

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А.М.ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

121069, Москва, Г-69, Поварская, 25а. Телефон 690-50-30 Факс 609-95-16 E-mail: info@imli.ru

№ 3

Дата 20.02.18

Кандидату филологических наук,
Старшему преподавателю Национального исследовательского
университета Высшая школа экономики Т.А. Зотовой

Глубокоуважаемая Татьяна Алексеевна,

Рецензируемый научный филологический журнал *Studia Litterarum*
Института мировой литературы имени А. М. Горького Российской
академии наук (ИМЛИ РАН) уведомляет Вас о том, что Ваша статья
«Сборник «Стихотворения» Л. Тика: от фрагмента к энциклопедии»
планируется к публикации в 2018 году.

Ответственный секретарь
Studia Litterarum

ПОДПИСЬ ЗАВЕРЯЮ

ИНЖЕНЕР

ВАСИЛЬЕВА АННА ВАЛЕРЬЕВНА

М.В. Канун



Мировая литература

УДК 82-14

ББК 83.3(4)

СБОРНИК «СТИХОТВОРЕНИЯ» Л. ТИКА: ОТ ФРАГМЕНТА К ЭНЦИКЛОПЕДИИ

Аннотация: Первый поэтический сборник Л. Тика, «Gedichte» ("Стихотворения"), выходит в 1821 г., через несколько лет после шеститомного сборника "Фантазус", собравшего все хоть сколько-нибудь значимые произведения автора, в период творческого кризиса Тика, и, фактически, при отсутствии необходимости в новом собрании сочинений. Интерес представляет первая часть "Стихотворений", состоящая как из фрагментов уже изданных текстов, так и новых произведений. Особенность сборника заключается в нетипичном для Тика подходе к обработке собственных текстов: все фрагменты публикуются без указания источника, т.е., исходного текста. Сам же текст при фрагментации изменяется и корректируется, что затрудняет определение его происхождения.

Фрагменты всегда получают собственное название, всегда краткое и суммирующее. Названия стихотворений указывают на основные романтические топосы, а редакция текстов всегда производится в согласии с указанной в названии темой. Автор организует сборник тематически, переходя от одной группы близких другу другу тем к другой, вырывая фрагменты из привычного контекста и давая им новый.

Этот нетипичный для Л. Тика сборник можно интерпретировать как способ создания автором своеобразной "энциклопедии" раннего романтизма. В отличие от универсализма сборника "Фантазус", где тексты Тика, относящиеся к разным родам и жанрам, обрамлены повествовательной рамкой, раскрывающей основные эстетические воззрения автора, энциклопедичность "Стихотворений" предполагает новый, максимально отстранённый взгляд на собственное творчество. Сборник принципиально отличается от всех прочих сборников Тика и, по-видимому, представляет собой попытку автора переосмысления собственной роли в развитии романтического движения и маркирует начало размежевания с ним.

Ключевые слова: немецкая литература, романтизм, Тик, лирика, фрагмент, сборник.

LUDWIG TIECK'S COLLECTION «GEDICHTE»: FROM A FRAGMENT TO AN ENCYCLOPEDIA

Abstract: The first poetic collection of L. Tieck, "Gedichte" ("Poems"), comes out in 1821, a few years after the six-volume collection "Fantasus", which collected all the most significant works of the author, during the period of Tieck's creative crisis, in fact, without any need in a new collection. The first part of the "Poems" consists of both fragments of already published texts and new works. The peculiarity of the collection lies in the untypical approach to the processing of Tieck's own

texts: all fragments are published without indicating the origin. The text itself changes under the fragmentation and is corrected, which makes it difficult to determine its origin.

Fragments always get their own name, always short and summative. The names of poems for the main romantic topics, and the editing of the texts is always fulfilled in accordance with the definition in the title of the topic. The author organizes the collection thematically, moving from one group of closely related topics to another, cutting out fragments from the usual context and giving them a new one.

This atypical collection for L. Tieck can be interpreted as a kind of "encyclopedia" of early romanticism. Unlike the universalism of the "Fantasus" collection, where the texts of Tieck, relating to different genres, are framed by a narrative framework that reveals the author's main aesthetic views, the encyclopedic nature of the Poems presupposes a new, maximally detached view of one's own creativity. The collection is fundamentally different from all the other collections of Tieck and, apparently, represents an attempt by the author to rethink his own role in the development of the romantic movement and marks the beginning of the location of the engagement with him.

Keywords: German literature, romanticism, Tieck, lyric, fragment, poetic collection

Лирика Л. Тика (1773-1853) — одна из самых малоисследованных сторон творчества писателя. Её исследование затрудняется тем более, что Тик, согласно эстетическим воззрениям немецких романтиков, целенаправленно разрушает все границы между жанрами и родами литературы. Один и тот же текст может функционировать у него как часть крупного драматического или даже прозаического произведения или, будучи обособленным, как в рассматриваемом в этой статье сборнике, становится образцом лирического жанра. Наша задача состоит, однако, не только в том, чтобы понять, как именно происходит этот специфический «переход» из одного «состояния» в другое, но и в том, чтобы выяснить, какие цели преследует автор, снова и снова аргументирующий, изменяющий и актуализирующий свои тексты.

