт Фуке стала театральность самораскрытия: «...воодушевленность высокой мыслью, сильным чувством, глубоким намерением...» [Там же, с. 66]. Истоки

такой воодушевленности нужно искать, во-первых, в идеологической необходимости формирования национального единства Германии. «Речи к немецкой нации» И. Г. Фихте, «Дух времени» (“Geist der Zeit”) Э. М. Арндта, публичные выступления братьев Шлегелей, их «Политические фрагменты», «Катехизис немецкого солдата» Г. фон Клейста, возрождение фольклорных истоков, обработка национального эпоса, попытки создать национальную драму – вот краткий и неполный обзор свидетельств гражданской заинтересованности мыслителей и художников в формировании единого немецкого духа в его противостоянии французской экспансии.

Второй фактор, формирующий театральность самораскрытия Ф. де ла Мотт Фуке, отчетливо проявляется в личностных качествах самого автора, в мировоззрении Фуке и мировоззрении эпохи. До конца жизни барон де ла Мотт Фуке с гордостью и наивным упорством оставался приверженцем рыцарского братства, воинской чести как единственного залога существования Германии. Писатель назвал себя Дон Кихотом романтизма в мемуарных записях, впоследствии это имя было аргументом как для его поклонников, так и для критиков.

Образ рыцаря, верного духу немецкой старины, воинственности, чистой религиозности, смирения, бескорыстного служения отчизне и женщине – излюбленный образ, который создается в стихах, на страницах популярных «рыцарских» романов, драм, новелл, выходящих из-под пера Ф. де ла Мотт Фуке. Черты идеального средневекового рыцаря несет на себе и Зигурд, герой драматической трилогии «Герой севера» (“Der Held des Nordens”) Ф. де ла Мотт Фуке. Образ рыцаря Фуке идентифицирует со своей личностью, что свидетельствует о своеобразной беллетризации жизни, игровом начале в частной и общественной жизни – грань между миром вымышленным и реальным становится проницаемой. В автобиографии (“Lebensgeschichte des Baron Friedrich de La Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst”, 1840) автор «Волшебного кольца», как называет себя Фуке, имея в виду свой самый популярный роман, рассказывает о формировании личности поэта, созревании религиозных и верноподданнических чувств как о рыцарских добродетелях [17]. Фуке погружен в глубокий самоанализ, саморефлексию, то говорит о себе в третьем лице, то от первого лица обращается к «благосклонному читателю». Путь приобщения к идеям рыцарства прослежен детально и психологически подробно: от первого картонного оружия в раннем детстве до непосредственного участия в военных кампаниях.

Йохен Штробель возводит рыцарство как мировоззренческую черту Фуке не к собственно рыцарской литературе или рыцарскому сословию, а к идеалу рыцарства «Геттингенского содружества поэтов», к Клопштоку, к школе Шлегеля и Тика [19, S. 148]. Духовная атмосфера предромантизма и романтизма формирует особое «игровое» пространство, искусство определяет жизнь. «Рыцарский» – едва ли не самое частотное определение Фуке для важных понятий: «рыцарский союз», «рыцарская дружба», «рыцарская мягкость», «рыцарская добродетель», «рыцарское героическое спокойствие» [17]. Свое взросление, созревание поэтического таланта и начало военной службы Фуке описывает как путь становления рыцаря.

