

DOI: 10.24412/2587-7844-2024-1-80-93

УДК 82

## КАТЕГОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОСТИ В РОМАНЕ ДАНИЭЛЯ КЕЛЬМАНА «ТИЛЛЬ»

Н.А. Гриднева (Самара, Россия)

### Аннотация

*Постановка проблемы.* Феномен театральности является важным вопросом для целого ряда наук, в том числе для литературоведения. Изучение творчества Даниэля Кельмана с этой точки зрения представляется интересным и перспективным.

*Цель статьи* – рассмотреть, как реализуется категория театральности в романе Д. Кельмана «Тилль».

*Обзор литературы.* В отечественной и зарубежной германистике представлен достаточно широкий пласт работ, посвященных романам Д. Кельмана. Однако «Тилль» (Tyll, 2017; «Тилль», рус. пер. 2022), единогласно признаваемый вершиной творчества писателя, все еще остается мало изученным. Театральность как категория поэтики данного романа пока не становилась предметом специального анализа.

В исследовании задействованы культурно-исторический и структурно-семиотический методы анализа текста.

*Результаты исследования.* Категория театральности реализуется в романе на разных уровнях его внутренней структуры, но прежде всего связана с образом Тилля, создавая который Д. Кельман в значительной степени следует традициям немецкого средневекового театра, и образом Елизаветы Стюарт, видящей себя актрисой в разыгрываемой на сцене пьесе исторического масштаба.

*Заключение.* Образ Тилля как фигуры вневременной и вездесущей в рамках развиваемых в романе концепций времени и искусства позволяет читателю взглянуть на мир как на театральную сцену, где кратковременная человеческая жизнь предстает *sub specie aeternitatis*.

**Ключевые слова:** Даниэль Кельман, театральность, театрализация, Тилль Уленшпигель, трикстер.

**П**остановка проблемы. Категория театральности продолжает привлекать внимание представителей самых разных наук. Она рассматривается как проявление самой человеческой природы, как одно из важнейших качеств культуры, отражающее основные тенденции ее развития и специфику ее реалий и форм.

В отечественном литературоведении театральность трактуется достаточно широко. В поле зрения исследователей попадают, в частности, вопросы, связанные с визуально-зрелищным потенциалом текста, имитацией и ее разоблачением, использованием элементов игры и карнавала, внедрением сценических приемов и др. Определяющим моментом здесь, разумеется, является «ориентация на создание модели театрального/сценического представления или драматургического текста» [Липнягова, 2007, с. 130], чему в той или иной мере оказывается подчинена вся внутренняя структура произведения на его словесно-речевом, сюжетно-

тематическом, образном, композиционном и других уровнях. Так, Е. Полякова под театральностью в литературе предлагает понимать «специфически театральный, сценический способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажей, включающий как пространственность и визуальность, с одной стороны, так и особый ракурс восприятия действительности – с другой». Она отмечает также, что, помимо использования театральных приемов изображения героев и событий, следует иметь в виду и возможное «переосмысление специфики театрального мира и его отношения к жизненному пространству» [Полякова, 2008, с. 37].

История изучения феномена театральности насчитывает не одно столетие (так, например, еще Аристотель писал о театральности как изначально присущей человеку склонности к подражанию). На рубеже XX–XXI вв. интерес к данной проблеме заметно усиливается, что определяется объективными процессами в искусстве и жизни (происходит размытие границ театральности, приобретающей все большую масштабность). Н.М. Заварницына отмечает: «Дискуссия о театральности и поиски нового концептуального содержания этого понятия в настоящее время выходят на новый уровень и обретают новые формы» [Заварницына, 2020, с. 61].

Творчество Даниэля Кельмана, одного из ведущих современных немецкоязычных писателей, с точки зрения проблемы театральности представляет собой немалый интерес. Сын режиссера и актрисы, внук известного писателя-экспрессиониста, Д. Кельман уже в детстве был погружен в магическое пространство искусства вообще и театра в частности, что впоследствии, несомненно, оказало влияние на его творческое становление. В одном из интервью писатель охарактеризовал свое отношение к театру как «удивительную страсть», которая большей частью доставляет ему только хлопоты, но с которой он тем не менее никак не может покончить [Szymanska, 2021, S. 76]. В этом плане весьма показателен эпизод с выступлением Кельмана на торжественном открытии традиционного Зальцбургского фестиваля в 2009 г., где была представлена постановка его первой театральной пьесы. В своей речи писатель упрекнул театральных режиссеров в слепом следовании воле авторов – и это впоследствии вызвало немало негативных откликов уже в его собственный адрес. Впрочем, взглядов своих Д. Кельман не поменял: годы спустя в романе «Тилль» он создал образ артиста, воплотившего творческую свободу и бунтарский дух.