Настоящая статья посвящена сборнику «Gedichte» («Стихотворения»), изданному Тиком в 1821-1823 гг. Это внушительное трёхтомное издание включает в себя как старые стихотворения Тика, издававшиеся в составе ранних сборников и журналов, так и фрагменты его драм и романов — однако, в довольно изменённом виде. Тексты в сборнике относятся к 1795-1816 гг.,

охватывая, таким образом, период творческого «расцвета» писателя. Именно на это время приходится создание его наиболее знаменитых и влиятельных текстов в разных жанрах.

Прежде всего, следует сказать, что очевидной необходимости в выпуске очередного переиздания своих трудов у Тика на тот момент не было: буквально за пять лет до выпуска «Стихотворений» был выпущен последний том огромного шеститомного сборника «Phantasmus» («Фантазус», 1816), в который вошли практически все хоть сколько-нибудь значимые произведения автора, начиная от ранних проб пера и заканчивая поздними зрелыми работами.

Структура «Фантазуса» была рамочной и состояла из повествовательной рамки и окружающих ее произведений Тика, которые, подобно новеллам в «Декамероне» Боккаччо, целиком встраивались туда в качестве «рассказов» персонажей повествовательной рамки. Эти тексты обязательно снабжались названиями, совпадавшими или почти совпадавшими с названиями текстов в предыдущих изданиях. Отметим, что этот момент очень важен для исследования творчества Тика, поскольку для этого автора характерна игра с названиями и несколькими вариантами редакции текста — как, например, в случае его интерпретации сюжета о Синей Бороде, где жанровые изменения всегда тесно связаны с изменениями заглавий.

Итак, на начало 20-х гг. все основные тексты Тика уже были собраны воедино в «Фантазусе», хорошо принятом читательской аудиторией. Кроме того, на этот же период приходится писательский кризис Тика. Этот кризис совпадает по времени с началом работы автора в дрезденском театре в должности заведующего репертуарной частью.

Он впервые сталкивается с реальной театральной практикой и вообще впервые так глубоко погружается в мир театра, столь ярко описанный им в его «театральных» комедиях 1790-х гг. - «Кот в сапогах», «Мир наизнанку», «Принц Цербино» и «Пролог». Этот мир увлекает его, и мысль Тика в это время движется в основном в русле театральной теории и практики: автор работает над эссе по истории немецкого театра, сборником заметок

«Драматургические листки» и многим другим.

Таким образом, в начале 20-х гг. Тик пишет только критические статьи, возвращаясь к художественным жанрам в середине 1820-х гг. А. В. Михайлов отмечает, что в это время в творчестве писателя наблюдаются очевидные сдвиги, обозначающие его отход от традиций литературы романтизма к литературе бидермейера [4, 31-57]. Тик обращается к жанру новеллы, «в которых порывает со всяким романтизмом» [5, 75].

В уста персонажей повествовательной рамки «Фантазуса» вложены высказывания, манифестирующие эстетическую программу автора. Напротив, состоящие из причудливо отредактированных и скомпонованных отрывков тех же самых художественных текстов «Стихотворения» представляют собой скорее квинтэссенцию, сумму теории и практики. Следовательно, последний сборник можно интерпретировать как завершающий аккорд, попытку переосмыслить пройденный романтиком путь, вехи которого собраны в «Фантазусе». С большой вероятностью можно утверждать, что самим Тиком сборник также воспринимался как попытка подведения итогов.

Заметим также, что это его последняя работа с драматическими и лирическими жанрами: чуть позднее, в 1826 г. он обратится к новелле и в 1840 г. к роману. До конца жизни Тик продолжит работать в театре и даже получит место режиссёра-постановщика и позднее художественного директора в берлинском театре, куда его уже на закате его жизни пригласит лично прусский король, однако драма будет интересовать Тика исключительно в прикладном аспекте. Стоит упомянуть такие значительные критические труды автора, как «Отношение Шекспира к чудесному» (Shakespeare's Behandlung der Wunderbaren, 1793), «Начала немецкого театра» (Die Anfänge des deutschen Theaters, 1817), а также «Драматургические записки» (Dramaturgische Blätter), «Письма о староанглийском театре» (Briefe über altes englischen Theater) и «Критические труды» (Kritische Schriften, 1828).

Известно, что творчество в драматических жанрах тесно связано для романтиков с ощущением театральности, двойственности бытия, и поэтому

драма является ключевым родом романтической литературы. Об этом говорят и А. Карельский [2], и Л. Пикулик [6], и Ш. Шерер [7]. Таким образом, можно предположить, что отход от драматических жанров и создание сборника «Стихотворения», действительно связаны с окончанием романтического периода в творчестве Тика.