Сочинительство для нашего автора – способ существования, он пишет быстро и почти без правок. Реконструируя прошлое в настоящем, Фуке моделирует иную реальность, будь то в драме для чтения, будь то в прозаических текстах, которая должна предстать перед внутренним взором читателя-зрителя, отнюдь не стремясь возродить рыцарство в его исторических формах, но вовлекая современника в изящную аристократическую игру. В письме А. В. Шлегелю от 11 апреля 1806 г. Фуке пишет: «Но когда я действительно погружался в чудесную поэзию, и чудесные образы, вновь оживляемые силой ритма, проходили передо мной, тогда я забывал о громадности и несчастьи мира» [16, S. 308]. Страдание романтического автора свидетельствует о подлинном трагизме, но фиксируется эффектной театральной позой (афоризмами и сентенциями); на каждой странице истории своей жизни, в частных письмах Фуке масштабирует свои личные переживания до человеческой участи. Г. де Бройн выделяет также эмоциональный автобиографизм, движущий творческую энергию автора: «Фуке... удавалось подняться до уровня хорошей прозы... <...> ...когда в повествование влетает автобиографическое, как, например... в “Ундине”, где пережитое им самим находит непосредственное отражение...» [4, с. 499-500]. Искусство и жизнь, театр и реальность становятся единым пространством для Фуке, а популярность автора свидетельствует о естественности театрализации для культурной жизни этого периода. Глубокая саморефлексия свойственна в равной степени письмам, автобиографии и литературному творчеству Ф. де ла Мотт Фуке.

Природа театральности самораскрытия императивна, повелительна, следовательно, дидактична по отношению к читателю-зрителю. Так, М. Я. Поляков отмечает: «Текст пьесы императивен не только по отношению к создателям спектакля, но и по отношению к публике, для нее он значит: “слушайте, смотрите, внимайте”» [11, с. 33]. Назидательная интенция автора требует исключительного доверия к романтическому тексту, и так было в период литературной славы Фуке, но становится навязчивым штампом, едва потребность в воспитании нации перестает быть острой и специфический комплекс театральной презентации личности в культурной среде отходит на второй план. Как следствие – часть произведений Фуке так и не нашли издателя.

Фуке дебютировал в литературе с драматическими произведениями (“Dramatischen Spielen”, 1801), ему принадлежит первая в истории национальной литературы трилогия о Зигурде (“Der Held des Nordens”, 1810), однако театральностью отмечены и его прозаические произведения. Н. Я. Берковский [3, с. 496], М. И. Бент [1, с. 16; 2, с. 34] констатировали сближение эпических текстов Г. фон Клейста, Э. Т. А. Гофмана, современников Фуке, с театром. Сходные процессы в прозе Ф. де ла Мотт Фуке все же имеют особенности. В новеллах Фуке происходит сближение не просто с категориальными свойствами драматического искусства, но со специфическим видом драмы, такой, которая разрабатывалась Л. Тиком («Жизнь и смерть святой Геновевы», «Император Октавиан»), – «мистериальной драмой». Этот вид драмы

«при всех своих индивидуальных вариациях... всегда строится по одной и той же схеме, возрождающей структуру средневековых мистерий и моралите» [8, с. 77]. Вероятно, символично-аллегорическая драматургия любимого романтиками П. Кальдерона, изучением творчества которого Фуке занимался по совету А. В. Шлегеля, также оказала на автора существенное влияние.

Среди новелл Фуке выделяются три, объединенные идеей духовного «преображения» героя. Это условное название справедливо для новелл “Undine” («Ундины»), “Sintram und seine Gefährten” («Синтрам и его спутники») “Das Galgenmännlein” («Человечек из-под виселицы», в русском переводе Л. Лунгиной – «Адский житель»). В указанных новеллах отчетливо просматривается замысел мистериальной драмы. В этом типе драмы, а также в новелле, сохраняющей ее особенности, итог происходящих событий предreshen заранее. Собственно драматическое напряжение переносится из плоскости авантюрного повествования в плоскость отвлеченного, символично-аллегорического смысла.