*Целью* данной статьи является анализ романа Д. Кельмана «Тилль» с точки зрения категории театральности. Тилль Уленшпигель, имя которого и послужило заглавием романа, – знаковый для немецкоязычной культуры персонаж, герой средневековых легенд и народных книг, плут, бродяга, балагур. Как типичный трикстер, он наделен удивительным артистизмом и неизменно стремится к театрализации своего поведения. О драматургическом потенциале романа говорит и тот факт, что книга, несмотря на свою относительную «молодость», уже пережила несколько театральных постановок (наиболее известны работы Ю. Перксена и Ш. Бахмана (Кельн, 2018), Х. Фридриха и Т. Неста (Висбаден, 2019), Э. Шеффлера (Гамбург, 2020), М. Муро, Л. Шенкеля и А. Вейнмана (Гейдельберг, 2021)). Все это обуславливает актуальность и перспективность изучения выбранной темы.

*Обзор литературы.* В отечественном литературоведении проблема театральности изучается на материале целого корпуса текстов, включающего в себя произведения главным образом XIX [Баранов, Добровольский, 2023; Ермолаева, 2022], XX [Иваньшина, Зятыкова, 2020; Коптелова, 2019] и в последние годы XXI вв. [Filimonova, Mazhitayeva, 2023]. Чаще всего в фокусе внимания оказываются представители русской литературы, но весьма многочисленны и работы, посвященные, например, творчеству англоязычных авторов [Липнягова, 2008; Баратова, 2017; Черноземова, Чернова, 2017; Пудова, 2020]. Методологическую базу большинства исследований составляют фундаментальные труды Ю. Лотмана, М. Бахтина, Р. Барта, Н. Евреинова, В. Хализева, П. Пави, В. Днепрова, Е. Поляковой, О. Легг и других авторов. Анализ конкретных художественных текстов с точки зрения реализации в них категории театральности позволяет делать некоторые выводы, важные не только для оценки творчества отдельного писателя и, шире, историко-литературного процесса на том или ином его этапе, но и для более точного теоретического осмысления самой категории театральности.

Роман «Тилль», являющийся, по оценке многих специалистов и самого автора, вершиной творчества писателя, привлек внимание многих исследователей. В частности, речь ведется о продолжении и интерпретации Д. Кельманом традиций плутовского и исторического романов, о специфике используемых им нарративных техник, о комическом эффекте, об обращении писателя к наследию Г. Гриммельсгаузена, автора «Симплициссимуса», У. Шекспира, образ которого появляется в одном из эпизодов романа, и других интертекстуальных связях произведения [Bozena, 2020; Eickholt, Schwengel, 2021; Maeding, 2020; Schweissing, 2019]. Примечательно, что отечественная германистика, при всем ее живом интересе к творчеству Д. Кельмана, пока сосредоточена на его более ранних текстах [Шастина, Казакова, 2018; Кучумова, 2023; Аверкина, 2019]. В открытом доступе мы обнаружили лишь одну посвященную «Тиллю» работу – доклад Е.М. Шастиной о стратегии кинематографической наррации в этом романе [Шастина, 2023]. С точки зрения театральности роман пока не становился предметом специального рассмотрения.

*Методология.* В статье используются культурно-исторический и структурно-семиотический методы.

*Результаты исследования.* Роман начинается с представления Тилля и его маленькой труппы в одной из деревень, еще не затронутых Тридцатилетней войной. Герой уже достиг широкой популярности, узнаваем и любим, так что телегу, везущую его и его спутников, быстро окружает толпа местных жителей:

«На телеге была разбита палатка из красного полотнища. Перед ней сидела на корточках старуха. Тело ее было, как мешок, лицо, как из сапожной кожи, глазки, как черные пуговицы. За старухой стояла молодая женщина с веснушками и темными волосами. Правил же телегой мужчина, и мы узнали его, хотя он никогда еще здесь не бывал, и как только первые из нас вспомнили его и стали выкрикивать его имя, сообразили и другие, и скоро уже отовсюду раздавались голоса: “Это Тилль!”, “Тилль приехал!”, “Глядите, это же Тилль!”» [Кельман, 2022, с. 14].

Нельзя не отметить, что сцена появления Тилля в деревне словно написана для театральной постановки. Краткая, максимально предметная характеристика делает образы зримыми, явственными, действие словно разворачивается перед нашими глазами. Раздающиеся «отовсюду» голоса сбегающихся к телеге зевак очень напоминают известный театральный прием, когда появлению актера (актеров) на сцене предшествует звучание его голоса (или иной издаваемый им шум) за кулисами.

Подобных сцен, где на первый план выходят непосредственно действие и диалог при отсутствии либо незначительности и безоценочности авторского комментария, в романе будет еще немало, и это, несомненно, свидетельствует о наличии в нем драматургического элемента. «Жизнь, показанная в драме, – пишет В. Хализев, – как бы говорит от собственного лица» [Хализев, 1986, с. 43]. В романе дистанция между героями и читателем ощутимо сокращается, сближая последнего с театральным зрителем, видящим всех и все на сцене без всякого посредничества – «как есть».