Лирическое творчество Тика исследовано мало: об этом говорит, в частности, Ш. Шерер в новейшей библиографии Тика [2, 478]. Отдельные работы на эту тему принадлежат В. Мисснеру (1902), М. Грейнеру (1930), Р. Кинцерле (1946), некоторые аспекты лирики Тика затрагивают Х. Боссе и Х. Ниемеер в работе 1995 г., а также Р. Виммер (1995), Г. Ключе (1976) и М. Франк (1972). В отечественной исследовательской традиции лирика Тика остаётся практически незамеченной, однако давно и талантливо переводится, в частности, В. Б. Микушевичем.

Немецкие учёные предлагают рассматривать поэзию Тика как *Stimmungslyrik*, «лирику настроения» и полагают, что история этого явления начинается в немецкой литературе как раз с Тика [7, 476]. Такое понимание его лирического творчества основывается на происходящем, по мнению Ш. Шульца, «решительнейшим разрывом с классическими формами и классической мифологией» и обращением к «звукам безвременной потерянности во времени и тоски» [7, 476]. Другие исследователи говорят об «отсутствии формы и содержания» и вместе с тем «лёгкости», «спонтанности» тиковской поэзии [7, 476], об её ориентации на музыкальность, на уподобление музыке [7, 477].

Таким образом, исследователи переосмысливают вслед за самим Тиком его трактовку сборника «Стихотворения». В предисловии к нему поэт сообщает, что целью нового переиздания своих произведений было как будто «представление его текстов в музыкальном виде», а также небольшая услуга друзьям, «пожелавшим иметь отдельное собрание его стихотворений» [8, I].

Действительно, факт музыкальности и поэзии вообще, и отдельного поэтического сборника в частности очень важен для поэта-романтика.

Известно, что у ранних романтиков, к которым относится Тик, часто встречается мысль о том, что музыка лежит в основе мироздания: она «понимается как нечто общее, лежащее в основе бытия, его пронизывающее, связывающее в единое целое» [3, 320]. Понять язык музыки означает понять мир: так, Ф. Шлегель пишет, что «не искусство, но музыкальный энтузиазм создаёт художника», поскольку искусство вторично по сравнению с музыкой мира. Создание «музыкального» сборника, таким образом, подобно созданию универсума, гармонии мировых частиц. И именно эта ориентация на формирование смысла целого, часто в обход смысла отдельных частиц, приводит к тому, что, по мнению немецких исследователей, эти отдельные частицы-стихотворения становятся малопонятны [7, 477].

Мы склонны согласиться с тем, что для сборника «Стихотворения» действительно характерна скорее ориентация на смысл целого, а не отдельных фрагментов, однако, это в целом типично для сборников. Невыясненным остаётся скорее вопрос, что же именно является лейтмотивом, главным принципом, по которому построен сборник.

Наше предположение заключается в том, что для Тика наиболее важна не «музыкальность» «Стихотворений», а уподобление всего сборника компендиуму, специфическому набору ключей, в котором фрагмент играет роль энциклопедической статьи, содержащей в себе как краткое изложение сути предмета, так и указания на контекст, в котором его необходимо рассматривать.

Итак, как же организован сборник «Стихотворения»?

Если рассматривать его как сумму текстов, то он состоит из более чем двухсот стихотворений, которые частично объединены в обозначенные или не обозначенные в оглавлении циклы. Назовём озаглавленные циклы, их несколько: это «Сонеты» из ненапечатанного романа «Альма, или Книга любви» в первом томе, «Стихотворения о музыке», «Любовь юноши» и «Листки воспоминаний» во втором, и «Стихотворения из путешествия больного» и «Возвращение выздоравливающего» в третьем. Стихотворения из

последних двух циклов мы не будем рассматривать здесь, поскольку они по сути не являются фрагментами уже изданных Тиком ранее текстов и находятся за пределами нашей темы.

Но и все остальные стихотворения, кроме входящих в эти последние два цикла, не обязательно являются фрагментами ранних текстов. Такие фрагменты окружены в сборнике относительно новыми, не издававшимися ранее, или даже специально написанными для сборника стихотворениями. Таким образом, сборник «Стихотворения» состоит частично из цельных, частично из фрагментированных, отредактированных и по-новому именованных текстов.

Они организованы очевидно тематически, блоками-циклами, с узнаваемыми ассоциативными принципами внутри них, хотя и в целом нестрого и несколько хаотично.