Драматизм в авторском мировоззрении формируется позиционным противопоставлением феноменов духовной жизни человека – добра и зла, Бога и дьявола, смирения и бунта, духовного и телесного. Авантюрный сюжет (история Ундины, купца Рейхарда, Синтрама) – это «пример» для проповеди (“exempla”), увеличенный до размеров жизнеописания, обращен к современникам и служит морально-религиозному воспитанию. Пример должен изображать героя в крайней ситуации, иметь потенциал сильного эмоционального воздействия, то есть быть драматичным. В новелле «Синтрам и его спутники», где в драме человеческого существования в качестве действующих лиц выступают сама смерть и дьявол, олицетворенное добро, христианская нравственность (Капеллан, Рольф, леди Берена), их «спор» за душу Синтрама по своей сущности приближается к спору персонажей средневековых моралите. Очевидная противопоставленность в «Ундине» Кюлеборна и патера Хайльмана, каждый из которых по-своему опекает Ундины, порождает тот же эффект, недаром в описание внешнего облика Кюлеборна автор привносит его мнимое сходство со священником. Отчаянно сражается за свою бессмертную душу купец Рейхард, пытаясь отделаться от адского жителя и его даров.

Герои драмы, как определял Г. В. Ф. Гегель, «большей частью проще внутри себя» [6, с. 247], если сравнивать их с героями эпических произведений. «Простота» образов Фуке, построенных, как правило, на одной идее, расширяет смысл образов до параболы.

Автор членит текст «Ундины» на отдельные эпизоды-сцены: «О том, как рыцарь приехал к рыбаку», «О том, как они нашли Ундины», «О том, что приключилось с рыцарем в лесу», «О венчании» и т.д. Аналогичное построение можно наблюдать в новелле «Синтрам и его спутники». Новелла делится на тридцать небольших глав и охватывает значительный временной промежуток – от детства до зрелости Синтрама. В новелле «Адский житель» нет формального членения, но композиция также характеризуется фрагментарностью, новелла делится на серию эпизодов, в которых с нарастающей трагичностью купец Рейхард получает уроки жизни. Главным сюжетным стержнем у Фуке становится «внутреннее событие», «подлинное внутреннее действие» [5, с. 584], которое для Фуке состоит в духовном преображении, подобно прозрению, религиозному откровению: обретение души как божественного дара («Ундины»), осознание трагичности земной жизни («Синтрам и его спутники»), спасение бессмертной души («Адский житель»). Задача автора – освежить религиозное чувство в контексте современности, напомнить о чистой религиозности рыцарского средневековья.

Являясь демонстрацией схемы преобразования, сюжетно-повествовательный пласт в новеллах становится вторичным, иллюстративным. Смысл изначально существующей божественной идеи читатель должен постигать путем созерцания. Метаморфоза, произошедшая с Ундиной после обретения души, передается с помощью жестово-мимического ряда: «Вскоре между ними завязалась безмолвная, беззвучная беседа, в которой говорят только взгляд и знаки» [13, с. 59]. Подлинное душевное движение проявляется в действительности, минуя словесное выражение: «Улыбаясь и плача, она глядела сверху вниз на Хульдбранда, который вновь ощутил в своем сердце все очарование прежней любви. Она почувствовала это, теснее прижалась к нему...» [Там же, с. 72]. Автор заостряет внимание на трагическом и статичном мгновении, апеллируя к чувствительности читателя.

Театрализация эпического текста обеспечивается одновременностью и идентичностью авторского конструирования повествования и читательского восприятия. Внутреннему взору читателя должно быть доступно сценическое действие, внешнее и внутреннее; визуальный ряд фона и жеста должен легко реконструироваться.

Пространство новеллы становится сценическим пространством, и автор режиссирует не только сам спектакль – события новеллы, но и читательскую рецепцию, когда формулирует (и формирует) стандарты эмоциональных реакций читателя, часто обращаясь к читателю напрямую. Сентенции обобщения жизненного опыта становятся рефлексивными формулами романтической психологии. Так, автор демонстративно умалчивает, как Хульдбранд, рыцарь в новелле «Ундины», отвернулся от возлюбленной, потому что «сердце у него слишком сжимается при мысли обо всем этом, ибо он сам пережил нечто подобное и страшится даже тени этих воспоминаний. Тебе верно знакомо подобное чувство, любезный читатель, ибо таков уж удел смертных. И счастье твое, если при этом ты больше получал, нежели отдавал, ибо в таких обстоятельствах брать доставляет большее блаженство, чем отдавать. Тогда подобные воспоминания отзовутся в твоей душе лишь сладостной болью...» [Там же, с. 68-69]. Житейская мудрость, сентенции, становящиеся философскими заключениями, предваряют или иллюстрируют сюжетные ходы. Так, в новелле «Адский житель» мы читаем: «У кого короткая кровать – спит скрючившись; у кого вовсе нет кровати – спит на земле; кто не может содержать выезд – ездит верхом; у кого нет лошади – ходит пешком. <...> После нескольких дней праздного шатанья Рейхард смекнул, что таким образом он вскоре и вовсе порастрясет все свои деньги и что ему пора наконец решиться из купца стать корабельником» [12, с. 93].

