

Немецкий романтизм и массовое чтение: народная книга в драматургии Л. Тика.

Отношения, связывающие творчество немецких романтиков и массовое чтение, сложны и во многом противоречивы. С одной стороны, романтики вступали в острую полемику с представителями современной им массовой, развлекательной литературы, с другой – они фактически заново открыли обширный и разнообразный по своему жанровому и тематическому составу пласт текстов, относящихся к низовой литературе и, кроме того, фольклору. Эту общность текстов они называли «Volks poesie», т.е., «народная поэзия» и относили к ней произведения средневекового эпоса, легенды, сказки, народные песни и др. Многие из этих текстов, находившихся в конце XVIII в. на литературной периферии, в трактовке романтиков смогли приобрести статус «классических» и «вечных».

Романтики реабилитировали полузабытые «низовые» сюжеты, внеся их в «высокую» литературу, что вызвало как значительный интерес к традиционному материалу, так и волну подражаний романтическим произведениям на эту тему. Наибольшую известность среди таких «учёных» версий традиционных текстов приобрели авторские обработки «народных книг» (Volksbücher). Впервые к «народным книгам» обращается Л. Тик (1773-1853), перу которого принадлежат одни из самых значительных и влиятельных для литературы немецкого романтизма версий. Первым его крупным трудом такого рода оказывается трёхтомный сборник «Народные сказки» («Volksmärchen», 1797), состоявший частично из оригинальных произведений Тика, частично из переделок «народных книг».

Кроме того, можно говорить о так называемом «филологическом ренессансе народной книги» (выражение Р. Шенды¹), последовавшем за романтической эпохой: для него характерно появление большого числа профессионально подготовленных изданий «народных книг», рассчитанных на широкого читателя: это, в первую очередь, издания О. Марбаха, К. Зимрока, Г. Шваба. На их тексты чаще всего опираются современные издания «народных книг», в том числе и для детей.

Таким образом, немецкие романтики, особенно ранние, оказываются в двойственном положении: одновременно противопоставляя себя современной массовой культуре и предлагая в качестве образцов нового искусства произведения, базирующиеся на сюжетах литературы низовой, «старой», невостребованной «образованным человеком» эпохи позднего Просвещения. В этом, безусловно, присутствовал определённый эпатаж: романтики напрямую противопоставляли одни книги другим - например, в отношении легенды о Геновеве Брабантской Тик говорит, что она «ничем не хуже современных французских романов».

Эта ситуация оказывается интересной ещё и потому, что именно в это время, в последней трети XVIII в. в Германии складывается устойчивая жанровая система массовой литературы, сохранившая в практически неизменённом виде до сегодняшнего дня, и включающая в себя все основные жанры: любовный роман, приключенческий роман, роман ужасов и т.д. Будущие йенские романтики зачитывались не только классической литературой, но также и развлекательной, образцы которой окружали их повсюду, что в определённом смысле повлияло на их творчество.

Так, рыцарские и «страшные» романы дали существенный импульс развитию творчества молодого Тика, создавшего под их влиянием трагедию «Карл фон Бернек», которая впоследствии дала начало новому жанру «романтической трагедии рока». В несколько более поздний период Тик переосмысляет развлекательную литературу в ироническом ключе: такова, например, драма «Рыцарь Синяя Борода».

¹ Schenda R. Volk ohne Buch: Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910. Frankfurt a. Main. 1988. S.301.

Более того, писательская карьера Тика началась на ниве именно массовой литературы: у Ф.Э. Рамбаха, его преподавателя в Фридрих-Вердеровской гимназии, предложившего талантливому юноше в 1791 г. написать концовки для двух своих романов: «Маттиаса Клостермайра», повествующего о «благородном разбойнике», реально действовавшем в баварском регионе (1736-1771) и послужившем прототипом для Карла Моора Шиллера, а также «Железной маски», романа ужасов рыцарской тематики. В обоих случаях Тик искусно выполняет свою работу, включая в текст произведений традиционные для соответствующих жанров мотивные атрибуты: сцены увлекательных погонь, похищений, ограблений (в «Клостермайре») и леденящие душу сцены в «Железной маске».