Однако в самой значительной степени реализация категории театральности в романе связана, конечно, с его главным героем – Тиллем. В частности, мы не раз становимся свидетелями («зрителями») его представлений, впервые это происходит уже в первой главе. Все начинается с инсценировки слезливой любовной истории: старуха, встав перед телегой, громко, нараспев «затягивает свой рассказ», Тилль и его сестра Нелле изображают влюбленных. Публика оказывается под впечатлением, но не упускаются из вида известная условность актерской игры и использование необходимой бутафории:

«Тилль Уленшпигель взял сверток синей ткани, встал на колени и швырнул один конец вперед, и снова притянул, и снова швырнул; а женщина по другую сторону полотнища тоже опустилась на колени, и колышущаяся между ними синева и впрямь показалась водой, и волны вздымались так бурно, что никакому кораблю не пройти» [Кельман, 2022, с. 16].

«Наконец он достал нож и вонзил его себе в грудь. Это было удивительно, лезвие и правда исчезло в его теле, красный платок выкатился из ворота потоком крови... [...] Через несколько мгновений спящая очнулась и увидела перед собой мертвое тело. [...] Потом она взяла его нож и тоже убила себя, и опять мы подивились хитрому устройству, тому, как глубоко нож исчез в ее груди. [...] На этом действие закончилось, но многие из нас никак не могли унять слезы, даже когда мертвые давно уже встали и кланялись» [Кельман, 2022, с. 17].

Ощущение некой условности («ненастоящности») изображаемых событий и их участников не покидает при чтении всего романа, тем более что впервые они предстают перед нами как герои песен Тилля, которые тот распевает на потеху публике в первой главе. Думается, что Д. Кельман сознательно работает на создание такого эффекта. Этому служат и смешение исторической правды с вымыслом, и преимущественно комическое, изначально заданное Тиллем изображение реальных исторических фигур, и игра автора с читателем (в частности,

использование Д. Кельманом его любимого приема «ненадежный рассказчик», когда читатель неожиданно для себя открывает одну за другой различные версии одного и того же события).

Уже в первой главе Тилль предстает не только как исполнитель, но и как режиссер и как зритель. Он играет с публикой злую шутку, когда сперва, якобы ради всеобщего веселья, просит всех снимать и бросать вверх башмаки, а после с издевательской насмешкой велит толпе добывать свои башмаки обратно, что в итоге оборачивается кровавой потасовкой. Таким образом, деревенские жители, подчиняясь воле приезжего артиста, вдруг из зрителей превращаются в актеров – непосредственных участников безумного действия; сам же Тилль, злобно посмеиваясь, наблюдает за всем сидя на растянутом над площадью канате.

Пространственное положение Тилля *над* толпой хорошо отражает его власть над нею. Он буквально овладевает публикой – и ее вниманием, и ее волей. Злой розыгрыш раскрывает демонические черты образа, которые, как мы увидим в дальнейшем, являются для него ключевыми. Неизменно по ходу развертывания сюжета в Тилле, хоть он и действует в одной связке с другими героями, чувствуется потусторонняя природа, обуславливающая, кроме прочего, его мистическую вневременность и вездесущность. Само искусство канатоходца, которое приносит Тиллю легендарную славу, воспринимается как что-то невероятное, противоземное, идущее вразрез с законами самой человеческой природы.

В романе Тилль напрямую связывается с образом дьявола, что в полной мере соответствует традициям немецкого средневекового театра. В. Колязин отмечает, что уже с XIII в. шут воспринимался в Германии как «фигура, чрезвычайно близкая смерти» [Колязин, 2003, с. 141]. Так, в Большой Базельской пляске смерти Смерть появляется не в традиционном для нее виде танцующего скелета, но в шутовском наряде. Сам Д. Кельман в своих франкфуртских лекциях видит в шутовском колпаке с его традиционными двумя «рогами» имитацию головы черта и называет шута младшим братом последнего [Kehlmann, 2015, S. 77]. В этом отношении весьма важен еще один традиционный реквизит шута – канат, которым Д. Кельман снабжает и своего героя.

В. Колязин пишет: «В церковных изображениях черт ведет души грешников в ад на канате. Не случайно проповедники советовали бежать прочь от карнавальской процессии, участники которой идут на канате. Светская же традиция связывает канат с ритуалом перехода, считая его дорогой в небо» [Колязин, 2002, с. 148]. В романе эти символические смыслы актуализируются. Канат шута «рассекает» не только небо, но и судьбу местных жителей, вскоре принося в их деревню войну и гибель:

«Черная линия рассекла синеву. Мы смотрели вверх и моргали. Веревка – вот что это было» [Кельман, 2022, с. 23].

«В эти мгновения нам казалось, что воздух стал тяжелее, что изменился вкус воды, что само небо стало другим с тех пор, как его рассекла веревка» [Там же, с. 30].