Например, блок «Стихотворения о музыке» делится на две части. Он начинается с текста «Освящение», открывающего блок, посвященный музыке в ее историческом аспекте, преимущественно церковной. Сюда входят микроблоки «Музыка говорит», «Святая Цецилия», «Марчелло», «Перголези», «Stabat mater», «Музыка прекращает говорить», «Палестрина. Марчелло. Перголези», включающие в себя по несколько безымянных стихотворений, чаще всего сонетов. Можно заметить, что в организации этого блока присутствует элемент повтора, как и во многих музыкальных произведениях. За пределами «музыкальной» темы располагаются тексты «Напев», «Сад», «Ночь», «Время», «Звуки», «Узнавание», «Любовь», «Утешение», а завершает блок программная «Глосса», для жанра которой тоже характерно повторение элементов структуры – строк первой строфы в последующих строфах.

Типичный ассоциативный блок сборника «Стихотворения» (на примере первого тома) включает в себя несколько любовных стихотворений, следующий за ними образец патристической лирики, далее длинный ряд любовных собственно сонетов-посланий, единственные в сборнике тексты без заглавия, потом хрестоматийные «Звуки шалмея», «Звуки почтового рожка», «Мелодия лесного рожка» из «Франца Штернбальда», затем появляется тема

поэтического творчества как мучительного, но жизненно необходимого процесса в тексте «Поэт и голос», и потом неожиданно «Romanze» «Юность Зигфрида» и в том же жанре «Зигфрид-убийца дракона» и «Веланд», а затем тематически почти никак не связанные с ними и друг с другом «Охотничья песня» и «Цветы». Таким образом, здесь представлены почти все ключевые романтические темы.

Кроме тематического, другие способы организации, по-видимому, не представлены — ни хронологический, ни порядковый, ни алфавитный и ни какой-либо ещё. Таким образом, становится очевидно, что «Стихотворения» были запланированы Тиком как совершенно новый, отдельный сборник, управляемый своими внутренними законами.

Темы составляющих сборник стихотворений восходят либо к общим для европейской культуры топосам, либо к топосам романтическим (конечно, они в известной степени пересекаются). Так, сборник открывается текстом, заглавие которого отражает центральный для романтизма топос «томления», „Sehnsucht“. В «Стихотворениях» представлены все ключевые для романтизма темы: (кроме «томления», ещё «странствие», «одиночество» и изобретённое Тиком «лесное одиночество», «искусство», «Средневековье», «сказка», неоднократно появляется национальная тема), сгруппированные ассоциативными блоками.

Нетронутыми в плане фрагментации остаются те тексты, которые изначально были относительно обособлены — были самостоятельными произведениями или находились в составе крупной прозаической формы. Преобладают в сборнике фрагменты драм, зачастую значительно изменённые. Для большинства текстов-фрагментов в сборнике характерно утрачивание связей с исходным текстом.

Как же происходит такое нарушение связи между исходным и новым текстами?

Во-первых, Тик как автор сборника редактирует составляющие его тексты таким образом, чтобы пресечь в них малейшие смысловые связи с

содержанием исходного (чаще всего драматического) произведения: удаляются упоминания имён персонажей, элементов сюжетных линий. Так, в стихотворении «Вдохновение. Romanze», являющемся крупным фрагментом драмы «Император Октавиан», вырезано более десяти строк, в которых передаётся содержание этого участка пьесы.

В некоторых текстах частью заглавия становится ремарка, так же, как в случае с этим отрывком «Romanze». Согласно раннеромантическому пониманию термина, «романтическое» означает одновременно и историческую форму средневековой поэзии, романцо, и романтическую поэзию в прямом смысле слова. В наполненной аллегорическими персонажами мистериальной драме «Император Октавиан» Romanze, т.е. Поэзия появляется как персонаж, озвучивающий интерлюдии и осеняющий своим присутствием «земную» жизнь персонажей. С ремарки «Romanze», естественно, начинаются все его реплики и монологи. Однако, в стихотворении-фрагменте, образованном усечением драматического текста, слово «Romanze» означает уже указание на литературную форму. Этот эффект только усиливается тем, что из стихотворения, как уже было сказано, удалено всякое напоминание о сюжете драмы, и «Romanze» перестаёт пониматься как аллегория.

Однако, Тик разрушает не только смысловые связи между исходным драматическим и конечным лирическим текстами. Единственное, что остаётся в этих текстах от драматической формы – это редкие оставшиеся элементы свойственной драме диалогической структуры.

Так, стихотворение «Лес, сад и гора» целиком состоит из нескольких собранных воедино сцен из комедии «Принц Цербино, или Путешествие за хорошим вкусом», которые представляют собой диалог пародийных, но и не только, персонажей с персонажами аллегорическими: с Цветами, Лесом, Кустами и т.д. В новом тексте реплики всех персонажей, кроме олицетворений природы, вырезаны.

Во-вторых, абсолютно каждому такому отрывку Тик даёт новое название, в обобщённом виде отражающее его тематическое содержание. Нигде не

указывается источник фрагмента, т.е. название драмы. Как мы знаем, в кратком (что не совсем типично для Тика) вступлении автор сообщает, что настоящий сборник - переиздание уже известных текстов, дополненное некоторым количеством новых. Таким образом, он не скрывает, что представленные стихотворения — не новы, но и не указывает прямо на то, откуда они взяты. Здесь явно читается некий код, неявное послание внимательному читателю.