Ранние новеллы Тика конца 1780-начала 1790-х гг. имеют много общего с приключенческой литературой поздней эпохи Просвещения: их роднит занимательный сюжет, средневековая и рыцарская тематика, простота и предсказуемость сюжетных линий. Таковы его «Зелёная лента» (Das grüne Band, 1792), «Сказка о горе Росстрапп» (Das Märchen vom Roßtrapp, 1792-93) и др. Присутствуют в его ранней прозе и любовные новеллы того же порядка, написанные явно по образцу современных Тик «чувствительных» романов, зачастую с очень неправдоподобным сюжетом - например, «Мужественная мать» (Die männliche Mutter, 1795), повествующая о женщине, спасшей свою дочь от позора после того, как ту бросил возлюбленный: женщина переодевается в мужское платье и устраивает фиктивную свадьбу с собой в роли жениха. Вскоре, однако, возвращается раскаявшийся возлюбленный, и в семье воцаряется счастье.

В 1794 г. Тик бросает учёбу в университете и возвращается в родной Берлин, чтобы заниматься литературой, которая становится его единственным источником заработка. В 1795-1798 гг. он нанимается участвовать в популярном сборнике К.Ф. Николаи «Страусовы перья» (Straußfedern), который по замыслу издателя имел как развлекательные, так и просветительские цели. «Страусовы перья» основывались на сочетании переводного французского материала и, в меньшей степени, оригинальных текстов и, как предполагалось берлинским просветителем, должны были стать

образчиком «изящной» развлекательной литературы, без жестоких, грубых или двусмысленных сцен. Позже, в сборнике «Фантазус» Тик весьма однозначно выразит своё мнение о возможности формирования фонда массовой литературы такими методами: «Неужели кто-то действительно надеется, что эта пустая морализаторская болтовня, которую сейчас издают в качестве народных книг (Volksbücher), повествующая о добродетельных супругах и чистеньких детках, грушевом вине, ядовитых травах и благотворительности, столь глубоко проникнет в сознание низких сословий, что никто больше и не помыслит и не заговорит о всякой двусмысленности или однозначности?»².

В текстах молодого автора «Страусовых перьев» была явно заметна ирония и даже насмешка по отношению к литературе, в производство которой он оказался вовлечён. Такова, например, повесть «Судьба» (Das Schicksal, 1795), где происходит почти буквальное повторение любовных коллизий главного героя, вынужденного ради спасения своей возлюбленной дважды против воли вступать в связь с другими женщинами: введённый в текст вторично, этот поворот сюжета производит комическое впечатление, нарушающее стилистику «чувствительной» прозы. Ироничность этих текстов, а также сборника «Народные сказки», созданного Тиком в то же время (о «Народных сказках» будет сказано ниже), привлекла к молодому автору внимание братьев Шлегелей, что дало начало йенскому союзу единомышленников.

В 30-40-е годы XIX века уже старый Тик воспринимался как глава романтической школы, с одной стороны, и едва ли не как писатель-ремесленник, «самодовольный бюргер», филистер с другой, что связано с его постепенным отходом от романтической, чудесной тематики и обращением к более понятным читателю эпохи бидермейера и поэтому популярным захватывающим текстам. Это и так называемая «дрезденская новеллистика», и более поздние произведения, принесшие Тику славу выдающегося новеллиста. Как новеллист Тик был известен и в России, где

² Tieck L. Schriften. In 28 Bde. Berlin, 1828-1854. Bd IV , S. 362.

его начали печатать практически сразу при жизни, в 20-30-е гг.³ Фактически, Тик возвращается к тем же жанровым и мотивным структурам, с которых он начинал свой путь, однако уже на значительно более высоком уровне. Волшебное и чудесное появляется в его творчестве всё реже и реже и в большинстве случаев фигурирует в качестве формального повода поворота сюжета, как это происходит, например, в «Волшебном замке» (Das Zauberschloß, 1850), где явление призрака способствует в конечном итоге воссоединению влюблённых. Без учёта влияния обширного пласта массовой литературы представить себе творчество как раннего, так и позднего Тика невозможно.