В связи с этим нельзя не вспомнить известный чеховский принцип, согласно которому появление в пьесе любой вещи должно быть оправдано, ей должна быть предопределена какая-то роль, функция. В письме А.С. Лазареву драматург пишет: «Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него. Нельзя обещать» [Чехов, 1976, с. 273]. Можно сказать, Д. Кельман обещает и не обманывает: в образе каната изначально предчувствуются зловещие, сулящие беду черты – и это предчувствие подтверждается.

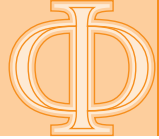
Четкое противопоставление Тилля легко внушаемой, ведомой толпе не только демонстрирует его свободолюбивый, своевольный характер, но и позволяет ощутить принципиально важную для любой концепции театра границу – между сценой и зрительным залом. В разговоре с деревенской девушкой Мартой, когда та на неожиданное для нее предложение шута присоединиться к труппе спрашивает: «Почему я?» – тот отвечает: «Ты не как они. Ты как мы» [Кельман, 2022, с. 22], т.е. фактически Тилль всех людей делит на зрителей и актеров, на «они» и «мы». Эту границу ясно ощущают и зрители, для которых ловко маневрирующий в воздухе Тилль – воплощение недостижимой для них, ходящих по земле, свободы:

«И, глядя вверх, мы все разом поняли, что такое легкость. Мы поняли, как живет человек, который и вправду делает что хочет, ни во что не верит и никому не повинует; мы поняли, каково быть таким, и поняли, что никогда такими не будем» [Кельман, 2022, с. 24].

Граница между сценой и зрительным залом в романе интересно и по-разному обыгрывается. Например, здесь развивается мотив стороннего наблюдателя (чаще всего воображаемого). Иногда герои сами словно смотрят на себя со стороны. Так, Марта, едва заговорив с Тиллем, тут же видит себя в будущем – как она рассказывает об этом невероятном случае мужу и внукам, а те, упрямые, не верят в реальность легендарного шута. После, при появлении в деревне солдат, она же, прощаясь с жизнью в дыму пожара, вдруг вспоминает Тилля – именно как свидетеля последних спокойных дней ее жизни.

Герои часто смотрят на свою жизнь как на какую-то разыгрываемую пьесу, жаждут внимания «публики», полагая, что могут своими действиями или своей историей произвести на нее впечатляющий эффект. Так, например, отец Тилля, в ожидании смертной казни размышляющий о возможности прибегнуть к колдовскому заклинанию, не столько радуется своему будущему спасению, сколько с восторгом предвкушает реакцию толпы, ее безграничное изумление, когда на эшафоте цепи вдруг порвутся, падут, а он, раскинув руки, вознесется на небеса.

Однако самым примечательным в этом отношении является образ Лиз (Елизавета Стюарт). Это – особа, влюбленная в театр, буквально бредящая им. Она вся в погоне за эффектным жестом и нужной позой, за громкой фразой и драматичным сюжетом. Ей видятся рядом «тени будущих историков», и, восторженно глядя на себя со стороны, она видит даже не себя, а «актрису, которая когда-нибудь станет играть принцессу Елизавету Стюарт в пишущейся прямо сейчас пьесе» [Кельман, 2022, с. 211]. Выросшая в Англии шекспировской эпохи,



Лиз очень скучает по театру в чужой для нее Германии, где взамен «настоящего театра» «по дождливым дорогам странствуют жалкие комедианты, умеющие только кричать, прыгать, драться и шумно пускать газы» [Там же, с. 185]. Личность супруга также мало ее вдохновляет, т.к. он не разделяет ее страсти к театру, не видит в том ничего примечательного, ведет себя никак не сообразно законам театральной жизни и потому очень плохо вписывается в ее «пьесу».

Тяга к театральным эффектам обнаруживает внутреннюю незрелость героини, ее интеллектуальную и духовную несостоятельность. Она пытается говорить красивыми фразами, но путает слова и смыслы, а полностью погрузившись в столь милую ее сердцу роль вершительницы человеческих судеб, вопреки здравому смыслу уговаривает мужа принять корону короля Богемии, что ожидаемо ведет их обоих к краху. Лишь однажды, в самом финале романа, Лиз выходит из привычного образа. Только что наслаждавшаяся своим присутствием на конгрессе в Вестфалии, который позволил ей после длительного изгнания вновь почувствовать себя на большой сцене, она уединяется на балконе и, «зная, что в темноте ее никто не увидит» [Там же, с. 380], ловит высунутым языком падающие снежинки. Этот момент, возвращающий героиню в детство, когда «снег был таким же холодным и сладковатым» [Там же, с. 380], не только придает образу Лиз несвойственные ей ранее трогательность и естественность, но и является важным в рамках развития темы времени.