Эффект сопричастности читателя-зрителя усиливается демонстрацией впечатления от происходящих событий, ведущей к идентичности жизненного опыта автора и читателя: «Если бы я вздумал рассказать вам, как в замке Рингштеттен играли свадьбу, вам показалось бы, что перед вами груда блестящих и праздничных вещей, на которые наброшено траурное покрывало, и под ним все это великолепие не столько восхищает нас, сколько выглядит насмешкой над тщетой земных радостей» [13, с. 95].

Авторская рефлексия относительно нетрадиционного для прозы способа наррации сказывается в том, как уничижительно отзывается он о своем искусстве рассказывания, обращаясь к «благоклонному читателю»: «Не взыщи, если теперь он (автор. – *И. Г.*) в нескольких кратких словах коснется большого промежутка времени и лишь в общих чертах сообщит тебе, что происходило в замке. <...> Если пишущий владеет *искусством повествования* (курсив автора статьи. – *И. Г.*), все это можно и нужно было бы описать» [Там же, с. 68]. Фуке, как будто не владея «искусством повествования», часто замещает традиционный авторский голос показом сцены или введением голоса персонажа. Например, тогда, когда вводит несобственно-прямую речь, совмещающую позицию «свидетеля сцены» и автора: «Тут к ним с учтивым поклоном приблизился высокий человек, и Бертальде показалось, что это тот самый колодезных дел мастер из имперского города» [Там же, с. 67]. Или в другом эпизоде Хульдбранд наблюдает за Ундиной: «И она топнула стройной ножкой об пол, но все это с такой кокетливой грацией, что Хульдбранду было еще труднее отвести глаза от ее разгневанного личика, чем прежде, когда она была сама кротость» [Там же, с. 12-13].

В «Ундине» происходит совмещение сразу нескольких точек зрения. Например, в начале новеллы: «Внезапно тихий стук в дверь прервал наступившую тишину и напугал всех сидевших в хижине; случается ведь, что какая-нибудь неожиданная мелочь взволнует нам душу и вселит в нее ужас. А тут еще так близко был этот проклятый лес, да и коса ведь была теперь недоступна для других людей. Все вопросительно переглянулись; стук повторился и за ним из-за двери послышался глубокий вздох» [Там же, с. 34]. Автор достигает высокой степени психологического обобщения, символизации момента, в котором объединяются все наблюдательные позиции: читателя, свидетелей сцены, самого автора. Читательское восприятие входит в эмоциональный резонанс с авторским намерением.

В прозе Ф. де ла Мотт Фуке утрирована эстетика мгновения, позы, положения, замедляющая повествование: «Красивое это было зрелище: на фоне зеленой листвы – прекрасная женщина на чистокровном, нарядно убранном коне, а по бокам ее чинно шествовали почтенный пастырь в белом орденском одеянии и цветущий молодой рыцарь в яркой одежде, опоясанный сверкающим мечом» [Там же, с. 59]. Неслучайно новелла «Синтрам и его спутники» вырастает из гравюры А. Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол», театрализация дополняется живописными картинками. Для автора картина является свернутой символической историей, моральной и эстетической. Средние века живут в воображении чувствительного и сентиментального автора-рассказчика как этический и эстетический идеал.