Интересующий нас период творчества Тика (вторая половина 1790-конец 1820-х гг.) относится к его деятельности в рамках романтической эпохи: именно в это время он, во-первых, резко полемизирует с деятелями массовой культуры (в том числе и с Николаи, на которого прежде работал) и, во-вторых, выдвигает собственный литературный проект, включающий в себя обращение к популярной литературе более древних эпох и более низкого уровня – к «народным книгам». Кроме этого, Тик, как и другие романтики, интересовался фольклором: народными песнями, сказками и легендами.

Сам термин «народная книга» был известен ещё до романтиков и употреблялся культурными деятелями Просвещения для обозначения «литературы для народа», «для каждого», «для необразованного читателя». Благоклонно относясь к фольклору, народному творчеству, «народные книги», востребованные в этой же среде, они оценивают крайне низко. Так, в это время, во многом под влиянием течений сентиментализма и «Бури и натиска», издаются разнообразные сборники фольклорных песен и пр., однако народные книги – «глупые, бесполезные и даже вредные», согласно одному из заголовков журнала «Берлинише Монатсшрифт» 1785 г. – подвергались довольно жёсткой цензуре. Народная книга ассоциировалась с «чтивом»,

³ См. подробнее об этом в Данилевский Р.Ю. Людвиг Тик и немецкий романтизм// Эпоха романтизма. Л., 1975.

которое, по мнению просветителей, ставивших себе целью «воспитание народа», должно было быть заменено на более полезное чтение⁴.

Воспринятое в духе романтической эстетики понятие «народная книга» появляется в труде Й. Гёрреса (1776-1848) «Немецкие народные книги» («Die deutschen Volksbücher», 1807). Гёррес во многом опирался в своей работе на понимание «народной книги» Й.-Г. Гердером и трактовал эти тексты как произведения анонимного творящего «народного духа», содержащие в себе исток национальной культуры. В сборник Гёррес внёс описания не только крупных романических народных книг, но и разнообразных дидактических сочинений, травелогов, шванков, магических трактатов, анекдотов и пр., причём многое из этого материала, что признаёт и сам Гёррес, не относится к теме его труда.

Гёррес вслед за Тиком и братьями Шлегелями смешивает понятия «народной книги» и «народной поэзии». И ранние, и более поздние романтики, исследуя, стилизуя, издавая тексты, относящиеся, по их мнению, к «народной поэзии», не делают различий между «народной книгой», зачастую имеющей автора, и фольклором, для которого понятие авторства нехарактерно. Причина такого, на первый взгляд, нелогичного смешения понятий, находит объяснение в романтической эстетике, понимающей ранние этапы развития литературы, к которым они относят появление и «народных книг», и фольклора, как истока одновременно и авторского сознания, и культуры в целом.

Теория органического развития культуры Гёрреса предполагает максимальное уподобление этого процесса процессу развития органического существа, где появление «народной поэзии» в широком смысле относится к начальной стадии. Для Гёрреса развитие национальной культуры неотделимо от развития народа как такового, она является результатом бессознательно действующего в нём «духа нации». Этот дух действует и в творчестве каждого отдельного автора, проявляя в нём (творчестве) особые, только этому народу присущие черты национальной культуры. И

⁴ Bollenbeck G. Das „Volksbuch“ als Projektionsformel. Zur Entstehung und Wirkung eines Konventionsbegriffes. //Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions. Göppingen, 1979. S. 149.

авторская «народная книга», и фольклор одинаково ценны в глазах романтиков, несмотря на то, что они сильно отличаются от современной им поэзии: «Мы ведь не порочим ни пчелу, что она строит шестигранники, ни шелковичного червя, который ткёт шёлк, а не галуны и не пурпурные мантии,»⁵ - пишет Гёrrес во вступлении к «Немецким народным книгам». «Народная поэзия», по мнению Гёrrеса, является порождением времени, когда «юный человеческий голос зацвёл в песне, выходя из звериного лая»⁶. Таким образом, «народная поэзия» и «народная книга» свидетельствуют о «детстве» культуры, только что приступившей к «песне», т.е., к эстетической деятельности, и в этом заключается их ценность.