Разрабатываемая Д. Кельманом в романе концепция времени заслуживает отдельного внимания, мы рассмотрим ее с точки зрения категории театральности. Мысленное возвращение Лиз в детство в финале романа созвучно с ее более ранними предположениями о природе времени, которое, несмотря на все перемены, воспринималось ею как «вечное, неизменное Настоящее» [Там же, с. 202]. Подобные ощущения обнаруживаем и у самого Тилля. Он чувствует, что время «как будто заело», и рассуждает о непреходящем Сейчас, которое было раньше, есть в данный момент и будет «через много времени, когда все изменится и когда люди будут другие, и никто кроме Господа Бога не будет помнить его и Агнету, и Клауса, и мельницу» [Там же, с. 53]. По сути, речь идет о том непреходящем, неизбывном, что объединяет все времена и не подвластно переменам. Это то, что является предметом изображения любого искусства, ищущего в переменчивом мире вечные, универсальные истины и представляющего частные, единичные события в некой глобальной, вневременной перспективе.

Драма – то искусство, где данный подход реализуется, вероятно, наиболее зримо. Так, Т. Уильямс рассуждает о мире драмы как о таком, каким мог бы быть наш реальный мир, «если бы его удалось оградить от всеразрушающего натиска времени» (цит. по: [Николаева, 2016, с. 22]). Д. Гачев пишет, что «всякий спектакль, представляя час и день человеческой жизни, подает его *sub specie aeternitatis* – под видом вечности» [Гачев, 1968, с. 241]. Критик сравнивает театрального зрителя с «богом, высшей силой, судьей мира», указывая на неслучайность самой архитектуры театра, где зрительный зал всегда уходит ярусами

вверх, откуда «зрители, как бы с небес, взирают на комедию человеческой жизни» [Гачев, 1968, с. 212]. Такое сравнение кажется весьма уместным. Напомним, что само выражение *sub specie aeternitatis*, согласно Б. Спинозе, описывает истину, не подверженную влиянию текущей действительности и в полной мере открывающуюся лишь Богу.

Примечательно, что в романе Бог нередко упоминается как зритель (наблюдатель) разворачивающихся историй, сами герои чувствуют на себе его строгий взгляд либо говорят о нем как о важном свидетеле своей жизни. Эта тема задается уже в первой главе романа. Здесь Тилль и Нелле разыгрывают сценку эротического содержания, изображая двух влюбленных, но неожиданно шут начинает играть на флейте мессу – и настроение толпы, словно почувствовавшей незримое присутствие Бога, тут же меняется:

«...и оба, казалось, сами ужаснулись дикости, которая только что чуть не овладела ими, и мы ужаснулись, и принялись креститься, вспомнив, что Господь все видит и редко бывает увиденным доволен» [Кельман, 2022, с. 20].

Сам Тилль – артист, перебравшийся из одной эпохи в другую и, судя по всему, следующий по ходу истории далее, т.е. буквально скользящий по потоку времени, – в каком-то смысле приравнивается к Богу – в его возможности смотреть на все с высоты своей вневременной позиции. Собственно, по своей функции он является не столько главным, сколько именно сквозным персонажем, объединяющим семь глав романа с нелинейно развивающимся действием.

Разумеется, бродяга Тилль путешествует не только во времени, но и в пространстве. В романе мелькают различные локации, но они лишены каких-то индивидуальных примет и, можно сказать, лишь обозначаются. Это, кстати, хорошо прочувствовали и передали режиссеры театральных постановок: декорации здесь минимальны, почти отсутствуют. Такой подход также служит реализации принципа *sub specie aeternitatis*, пусть и в пространственном его измерении. Так, Д. Гачев, рассуждая о театре, ссылается на записи декоратора М. Лорана о постановке трагедий Корнеля и Расина в XVII в., где, в частности, фигурирует такой термин, как «дворец вообще». Этот термин обозначает абстрагированную от конкретного места и конкретной эпохи декорацию дворца. Несмотря на последующий отказ от этого принципа, в нем, как считает Д. Гачев, была высокая мысль: «"Комната вообще", "дворец вообще" – это же очищенное от мелочей людской жизни пространство мира. [...] Восстанавливается чистое пространство: единое место, вечное «здесь»... Простой и главный свет истины, луч очевидности высвобождается от путаницы преломлений» [Гачев, 1968, с. 234].

Таким образом, выстраиваемый Д. Кельманом мир предстает как театр в том смысле, что человеческая жизнь со всеми ее страстями и бедами здесь словно разворачивается на сцене – перед взорами Бога, как ощущается это самими героями, и Тилля, который, несмотря на свой человеческий образ, являет собою существо иного – сверхъестественного – порядка. Такая вневременная перспектива – подобно той, что открывается перед зрителем в театре, – позволяет увидеть



события отдельной человеческой жизни во всей их трагической мимолетности, преходящности, но в то же время переведенными из разряда частных в разряд вечных, универсальных истин.