Портретная характеристика в романтической литературе часто не индивидуализирована, автор пользуется шаблонами, которые перекликаются со стандартами куртуазной эпохи: у Ундины «голубые, как море, небесные глаза» (“aus den seeblauen Augenhimmel”), «легкие ножки» (“und auch kein Geräusch ihrer leichte Füße verriet”), «красивые руки» (“Schönen Arme”), прелестный голос (“anmutige Stimme”), она «очаровательная блондиночка» (“wunderschönen Blondinchen”) [18]. Образ рыцаря Хульдбрanda приковывает взгляд сочетанием красок: «пурпурный плащ», «голубой расшитый золотом камзол», «золотой берет», «пунцовые и голубые перья» [13, с. 8]. Автор всегда любовно фиксирует атрибуты богатого рыцарского быта: «золотая перья», «богато изукрашенный редкой работы меч», «стройный белый жеребец» [Там же]. Компенсация отсутствия индивидуальности героя происходит путем символизации образа (апелляция к известному культурному коду рыцарства, немецкой старины, итальянских новеллистических сюжетов в других новеллах) и при визуализации живописных подробностей костюма, фиксации эффектного жестового поведения.

Под воздействием максимально обобщенного смысла произведения драматизированный диалог, мастером которого в немецком романтизме признан Г. фон Клейст, приобретает у Фуке особенный характер. Обратимся, например, к первой встрече Синтрама со Смертью. Странного вида паломник, которого Синтрам извлекает из ямы в снегу, охотно взбирается в седло вместе с Синтрамом. Далее автор приводит разговор двух седоков, совершенно не перемежая его комментариями, как часто в этой новелле:

«Послушай, бледный человек, затяни потуже свои одеяния, чтобы кости не гремели, а я успокою своего коня».

«Не поможет, мой мальчик, не поможет, таковы уж эти кости».

«Не прижимай меня так крепко твоими длинными руками. Твои руки так холодны».

«Не могу по-другому, мой мальчик, не могу по-другому. И будь доволен. Все же мои длинные холодные руки не сдавливают сердце».

«Не дыши на меня так своим ледяным дыханием. От этого из меня уходят все силы».

«Я должен так дышать, мой мальчик, я должен так дышать. Но не бойся. Ты не задохнешься» [18, S. 133].

Отсутствие авторских ремарок позволяет читателю сосредоточиться на метафорическом смысле диалога. Реплики Синтрама не имеют подтекста, а реплики незнакомца перенесены полностью в метафорическую область. Тем самым весь диалог приобретает обобщенный характер, говорит о духовной слепоте как героя, так и всякого человека в суете жизни. Синтрам, сталкиваясь в течение жизни со своими спутниками, почему-то не узнает в них образы своих ужасных рождественских снов-видений. Только во время последнего испытания сняты маски с этих вечных человеческих спутников, и Синтрам понимает, что его преследуют дьявол, назвавшийся Маленьким Мастером (Kleine Master), и смерть.

Формальные приемы театрализации могут быть частотны в тексте новеллы или встречаться редко, это не означает, однако, что в таких новеллах отсутствует установка на театрализацию, так как «театральность не есть понятие чистой формы» [9, с. 90].

Таким образом, можно прийти к следующим **выводам**. Установка на театральность – следствие игровой природы романтической культуры, которая проецируется на способы общения автора с читателем в художественном тексте. Ядро мировоззрения Ф. де ла Мотт Фуке составляет идея возрождения средневековой христианской добродетели, набожности, которая идеализированно приписывалась рыцарскому сословию, оказавшаяся на короткое время актуальной в первые десятилетия XIX века и обеспечившая популярность немецкому романтику. Автор проецирует вовне в форме художественного текста свои иллюзии и предпочтения в расчете на подражание, согласие «благоклонного читателя». Частные приемы театрализации прозаического текста (символическая простота образов, фрагментарность композиции, сценический тип повествования, философские сентенции, апеллирующие к жизненному опыту читателя и формирующие этот опыт, статичность мгновения с фиксацией эффектной позы) и формально не выраженная установка на театральность и драматизм в новеллах Ф. де ла Мотт Фуке рассчитаны на эффект сопереживания читателя-зрителя, следовательно, императивны и дидактичны. Предположим, однако, что излишняя концентрация такого рода приемов, как и сама неизменная приверженность рыцарским идеалам, составила известную опасность для успешной жизни большей части наследия автора и востребованности у читателя. В целом **исследование** причин апелляции европейского романтизма к театральности и способов проявления театральности в художественном тексте, несомненно, **может быть продолжено** и на материале других писательских практик.