С понятием «детства» культуры связан и интерес романтиков ко всему, что связано с миром детства как такового. Детство понимается как состояние чистого, незамутнённого сознания, которому доступно пророческое, поэтическое видение сути вещей. Отсюда же проистекает интерес к сказкам, детским песням, загадкам. Сказка рассматривается как исходная, каноническая форма художественного произведения, исток всякого жанра. Она изображает мир первоначальных смыслов, она есть «сама природа» и напоминает хаос, «время всеобщей анархии»⁷. Традиционно предназначавшаяся для детей, сказка рассказывала важные вещи простым и наивным языком. Такой подход созвучен мировоззрению романтиков, веривших в иррациональный путь, возможность предчувствия, прозрения сути вселенной.

Таким образом, романтики обращались к сказке и «народной книге», чтобы приблизиться, как они полагали, к истоку художественного высказывания. Вот что говорит о «народной книге» А.В. Шлегель в Берлинских лекциях: «У высоких, образованных сословий нашей нации нет своей литературы, однако, у народа, у простого человека она есть. Она состоит из невзрачных книжечек, которые уже самой надписью на обложке «отпечатано в этом году» сообщают, что они никогда не устареют, и они действительно никогда не устаревают»⁸. Несмотря на то, что эти

⁵ Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 270.

⁶ Там же, 276

⁷ Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Bd. II. S. 280.

⁸ Schlegel A.W. Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. In 3 Bde. Heilbronn, 1884. Bd. II, S. 18-19.

книги – литература «простого человека», они, по мнению Шлегеля, достойны самого лучшего обращения: «Они невероятно поэтичны и вечны в своей основе <...> Касаться и обновлять их дозволено лишь истинному поэту, чтобы они могли тотчас выступить во всём своём великолепии»⁹. Впоследствии Шлегель разовьёт свою мысль, определив предполагаемый образ взаимодействия с этой литературой: «Старые рыцарские романы (здесь Шлегель конкретизирует жанр, показывая, что говорит прежде всего о крупных романических формах, а не о всей «народной поэзии» целиком – Т.З.) нельзя улучшить, выбросив из них всё непонятное, чрезмерное и случайное, но сохранив при этом их форму и манеру. Таким образом возникнет лишь ничто иное, как двуполое существо; непозволительное подделывание древних без создания и основания чего-либо истинно нового. Нет: нужно придерживаться сущности и отбросить оболочку; дух древней поэзии, переродившись в сознании художника, должен заново воплотиться в говорящем и воспринимающем облике. Старые поэты <...> украшали унаследованное по требованию современников; то же должны сделать и мы для наших, потому что никто не может писать для своих предков»¹⁰.

Как верно замечает Х.И. Кройцер, между продуктивным творческим усвоением и научной обработкой текста не существует серьёзного третьего пути, и романтики были вынуждены удовлетвориться искусственно воспроизведённой «народностью»¹¹. Действительно, романтический подход к этим текстам концентрировался поочерёдно то на одном, то на другом типе воздействия: так, перу Тика принадлежат, с одной стороны, художественные обработки «народных книг», с другой – тщательно подготовленные издания памятников и исследовательские работы. Стоит заметить, что в поле зрения романтиков попадают тексты, относящиеся не только к Средневековью, но и раннему Новому времени. Для них эта разница не принципиальна, и все эти тексты получают название «старонемецких» (altdeutsch). Поскольку они интересуют их в качестве образцов ранних стадий развития литературы, можно вслед за Г.

⁹ Ibid.

¹⁰ Schlegel A.W. Sämtliche Werke. In 16 Bde. Leipzig, 1846-1848. Bd. 7, S. 275.

¹¹ Kreutzer H.J. Der Mythos vom Volksbuch : Studien zur Wirkungsgeschichte der frühen deutschen Romans seit der Romantik. Stuttgart, 1977. S. 58

Болленбеком сделать вывод, что наравне с фольклором и средневековыми памятниками рассматриваются ещё и вполне актуальные явления массовой литературы¹².