*Заключение.* Произведенный анализ позволяет говорить о наличии в тексте романа драматургического элемента. Его реализация оказывается связана с фигурой самого Тилля, знаменитого шута и балагура, демонстрирующего здесь традиционные для своего образа демонические черты. Еще один исключительно важный с этой точки зрения образ – Елизавета Стюарт, для которой театрализация собственной жизни составляет ее смысл, единственно возможный и абсолютно естественный для героини модус бытия. Впрочем, и другие герои порой воспринимают свою жизнь как разворачивающуюся на сцене пьесу. Театрализации текста способствует особая манера повествования писателя. Его относительно простой, ясный, лаконичный язык, во многом обуславливающий популярность произведений автора среди широких кругов читателей, а также предметные, конкретные характеристики, сосредоточенность на действии способствуют максимальной визуализации изображаемых образов и ситуаций, некоторые из них кажутся написанными специально для театральной постановки. Впрочем, простота языка ни в коей мере не «упрощает» философию романа, который ставит фундаментальные для человека вопросы – о судьбе, свободе, памяти, искусстве и др. Интересной и глубокой представляется, в частности, разрабатываемая Д. Кельманом концепция времени, где ключевым моментом оказывается попытка увидеть мир таким, каким он предстает в искусстве вообще и в драме в частности, – *sub specie aeternitatis*.

### Библиографический список

1. Аверкина Л.А. Концепт «новых рассказчиков» в современной немецкоязычной прозе (на примере творчества Д. Кельмана) // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2019. № 1 (817). С. 395–407.
2. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Театральность как характерное свойство художественной прозы Достоевского // Труды института русского языка им. В.В. Виноградова. 2023. № 2. С. 156–163. DOI: 10.31912/pvrl-2023.2.15
3. Баратова О.А. Театральность в романе Дж. Фаулза «Коллекционер» // Научное обозрение: гуманитарные исследования. 2017. № 3. С. 182–187.
4. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. М.: Просвещение, 1968. 302 с. (Эпос. Лирика. Театр).
5. Ермолаева Н.Л. «Человек играющий» в эпосе И.А. Гончарова // STUDIA LITTERARUM. 2022. Т. 7, № 3. С. 218–241. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-3-218-241
6. Заварницына Н.М. Формирование понятия театральности и составляющих этого феномена в отечественном литературоведении XX–XXI вв. // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. 2020. № 4. С. 58–62.

7. Иваньшина Е.А., Зятькова В.В. О смысле театральности «Мастера и Маргариты» // Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и Филология. 2020. Т. 30, № 2. С. 303–310. DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-2-303-310
8. Кельман Д. Тилль: роман / пер. с нем. А. Берлиной. М.: Изд-во АСТ, 2022. 384 с.
9. Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука, 2002. 208 с.
10. Коптелова Н.Г. Стихотворение А. Блока «Шаги командора»: театральность поэтики // Верхневолжский филологический вестник. 2019. № 2 (17). С. 35–41. DOI: 10.24411/2499-9679-2019-10383
11. Кучумова Г.В. Проблема измерения пространства и времени (на материале австрийских романов) // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2023. Т. 1, № 4. С. 73–81. DOI: 10.51965/2076-7919\_2023\_1\_4\_73
12. Липнягова С.Г. Варианты реализации категории театральности в английском романе XIX–XX вв. // Проблемы истории, филологии, культуры. 2008. № 19. С. 163–170.
13. Липнягова С.Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы // Преподаватель. XXI век. 2007. № 1. С. 125–131.
14. Николаева П.В. О театральности прозы Теннесси Уильямса (на материале повести «Римская весна миссис Стоун») // Вестник Ивановского государственного университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2016. № 3 (9). С. 21–27.
15. Полякова Е.А. Театральность в литературе // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 37–38.
16. Пудова О.А. Театр и театральность в поэтике романа Томаса Лава Пиккока «Усадьба Грилла» // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 2 (81). С. 518–520. DOI: 10.24411/1991-5497-2020-00392
17. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во МГУ, 1986. 259 с.
18. Черноземова Е.Н., Чернова Ю.В. Театральность прозы драматурга (на материале произведения Д.Б. Пристли «Дженни Вильерс: повесть о театре») // Преподаватель XXI век. 2017. № 1–2. С. 464–469.
19. Чехов А.П. Письмо Лазареву (Грузинскому) А.С., 1 ноября 1889 г. Москва // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1976. Т. 3: Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889. С. 273–275.
20. Шастина Е.М. Литературная кинематографичность прозы Д. Кельмана // Современные проблемы филологии и методики преподавания языков: вопросы теории и практики: сб. науч. тр. VII Международной научно-практической конференции. Елабуга, 2023. С. 441–445.
21. Шастина Е.М., Казакова Ю.К. «Метафигуральные сигналы» в романе Даниэля Кельмана «Измеряя мир» // Филология и культура. 2018. № 3 (53). С. 235–241.
22. Bozena A. Zwischen Komik und Postironie. Die Spielarten des Humors in *Tyll* von Daniel Kehlmann. In: Transfer. Reception Studies. 2020. Vol. 5. S. 115–142. DOI: <https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.04>