Немецкие исследователи также замечают тематический аспект названий, однако склонны интерпретировать их в контексте музыкальности, уподобления сборника музыкальному произведению и говорят о «слиянии поэтического текста и звуков природы в мимолётном мгновении» [7, 479]. Так, например, Кремер называет их «аллегорическими шифрами». Ш. Шерер, напротив, вполне логично указывает на то, что такой подход не объясняет наличие в сборнике твёрдых форм — это, прежде всего, стансы, терцины и сонеты.

Он предлагает интерпретировать стихотворения Тика как связанные или не связанные с контекстом [7, 479], понимая наличие или отсутствие контекста как наличие или отсутствие исходного фрагментируемого текста. Однако, мы убеждены в том, что для Тика контекст чрезвычайно важен, и его произведения всегда находятся в тесной связи друг с другом. Так, всё драматургическое наследие Тика можно представить как единый интертекст с ясными и логичными взаимосвязями и обилием внутренних цитат и ссылок (ссылка на себя). Таким образом, даже если стихотворение в сборнике не является фрагментом, оно, тем не менее, должно рассматриваться в контексте остальных текстов, а не обособленно.

Наше предположение заключается в том, что сборник «Стихотворения» создавался как своеобразная энциклопедия романтической поэзии. Здесь важно, что в йенском романтизме концепт поэзии включает в себя всю сферу искусства, будь то искусство лирическое, прозаическое, драматическое или даже вовсе не относящееся к литературе. Лирический род произведений, составляющий сборник, выступает здесь в роли наиболее подходящего инструмента: так, поэзия говорит о поэзии естественным для неё языком.

Как же строится этот компендиум? Его механизм опирается, во-первых, на самоцитирование, во-вторых, на топосы как на важную форму передачи культурной памяти, и запускается этот механизм при помощи особенностей жанра фрагмента.

В «Стихотворениях» топос работает как ключ к прочтению сборника как единого текста. На материале исследуемого сборника очевидны две стратегии работы с топосами, отражаемыми в текстах сборника: во-первых, это актуализация традиционных топосов в романтическом искусстве и, во-вторых, внесение романтических топосов в мировой фонд.

Топосы обоих типов фигурируют в располагаемых бок о бок текстах (например, «Фантазия», «Поэтическое искусство», «Romanzen» «Роза» и «Лилия»). Форма отрывка, тематическая оборванность всех линий, очевидным образом, на поверхности связывающих частное с целым, концентрирует внимание на предмете отрывка.

Как уже было замечено, этот механизм запускается благодаря жанру. Вряд ли здесь можно говорить именно о памяти жанра в случае лирических жанров, поскольку о твёрдых лирических жанрах речи в романтическую эпоху уже не идёт, и жанровые границы сильно размыты. Для Тика характерны в основном послания и песни, чуть увереннее можно говорить о формах, например, сонетах, рондо и уже упоминавшей глоссе, которые автор использует преимущественно в целях стилизации в духе романской поэзии.

О памяти фрагмента тоже говорить вряд ли возможно, поскольку романтический фрагмент – жанр слишком новый, хотя, конечно, и генетически родственный более древним сентенции, афоризму, максиме и т.д. Однако, по-видимому, можно говорить о сходстве смысловой структуры фрагмента, например, философского, и исследуемого лирического.

Как известно, фрагмент отражает ход мысли, концентрируясь не на результате, на выводе, а на процессе. Фрагмент «рожден фрагментарной действительностью и поэтому показывает само движение, раскрывает процесс осмысления мира» [1, 12]. Если романтическая трансцендентальная поэзия

иронически изображает себя саму, то мысль фрагмента мыслит сама себя. Автор фрагмента всегда вступает в своеобразный диалог с читателем. Так, например, философский фрагмент демонстрирует последовательный ход рассуждения автора, призывающего читателя наблюдать за ходом размышлений. Однако, в случае лирического фрагмента цель несколько иная.

Если предположить, что сборник «Стихотворения» создавался как компендиум, т.е. определённое средство припоминания пути, пройденного романтизмом, и передачи его наработок в обобщённом, сжатом виде для дальнейшего запоминания, укоренения его в культурной памяти, тогда фрагментарная форма становится базовым принципом сборника. Диалогическая форма фрагмента из «Стихотворений» предполагает воспроизведение процесса запоминания. Сохраняя свою афористичную форму высказывания, фрагменты, как известно, обладают прочной связью с системой. Структура фрагмента включает в себя не только названное, но и подразумеваемое смысловое поле, которое достраивается вокруг краткого отрывка. Таким образом, фрагмент из сборника «Стихотворения» немедленно актуализирует то произведение, из которого он взят.