К числу таких явлений и относится «народная книга». Содержание термина «народная книга» (Volksbuch) на данный момент не до конца определено исследователями и по-прежнему вызывает споры. Как замечает Дж. Ван Клеве, в этом термине с самого начала присутствовал элемент иррациональности¹³, и даже в авторитетном германистическом издании «Эйфорион» этот термин по-прежнему используется в кавычках или с прилагательным «sogenannt», «так называемый»¹⁴. Р. Шенда сообщает о недостатке научных исследований немецкой «народной книги», в отличие от достаточно исследованных «английских chapbooks, итальянских libretti popolari и французских Bibliothèque bleue»¹⁵. Х.И Кройцер, говоря о разнородности определяемых как «народная книга» литературных феноменов, утверждает, что ранний немецкий роман, «стилизованный в духе «народной книги», остался в определённой степени вне поля зрения «нормальных литературоведческих исследований», и предпочитает говорить о нём как о «мифе», претерпевшем множество изменений¹⁶ и вообще отказаться от использования понятия «народная книга» как научного термина. Представляется, однако, спорным считать все «народные книги» романами, поскольку в большинстве случаев они являются сложными жанровыми гибридами, в большей или меньшей степени имеющими общее с жанром романа.

В немецкой литературоведческой традиции «народными книгами» и «народными книжечками»¹⁷ (Volksbüchlein) иногда называются образцы низовой

¹² Bollenbeck G. Das „Volksbuch“ als Projektionsformel. Zur Entstehung und Wirkung eines Konventionsbegriffes. //Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions. Göppingen, 1979.S- 146.

¹³ Van Cleve J. A Genre in Crisis: The "Volksbuch". The German Quarterly, Vol. 59, No. 2 (Spring, 1986), p. 205

¹⁴ Ibid, p. 203

¹⁵ Schenda R. Volk ohne Buch: Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910. Frankfurt a. Main. 1988. S.276

¹⁶ Kreutzer H.J. Der Mythos vom Volksbuch : Studien zur Wirkungsgeschichte der frühen deutschen Romans seit der Romantik. Stuttgart, 1977. S. 2

¹⁷ Nusser P. Trivialliteratur. Stuttgart, 1991. S.48

массовой печатной продукции: иллюстрированные календари, картинки лубочного типа (Bilderbogen), сборники анекдотов и фарсов, тексты «нравоучительных песен» (Bänkelsänge), имевших зачастую драматичный, напряжённый сюжет, сборники эротического содержания, «сенсационные сообщения» о различных катастрофах и преступлениях, а также тексты, носившие прикладной характер: практические советы, рецепты средств народной медицины, и, самое главное, сборники религиозных текстов – молитв, псалмов и пр. Действительно, все эти издания были по-настоящему «народными» и массовыми: можно утверждать, в частности, вслед за Кройцером, что религиозные книги составляли наиболее значительный процент среди крупных, а, значит, и более дорогих изданий. Издания же меньшего формата были популярны также благодаря своей доступности как для понимания малообразованного читателя, так и для его бюджета.

В отечественном литературоведении трудно найти точное определение «народной книги», однако большинство учёных сходится в том, что «народной книгой» в широком смысле следует считать особый тип литературной продукции, тесно связанный с низовым сегментом рынка эпохи раннего книгопечатания, а в более узком – крупные прозаические формы, распространявшиеся по этим же каналам. Как пишет В.М. Жирмунский, коллективное творчество народных масс на разных ступенях развития предания вступает в сложное взаимодействие с индивидуальным художественным творчеством¹⁸, и именно тогда появляется «народная книга». В жанровом отношении масса этих текстов была весьма пёстрой: рыцарские романы, восходящие к средневековому героическому эпосу и рыцарскому роману бюргерские романы, плутовские романы, притчи, новеллы, сказки и пр., причём в целом для этих произведений характерно смешение жанров.

Эти тексты, практически всегда имеющие глубокие корни в народной традиции, существовали в статусе произведений развлекательной литературы и издавались в Германии приблизительно с XVI в. до второй половины XIX в. Они распространялись

¹⁸ Жирмунский В.М. Легенда о Докторе Фаусте. Сер. «Литературные памятники». М., 1978. Предисловие редактора. С. 5

книгоношами (Kolporteuren, отсюда обозначение такой низовой литературы - Kolportageliteratur) среди крестьянской и низших слоёв бюргерской публики, а также продавались на ярмарках. Качество бумаги и печати чаще всего было очень низким, что обеспечивало этим изданиям относительно невысокую цену. В Германии XVI-XVIII вв. не было таких устойчивых, знаменитых серий наподобие французской «Голубой библиотеки», в которых бы издавались популярные произведения: можно предположить, что причиной этого была территориальная раздробленность страны и отсутствие единого культурного пространства. В силу этих же причин печатных центров, выпускавших такую литературу, было несколько – следует назвать Франкфурт, Лейпциг и особенно Ройтлинген.