Список источников

1. Бент М. И. Гете и романтизм. Проблема личности в «Фаусте» и драматургия Генриха Клейста. Челябинск: Изд-во Челябинского гос. ун-та, 1986. 72 с.
2. Бент М. И. Немецкая романтическая новелла. Генезис, эволюция, типология. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987. 120 с.
3. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. 568 с.
4. Бройн Г. де. Бранденбургский Дон Кихот // Встреча: повести и эссе писателей ГДР. М.: Радуга, 1983. С. 483-507.
5. Геббель Ф. Избранное: в 2-х т. М.: Искусство, 1978. Т. 2. 670 с.
6. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х т. М.: Искусство, 1968. Т. 1. 312 с.
7. Дмитриев А. С. Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1974. 118 с.
8. Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. 328 с.
9. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема. М.: Наука, 1971. 227 с.
10. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. 275 с.
11. Поляков М. Я. Теория драмы. Поэтика. М.: ГИТИС, 1980. 118 с.
12. Фуке Ф. де ла Мотт. Адский житель // Избранная проза немецких романтиков: в 2-х т. М.: Худож. лит., 1979. Т. 2. С. 82-111.
13. Фуке Ф. де ла Мотт. Ундина. М.: Наука, 1990. 560 с.
14. Хализев В. Е. Драма как род литературы. Поэтика, генезис, функционирование. М.: Изд-во МГУ, 1986. 259 с.
15. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: в 2-х т. М.: Искусство, 1983. Т. 1. 479 с.
16. Briefe von und an August W. Schlegel. Zürich – Leipzig – Wien: Amalthea-Verl., 1930. Тl. 1. 649 S.
17. Fouqué F. de la Motte. Lebensgeschichte des Baron Friedrich de la Motte Fouqué. Aufgezeichnet durch ihn selbst [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20101024053726/http://www.zeno.org/> (дата обращения: 17.05.2020).
18. Fouqués Werke: Auswahl in 3 Teilen. Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong&Co, 1908. Тl. 1. 269 S.
19. Strobel J. Eine Kulturpoetik des Adels in der Romantik: Verhandlungen zwischen Adeligkeit und Literatur um 1800. Berlin: Walter de Gruyter, 2010. 479 S.

Theatricality of Self-Revelation in Short Stories by F. de la Motte Fouqué

Grigoryeva Irina Sergeevna, PhD
Katanov Khakass State University, Abakan
grigoryevais@yandex.ru

The paper aims to identify origins and manifestations of theatricality of self-revelation in short stories by the German writer-romanticist F. de la Motte Fouqué. The article examines culturally determined causes of revival of the chivalrous ideal as a basis of theatricality, reveals theatricalization techniques used in the stories. Scientific originality of the study lies in the fact that formal theatricalization techniques and tendencies for theatricalization in romantic prose are analysed by the example of F. de la Motte Fouqué's short stories. The following conclusions are justified: in the writer's creative work, theatricality of self-revelation manifested itself through adherence to chivalrous ideals; tendency for theatricalization presupposes imperative influence on the reader; the writer elevates the story to the level of religious and moral admonition, introduces elements of scenic narration.

Key words and phrases: dramatism; German romanticism; F. de la Motte Fouqué; theatricality of self-revelation; theatricalization technique.