В данном случае включается припоминание цитируемых художественных произведений. Форма фрагмента предполагает и ссылку на исходный текст, и указание на внесённую правку. По характеру этой правки можно понять, как функционировали эти тексты в прошлом, и как их следует воспринимать сейчас. Цитируемые произведения создают необходимый контекст для этой новой правки, высвечивают её. Особенно важную роль играет, если речь идёт о драме, тематика цитируемого монолога и действующее лицо, которое его озвучивает.

Заметим, что значительной правке подвергаются только фрагменты, бывшие когда-то частью драмы. Драма в целом очень важный, если не центральный род для Тика. Жанр драматического фрагмента, который окончательно оформляется у него к 1805-1807 гг., и вовсе жанр особый, поскольку обладает ауторефлексивной функцией. Драматические фрагменты у

Тика, особенно поздние, всегда суммируют его наработки в этой области. Так, его мифологические фрагменты изящно сочетают элементы универсальной драмы, комедии, пародии, сказки и «страшных» жанров, т.е. основных драматических жанров для Тика. Драматический фрагмент для него – это жанр для самоцитирования и переосмысления. Здесь автор снова прибегает к нему, превращая свои драмы в вещь сложной жанровой и родовой природы, одновременно драматической и лирической.

Итак, что же автор считает нужным вспомнить в массиве работ за двадцать лет? Во-первых, бросается в глаза попытка, если так можно выразиться, идеализации романтического искусства. Например, при фрагментации драм Тик игнорирует все локальные иронические в смысле скептические и пародийные контексты. В приведённом выше примере, стихотворении «Лес, сад и гора», фрагменте комедии «Принц Цербино» вырезаны все монологи пародийного персонажа Нестора, который в этой пьесе олицетворяет филистерство, а Цветы, Лес и др. — напротив, голос одухотворённой природы. Эта правка фактически снимает или, лучше сказать, замалчивает существующий в пьесе типично романтический конфликт между близким к природе, тонко чувствующим Цербино и толпой.

Фрагментов комедий в сборнике «Стихотворения» много, однако использованы в основном минорные части пьес, которые изначально в комедиях имели функцию иронической вставки, параллельного действия, оттеняющего основное. В качестве примера можно привести линию с участием Отшельника и влюблённых пар в «Принце Цербино». Её сюжет основан на поисках друг друга влюблёнными, заблудившимися в лесу, и изобилует комическими сценами. Так, например, один из влюблённых, Клеон, постоянно проходит буквально в двух шагах от хижины, где его ждёт невеста. Эта линия пародирует основные штампы «слезливых драм» рубежа XVIII-XIX вв.

Игнорируются и образцы самоиронии и самопародии: так, в сборнике нет известных сонетов-монологов Геновевы из одноимённой драмы, в частности, её письма супругу из темницы. Причиной, как можно предположить, является тот

факт, что драма «Жизнь и смерть святой Геновевы» спародирована его же «Жизнью и смертью маленькой Красной Шапочки», где центральное место занимает как раз травестирующий сонет Геновевы сонет маленькой героини.

Другой пример – это сильная правка другого отрывка из «Цербино». Он называется «Dichtung», т.е. «Поэзия», и представляет собой фрагмент из Эпилога драмы. Из Эпилога, в свою очередь, удалено почти всё, что касается рефлексии над судьбой поэзии в реальном мире и над самой жизнью. Отрывок, который короче Эпилога в три раза, заканчивается на попытке отстранённого примирения, решения уже упомянутого конфликта между толпой и поэтом. Внешний мир обозначается неким «они»:

Aber sie vernehmen dich nicht,
Sie wenden sich hinweg vom Licht,
Sie leben weiter
Immer trüber, wen'ger heiter,
Merken nicht daß alles Trübe
Durch der Künste Göttermacht
In der heitern Milde lacht,
Selbst der Haß wird lichte Liebe. [9, 211]

(«Но они не слышат тебя,/ Они отворачиваются от света,/ Они продолжают жить,/ Всё печальнее, не так весело,/ Не замечая, что всякая печаль/ Смеётся благодаря божественной силе искусства/ Весело и нежно,/ И сама ненависть становится светлой любовью.»)

Внешний мир, таким образом, понимается уже не как враждебная художнику толпа, а отношение к ней связано скорее с симпатией.

Оставаясь фрагментом Эпилога, этот текст апеллирует к нему и к прологу, которые у Тика всегда образуют комплекс. Пролог «Принца Цербино» сконцентрирован на идее Поэзии как путеводной звезды, которая направляет в жизненном странствии, а Эпилог, напротив, уже содержит некоторое разочарование в этой идее. В отрывке из сборника конфликт снова снимается

или, скорее, воспринимается не таким необходимым и обязательным для упоминания. Таким образом, попытка воспринимать поэзию как законченный образ, не являющийся больше предметом полемики, что, опять же, напоминает о статье в компендиуме, где полемика обычно просто намечается.