К указанному времени народные книги (в узком смысле термина) были популярны преимущественно в малообразованной среде, а также были широко распространены в качестве детской литературы (как известно, собственно литература для детей начинает формироваться к середине XIX в.) и в круг чтения взрослого, относительно образованного горожанина не входили. Известна цитата из Гёте, повествующего о своём детском опыте общения с такой литературой: «Издательство, вернее, фабрика этих книг, впоследствии заслуживших известность, даже славу под названием «народных книг», находилась во Франкфурте. Из-за большого спроса они печатались со старого набора очень неразборчиво и чуть ли не на промокательной бумаге. Итак, мы, дети, имели счастье ежедневно видеть эти бесценные останки средневековья на столике возле двери книгопродавца; более того, за несколько крейцеров они становились нашей собственностью. «Эйленшпигель», «Четыре Гаймонова сына», «Прекрасная Мелузина», «Император Октавиан», «Прекрасная Магелона», «Фортунат» и все их родственники вплоть до «Вечного Жида» были к нашим услугам на случай, если нам вдруг вздумается вместо сластей приобрести книжки. Тут надо упомянуть еще об одном преимуществе: разорвав или

как-нибудь повредив такую книжонку, мы могли тотчас же приобрести новую и снова ею зачитываться.»¹⁹.

В начале XX в. народные книги выходили в специально подготовленных филологами изданиях, и в вариантах «простых» - уже в основном только для детей и юношества, иногда восходивших не к новым, а наиболее ранним из известных версиям текстов²⁰. Эта же ситуация сохраняется и в настоящее время: тексты народных книг можно найти либо в научных, научно-популярных, учебных изданиях, либо в изданиях для детей, где они печатаются в сильно цензурированном, адаптированном для детей варианте – впрочем, последние встречаются достаточно редко (достаточно много было издано в 60-х гг. в ГДР) и очевидно воспринимаются читательской аудиторией как достояние немецкого культурного фонда²¹.

Сохранение этих книг и сюжетов в немецкой литературе последних веков, как уже было сказано нами выше, является заслугой романтиков. Сам термин, каким спорным он бы ни был, обрёл жизнь в результате их деятельности. Л. Тик, стоящий у истоков романтической традиции, первым обратился к стилизации народных книг. Уже в первом его значительном сборнике, принесшем ему настоящую известность, «*Volksmärchen*», т.е. «Народных сказках», изданных им под псевдонимом Петер Лебрехт в 1797 г. (задолго до описаний Гёппера, сборников братьев Гримм и гейдельбергских романтиков), выходят три текста, представляющих собой авторские версии традиционных «низовых» сюжетов. Таковы его «История детей Хаймона, в двадцати древнефранкских картинах», «Удивительная история любви прекрасной Магелоны и графа Петера из Прованса» и «Достопамятная историческая хроника шильдбюргеров в двадцати заслуживающих прочтения главах». В каждом из трёх

¹⁹ Гёте И.В. Собр. Соч. в 10 т. М., 1975-80. Т.3., С. 32-33.

²⁰ В этом ряду можно назвать, например, книгу «Святая Геновева» (Кёльн, 1922 г.), выпущенную в серии детского издательства Шаффштейн, т.н. «*Schaffsteins blaue Bändchen*», «Голубой серии издательства Шаффштейн». Название серии, возможно, восходит к французской «Голубой библиотеке». Существовала также «Зелёная серия», где печатались научно-популярные тексты. Издательство существовало с 1894 по 1973 г. и почти всё это время издавало указанные серии.

²¹ Среди таких изданий можно назвать недатированный сборник народных книг «Немецкие народные книги: Роланд, Бедный Генрих, Геновева, Флос и Бланкефлос» Х. Кранца (Штутгарт, недатировано, ок. 1937), представляющий собой идеологически выдержанную книгу для воспитания молодёжи Третьего рейха, а также «Фортуната» А. Геельхаар (Берлин, 1959, несколько раз переиздавался в ГДР).