23. Eickholt S., Schwengel A. Unzuverlässiges Erzählen in der Heterodiegeese in Daniel Kehlmanns historischem Roman «Tyll». In: Zeitschrift für Germanistik. 2021. Vol. 31, No. 1. S. 69–85. DOI: [https://doi.org/10.3726/92168\\_69](https://doi.org/10.3726/92168_69)
24. Filimonova A.P., Mazhitayeva Sh.M. Staged history: concept of theatricality in the modern utopia (England, England by Julian Barnes) // Tomsk State University Journal of Philology. 2023. No. 82. P. 303–320. DOI: [10.17223/19986645/82/14](https://doi.org/10.17223/19986645/82/14)
25. Kehlmann D. Kommt, Geister. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2015. 176 S.
26. Maeding L. Eulenspiegel im Krieg: der Narr und die Erzähltradition in Daniel Kehlmanns Roman *Tyll* // German life and letters. 2020. Vol. 73, is. 2, S. 339–356. DOI: <https://doi.org/10.1111/glal.12266>
27. Schweissinger M. Intertextuality in Daniel Kehlmann’s Novel *Tyll* // International Journal of Language and Literature. 2019. Vol. 7, No. 1. P. 138–148. DOI: [10.15640/ijll.v7n1a16](https://doi.org/10.15640/ijll.v7n1a16)
28. Szymanska E. Daniel Kehlmanns ‘Literaturtheater’. In: Das moderne Theater in Österreich. Trends – Ideen – Fragestellungen. Berlin: Krzysztof Tkaczyk, Peter Lang Verlag, 2021. S. 75–88.

### **Сведения об авторе**

Наталья Александровна Гриднева – кандидат филологических наук, доцент кафедры педагогики, межкультурной коммуникации и русского как иностранного, Самарский государственный технический университет; e-mail: [n.gavrilina83@mail.ru](mailto:n.gavrilina83@mail.ru)

## THE CATEGORY OF THEATRICALITY IN DANIEL KEHLMANN'S TYLL

**N.A. Gridneva (Samara, Russia)**

### Abstract

*Statement of the problem.* The phenomenon of theatricality is an important issue for a wide range of sciences, including literary studies. Daniel Kehlmann's creative work may be quite interesting from this point of view.

*The purpose of the article* is to analyze the category of theatricality in D. Kehlmann's "Tyll" (2017).

*Review of scientific literature on the problem.* Germanists in Russia and abroad pay much attention to D. Kehlmann's novels, but "Tyll" is surely not investigated enough, although it is unanimously recognized as the pinnacle of his work. The category of theatricality in this novel has not been specially analyzed yet.

The culture-historical and structural-semiotic *methods* are used in the research.

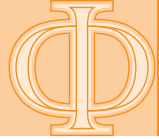
*Research results.* The category of theatricality is actualized on different levels of the novel's structure, but it is primarily connected with the image of Tyll which is created in compliance with the traditions of the German medieval theater, as well as with the image of Liz which feels and acts like an actress on a big stage.

*Conclusions.* Within the philosophy of time and art developed in the novel, the image of Tyll as an atemporal and ever-present figure enables to see the world like a theater stage, where a transient human life is shown as *sub specie aeternitatis*.

**Keywords:** Daniel Kehlmann, theatricality, theatricalization, Tyll Eulenspiegel, trickster.

### References

1. Averkina L.A. The concept of new tellers in modern German prose (the work of D. Kehlmann) // Vestnik of Moscow State Linguistic University. Humanities. 2019. No. 1 (817). P. 395–407.
2. Baranov A.N., Dobrovolskiy D.O. Theatricality as a characteristic property of Dostoevsky's prose // Proceedings of the V.V. Vinogradov Russian Language Institute. 2023. No. 2. P. 156–163. DOI: 10.31912/pvrli-2023.2.15
3. Baratova O.A. Histrionics in the novel by J. Fowles "The Collector" // Scientific review: humanitarian research. 2017. No. 3. P. 182–187.
4. Gatchev G.D. The content of artistic forms (Epics. Lyrics. Theater). Moscow: Prosveshchenie, 1968. 302 p.
5. Ermolaeva N.L. "Homo ludens" in the epic by I.A. Goncharov // STUDIA LITTERARUM. 2022. Vol. 7, No 3. P. 218–241. DOI: 10.22455/2500-4247-2022-7-3-218-241
6. Zavarnitsina N.M. The formation of the concept of theatricality and elements of this phenomenon in Russian literature XX – beginning of XXI centuries // Proceedings of Voronezh State University. Series: Philology. Journalism. 2020. No. 4. P. 58–62.