В числе основных моментов правки стоит также упомянуть попытку удаления всех элементов текста, которые каким-либо образом связаны с осознаваемыми как художественный ориентир авторами.

Рассмотрим этот момент на примере редакции, внесённой Тиком во фрагмент комедии «Принц Цербино», стихотворение «Лес, сад и гора». Весь этот отрывок собран из сцен в «Цербино», включающих в себя, кроме эпизода с филистером, также и эпизод с Садам Поэтов. В «Цербино» Сад Поэтов - это такое реконструированное «пространство для запоминания», где размещаются тиковские небожители, кроме самого главного, Шекспира: Данте, Петрарка, Сервантес. Кроме того, там эпизодически появляются Ганс Сакс и Гоцци, а также даётся намёк на то, что скоро в пантеоне появится и Гёте, который на момент написания драмы был ещё жив.

В стихотворении сборника все эти имена отсутствуют. Можно предположить, что, фрагментируя и редактируя текст драмы таким образом, Тик делает попытку если не канонизации романтизма, то трактовки его как важной вехи литературного процесса. Знаменитые имена отсутствуют в этом тексте, поскольку отсутствует прямая необходимость их причащаться. Романтизм в интерпретации Тика манифестирует себя как сложившееся искусство, которому больше не нужно постоянно вписывать себя в ряды классиков, поскольку оно уже достаточно давно и полно существует и заслуживает внимания само по себе.

В этом контексте становится любопытным, что в сборнике единственный раз всё же упоминается другой поэт - Хольберг, но Хольберг воспринимается Тиком скорее как лично близкий автор, чем небожитель и представитель пантеона. В Саду Поэтов для Хольберга места, напротив, нет.

Стоит назвать ещё один принцип правки, близкий первому. В сборнике

«Стихотворения» заметна высокая концентрация тем, которые связаны с романтически идеализированным Средневековьем: рыцари, миннезингеры, пилигримы, куртуазное поклонение даме. Таких стихотворений в сборнике довольно много, более двадцати пяти. При этом в тех случаях, когда фрагмент взят из драмы, для которой тема Средневековья изначально является основной, например, «Жизнь и смерть святой Геновевы», он практически не редактируется. Фрагменты из универсальной драмы «Император Октавиан», которую сам Тик считал вершиной своего драматического творчества, тоже передаются без изменений, если они достаточно обособлены сами по себе и не нуждаются в удалении видимых связей с остальным текстом.

Итак, как можно заметить, редакция стихотворений, составляющих сборник, всегда обобщающая, тематически определённая, оставляющая все полемические, скептические, иронические контексты в подразумеваемом и легко читающемся смысловом поле фрагмента, в тени. В «Стихотворениях» отредактированные тексты организованы явно тематически, но, по-видимому, и по звуковому сходству названий тоже: «Liebe», «Lust», «Qual», «Tal», «Tränen», «Sehnen», «Freud» (с апострофом, сокращающим немецкое «Freude», «радость», ради рифмы с «Leid», «горе»), «Leid» и т.д., что отмечено, как мы говорили выше, немецкими исследователями [7, 478]. «Музыкальность» сборника, о которой говорилось во вступлении к нему, достигается этими созвучиями и повторами основных тем.

Сходство с компендиумом проявляется, с одной стороны, как в тематической организации по обобщённым до топоса названиям, с другой – благодаря тому, что этот сборник, как и компендиум, дополняет краткое изложение основных тем теоретическими положениями и методическими указаниями. Благодаря свойствам фрагмента как жанра темы «смысловых блоков» остаются на поверхности, а считываемая теория – в тени, как часть цитируемых произведений. Таким образом, сборник «Стихотворения» является таким своеобразным ключом ко всему наработанному – для самого Тика, для его современников и последующих поколений.

Сборником «Стихотворения» Л. Тик завершает наиболее значительный этап своего творческого пути. В этом финальном издании можно отметить следующие аспекты: во-первых, организация сборника происходит всё ещё по романтическим канонам. Это в целом свойственно для критической и редакторской деятельности Тика даже в тот период, когда в его художественном творчестве наступает период обращения к литературе бидермейера и реализма.

Романтический метод заметен как в уподоблении сборника музыкальному произведению и, благодаря этому, универсуму в целом, так и в наполнении этого «универсума» романтическими топосами, среди которых «томление», «лесное одиночество» и другие. Поэт-романтик выстраивает сборник текстов как карту созданного им мира, используя фрагменты актуализированных текстов как своеобразную легенду этой карты.

Можно утверждать, что в этом случае Тик использует романтическую иронию, для которой, как известно, характерно отстранение, рефлексия «извне». Возможно, важную роль в формировании такого подхода к сборнику сыграла дружба Тика с известным философом Зольгером (1780-1819), который создал свою теорию иронии, дополняющую романтические представления о ней.