томов «Народных сказок» содержится по одному такому тексту, окружённому оригинальными текстами Тика. Это произведения, выполненные как в минорном ключе - тревожная романтическая новелла «Белокурый Экберт» и трагедия «Карл фон Бернек», так и в мажорном – его наполненные комическими элементами, откровенно иронические версии популярных сказок: это драма «Рыцарь Синяя Борода» и комедия «Кот в сапогах». Стоит заметить, что все они так или иначе связаны либо с традиционными текстами, либо с современной Тику массовой литературой.

Ирония в названиях тиковских версий народных книг не так очевидна, как в названиях его комедийных пьес, однако всё же заметна: так, слово «altfränkisch» означает не только «древнефранкский», но и «старомодный», и «простодушный», «наивный». Ирония чувствуется и в явной стилизации названий текстов в духе массовых изданий, рассчитанных на прежде всего продажу и получение прибыли, а значит, и нуждавшихся в рекламе – и потому имевших в заглавии завлекательные обещания: «весьма легко читается», например, «Прекрасная Магелона» в немецком издании 1527 г.²².

В сборнике находится место и сатире: так, переделка истории шильдбюргеров, т.е., популярных немецких шванков о глупцах-жителях мифического города Шильда, представляет собой язвительную сатиру на просветительскую философию и массовый театр, а также содержит политические намёки: так, жители Шильды так опасаются революции, что добровольно сами сажают себя в тюрьму. В 1795 г., в течение нескольких лет после Французской революции, эти строки звучали исключительно смело.

Предисловие «Народных сказок» разделено на два самостоятельных: «Серьёзное предисловие» и «Шутливое предисловие». В первом автор предостерегает читателя: «Соблаговолите, высокочтимый читатель, найти для себя в моей книге то, что Вам понравится, однако, мне всё же хотелось бы, чтобы Вы не раскрывали её со слишком уж серьёзным лицом, поскольку я писал её безо всякой серьёзности. Не стоит говорить

²² Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. Сер. «Литературные памятники» под ред. Б.И. Пуришева. М., 1986. С.5

мне, что это с моей стороны нечестно, и что рецензенты оплатят мне за отсутствие серьёзности: мне известно и то, и другое»²³. Второе, «шутливое», предисловие снабжено пометкой: «Возможно, некоторым читателям не подойдёт серьёзное предисловие, и для них есть шутливое». К этим «некоторым» читателям автор обращается на «ты» и в совершенно ином ключе: «Быть может, ты хотел бы отправиться со мной в чудесные далёкие страны? <...> Я поведу тебя через край, где обитают поэзия и милое романтическое простодушие»²⁴.

Очевидно, что традиционный материал для Тика ценен прежде всего не сам по себе, но как основа для всевозможных экспериментов с принципами игры и иронии и, шире, для создания собственных оригинальных произведений. Сам же автор, выступающий под псевдонимом, не идентичен сам себе, он иронически дистанцирован – так же, как и его тексты, имеющие в основе традиционные сюжеты и мотивы, дистанцированы от этих сюжетов и мотивов. Сам псевдоним, под которым вышли «Народные сказки», также сообщает изданию определённую ироничность: Петером Лебрехтом звали главного героя его новеллы «Петер Лебрехт. История без приключений» (Peter Lebrecht. Eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten, 1795), в которой высмеиваются клише приключенческой литературы.

Однако, почему же Тик не только составляет из авторских обработок традиционных сюжетов фактически треть сборника, но и весь сборник стилизует в соответствующем духе, давая ему название «Народные сказки» и предваряя его как будто ориентированными на разную аудиторию предисловиями, как бы подчёркивая, что эта книга – для всякого читателя, для каждого, как и рассчитанные на необразованного читателя образчики «низовой» литературы? Ответить на этот вопрос тем более трудно, что, обозначая в самом начале амбивалентность своих творческих установок, Тик «осознаёт искусственный характер своего языка»²⁵, одновременно и не подражающего языку народных книг, и не утверждающего своей самобытности.

²³ Tieck L. Volksmärchen hrsg. von Peter Leberecht. In 3 Bde. Berlin, 1797. Bd. I. S. VII.