7. Ivanshina E.A., Zyat'kova V.V. About the meaning of theatre "The Master and Margarita" // Bulletin of Udmurt University. Series History and Philology. 2020. Vol. 30, No 2. P. 303–310. DOI: 10.35634/2412-9534-2020-30-2-303-310.
8. Kehlmann D. Tyll [transl. by A.Berlina]. Moscow: Izd-vo AST, 2022. 384 p.
9. Kolyazin V.F. From mystery to carnival: The Theatricality of German religious and street scene of early and late Middle Ages. Moscow: Nauka, 2002. 208 p.
10. Koptelova N.G. A. Blok's Poem "Knight Commander's Steps": Poetics Theatricality // Verhnevolzhski philological bulletin. 2019. No. 2 (17). P. 35–41. DOI: 10.24411/2499-9679-2019-10383
11. Kuchumova G.V. The problem of measuring space and time (based on the Austrian novels) // Vestnik of Volzhsky University after V.N. Tatischev. 2023. Vol. 1, No 4. P. 73–81. DOI: 10.51965/2076-7919\_2023\_1\_4\_73
12. Lipnjagova S.G. Variants of realization of theatricality category in English novel in 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> // Problems of history, philology and culture. 2008. No. 19. P. 163–170.
13. Lipnjagova S.G. Theatricality as a category of novel poetics. Statement of the problem // Teacher. XXI century. 2007. No. 1. P. 125–131.
14. Nikolaeva P.V. On the theatricality of Tennessee Williams's prose (exemplified by *The Roman Spring of Mrs Stone* novel) // Vestnik of Ivanovo State University. Humanities. 2016. No. 3 (9). P. 21–27.
15. Polyakova E.A. Theatricality in literature // The new philological bulletin. 2008. No. 2 (7). P. 37–38.
16. Pudova O.A. Theater and theatricality in the poetics of Thomas Love Peacock's novel 'Grills Grange' // The world of science, culture and education. 2020. No. 2 (81). P. 518–520. DOI: 10.24411/1991-5497-2020-00392
17. Halizev V.E. Drama as a literary art form. Moscow: Izd-vo MGU, 1986. 259 p.
18. Chernozemova E.N., Chernova Ju.V. Theatricality of the playwright's prose (on the example of J.B. Priestley's work "Jannie Villiers: the story about theatre") // Teacher. XXI century. 2017. No. 1–2. P. 464–469.
19. Chekhov A.P. The Letter to Lazarev (Gruzinskij) A.S., 1.11.1889 Moscow // Chekhov A.P. Complete collection of works: 30 vol. Letters: 12 vol. Vol. 3. Letters, October 1888 – December 1889. Moscow: Nauka, 1976. P. 273–275.
20. Shastina E.M. Literary cinematography in the fiction text of D. Kehlmann // The contemporary problems of philology and foreign languages teaching: theoretical and practical issues. Proceedings of VII International scientific and practical conference. Elabuga, 2023. P. 441–445.
21. Shastina E.M., Kazakova Ju.A. "Metafictional signals" in Daniel Kehlmann's novel "Measuring the world" // Philology and Culture. 2018. No. 3 (53). P. 235–241.
22. Bozena A. Between comedy and post irony. The variations of humor in Tyll by Daniel Kehlmann. In: Transfer. Reception Studies. 2020. Vol. 5. S. 115–142. DOI: <https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.04>
23. Eickholt S., Schwengel A. "Unreliable narration" in heterodiegesis in Daniel Kehlmann's *Tyll*. In: Zeitschrift für Germanistik. 2021. Vol. 31, No. 1. S. 69–85. DOI: [https://doi.org/10.3726/92168\\_69](https://doi.org/10.3726/92168_69)

24. Filimonova A.P., Mazhitayeva Sh.M. Staged history: concept of theatricality in the modern utopia (England, England by Julian Barnes) // Tomsk State University Journal of Philology. 2023. No. 82. P. 303–320. DOI: 10.17223/19986645/82/14
25. Kehlmann, D. Come, ghosts. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2015. 176 S.
26. Maeding L. Eulenspiegel in war: the jester and the narrative tradition Daniel Kehlmann's *Tyll*. In: German life and letters. 2020. Vol. 73, is. 2, S. 339–356. DOI: <https://doi.org/10.1111/glal.12266>
27. Schweissinger M. Intertextuality in Daniel Kehlmann's Novel *Tyll*. In: International Journal of Language and Literature. 2019. Vol. 7, No. 1. P. 138–148. DOI: 10.15640/ijll.v7n1a16
28. Szymanska E. Daniel Kehlmann's 'Literature theater'. In: The modern theater in Austria. Trends – Ideas – Issues. Berlin: Krzysztof Tkaczyk, Peter Lang Verlag, 2021. S. 75–88.

### About the author

Gridneva, Natalia Aleksandrovna – PhD (Philology), Associate Professor, Department of Pedagogics, Cross-Cultural Communication and Russian as a Foreign Language, Samara State Technical University (Samara, Russia); e-mail: n.gavrilina83@mail.ru