«Карта», получившаяся у Тика, удивительным образом напоминает книгу отшельника из «Гейнриха фон Офтердингена» Новалиса, в которой юный Гейнрих видит самого себя, свою грядущую встречу с Клингзором и т.д. Сборник «Стихотворения», как и книга, предоставляет символическое изображение: в то время как книга изображала основные вехи жизни человека, сборник посвящён основным вехам жизни литературной эпохи. Безусловно, важную роль здесь играет и романтическое представление о мире как книге, потенциально бесконечной и содержащей в себе информацию обо всех феноменах.

Если попытаться описать романтический универсум, увиденный глазами Тика, окажется, что с высоты прожитых лет романтизм воспринимается им

скорее идеализированно. В романтическом искусстве, каким оно показано в сборнике «Стихотворения», постепенно снимаются все конфликты, сглаживаются острые углы противоречий, утихают злободневные споры. Не только прошедшие двадцать лет, но и смена перспективы разделяют «литературные войны» представителей различных художественных направлений начала 1800-х гг. и «Жалобу Талии в Германии», впервые напечатанную в «Литературном Меркурии» в Дрездене в 1821 г. и изданную через два года без изменений в «Стихотворениях».

В йенский период теории романтизма пытались горячо отстаивать свою позицию, противостоя тому, что казалось им ложным, издавая журналы, печатая статьи и манифесты. К началу же 20-х гг. романтизм воспринимается как вполне оформившаяся эпоха, породившая множество эпигонов и начинающая постепенно отходить на второй план.

Тик оставляет в своей «энциклопедии романтического искусства» только тематические элементы, напрямую связанные с искусством как таковым, и фиксирует преимущественно то, что было изобретено и привнесено романтизмом в европейскую литературу. Именно поэтому в сборнике нет ни ссылок на авторитетные имена поэтов прошлого, ни споров с деятелями настоящего. Самым ценным, по мнению Тика, оказывается для романтического искусства его полнота и разнообразие, его близость к природе, национальной истории и культуре, способность творить собственный волшебный мир.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Грешных В. И. Художественная проза немецких романтиков: Формы выражения духа: автореферат дисс. доктора филологических наук: 10.01.03. М., 2001. 23 с.
2. Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. М., Медиум: 1992. 336 с.
3. Михайлов А. В. О Людвиге Тике, авторе «Франца Штернбальда».

- //Странствования Франца Штернбальда. М., Наука: 1987. 360 с.
4. Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века// Методология анализа литературного процесса. М., Наука 1989. 236 с.
 5. Михайлов А. В. Языки культуры. М., Языки русской культуры: 1997. 912 с.
 6. Pikulik L. Erzähltes Welttheater. Paderborn, Mentis Verlag GmbH: 2010. 196 pp.
 7. Scherer S. Lyrik. //Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin/ Boston, de Gruyter Lexikon: 2011. VIII, 652 pp.
 8. Tieck L. Gedichte. In 3 Bde. Bd. 1. Dresden, Hilscher: 1821. 280 pp.
 9. Tieck L. Gedichte. In 3 Bde. Bd. 2. Dresden, Hilscher: 1821. 275 pp.

REFERENCES

1. Greshnykh V. I. Khudozhestvennaia proza nemetskikh romantikov: Formy vyrazheniia dukha: avtoreferat diss. doktora filologicheskikh nauk: 10.01.03. M., 2001 [Fiction prose of German Romanticists: Forms of expression of the spirit: Author. Dis. ... Dr. Philology sciences].10.01.03. Moscow, 2001. 23 pp.
2. Karelski A. B. Drama nemetskogo romantizma [The drama of German Romanticism.] Moscow, Medium Publ., 1992. 336 pp.
3. Mikhailov A. V. O Liudvige Tike, avtore «Frantsa Shternbal'da». Stranstvovaniia Frantsa Shternbal'da [About Ludwig Tieck, the author of Franz Sternbald. The wanderings of Franz Sternbald]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 236 pp.
4. Mikhailov A. V. Problemy analiza perekhoda k realizmu v literature XIX veka. Metodologiya analiza literaturnogo protsessa [Problems of analyzing the transition to realism in the literature of the XIX century. Methodology analysis of the literary process.] Moscow, Nauka Publ., 1989. 236 pp.
5. Mikhailov A. V. Iazyki kul'tury [Languages of culture]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997. 912 pp.
6. Pikulik L. Erzähltes Welttheater. Paderborn, Mentis Verlag GmbH: 2010. 196 pp.

7. Scherer S. Lyrik. //Ludwig Tieck. Leben – Werk – Wirkung. Berlin/ Boston, de Gruyter Lexikon: 2011. VIII, 652 pp.
8. Tieck L. Gedichte. In 3 Bde. Bd. 1. Dresden, Hilscher: 1821. 280 pp.
9. Tieck L. Gedichte. In 3 Bde. Bd. 2. Dresden, Hilscher: 1821. 275 pp.