²⁴ Ibid., S. XV

²⁵ Kreutzer H.J. Der Mythos vom Volksbuch : Studien zur Wirkungsgeschichte der frühen deutschen Romans seit der Romantik. Stuttgart, 1977. S. 56

Возможно, ответ стоит искать в двойственности романтического мировоззрения, сочетавшего в себе рациональное и интуитивное: для того, чтобы понять наивность и волшебство народной книги или детской сказки, нужно применить определённые когнитивные усилия.

Более того, свой следующий знаменитый сборник, «Романтические сочинения», и одновременно первый сборник, изданный под собственным именем, Тик выстраивает почти по тому же принципу: несколько авторских версий традиционных сюжетов – новеллы «Верный Эккарт и Таннгейзер» и «Чудесная история о Мелюзине», а также трагедия «Жизнь и смерть святой Геновевы», плюс оригинальные сказочные комедии, так или иначе опирающиеся на популярные сказки – «Жизнь и смерть маленькой Красной Шапочки» и «Принц Цербино, или Путешествие в поисках хорошего вкуса. В некоторой степени продолжение «Кота в сапогах».

Примечательно название этого сборника: определение «романтический» и раньше применялось йенцами по отношению к собственным текстам и означало обычно всё необычное, странное, позабытое. Однако двухтомный сборник «Романтические сочинения», вобравший в себя пять очень разных в жанровом и стилистическом отношении текстов, является одним из немногим изданий той эпохи, содержащим определение «романтический» в заглавии. Такой выбор названия означает, что все пять текстов и по отдельности, и в комплексе, воспринимаются их автором как произведения, соответствующие новым художественным и литературным требованиям. «Романтические сочинения» воспринимаются им как своеобразный манифест нового искусства.

Стоит заметить, что в этом сборнике процент оригинальных произведений Тика ещё меньше, чем в предыдущем. Единственный текст, не являющийся прямой стилизацией или обработкой известного сюжета – это комедия «Принц Цербино», ядром которой является полемика с современной Тику массовой литературой и культурой, преимущественно тривиальной драмой. Основная цель насмешек Тика, как можно заключить, проанализировав текст пьесы – это сочетание одновременно склонности к бездумным чувственным наслаждениям, в частности, жажде

трогательных, «чувствительных» сцен, и стремление к «образованию», «воспитанию» (Bildung), являющееся частью культуры Просвещения. Зрители в изображающих театр комедиях Тика («Кот в сапогах», «Мир наизнанку», «Принц Цербино», «Пролог») всегда требуют зрелища разумного, логичного и понятного, негативно реагируя на нарушения театральной иллюзии и привычной логики действия. Мещанский, массовый вкус всегда связан для Тика с непониманием иронии и самоиронии.

Так, в одной из сцен «Принца Цербино», в которой один из персонажей по имени Иеремия устраивает для публики кукольный театр, где искуситель Сатана соблазняет зрителей жаждать большего трогательных сцен:

Сатана: Милые, это недостаточно трогательно, а вы же ни черта не смыслите в драматическом искусстве и потому не знаете, что это представление хромает.

Зрители: Вот это правда. Вы, как видно, знаток. – Мы хотим больше трогательности!²⁶

«Принц Цербино» представляет собой, по нашему мнению, литературную пародию, в рамках которой представлены образцы различных драматических и не только жанров, например, мещанской драмы, трагедии рока, а также дневников путешествий и просветительских трактатов. Например, линия с участием Отшельника и влюблённых пар целиком встроена в драму параллельно с основным действием. Её сюжет основан на поисках друг друга влюблёнными, заблудившимися в лесу, и изобилует комическими сценами, например, один из влюблённых постоянно проходит буквально в двух шагах от хижины, где его ждёт невеста. Как пишет немецкий исследователь Х. Арнтцен, сцена в шестом акте, в которой происходит всеобщее воссоединение, представляет собой «в чистом виде пародию на семейную драму. Влюблённые пары воссоединяются, и отец одной из девушек приглашает всех в свою хижину, как «отец семейства из пьесы Иффланда, приглашающий родственников в загородный дом»²⁷.

²⁶ Tieck L. Schriften. In 28 Bde. Berlin, 1828-1854. Bd 10, S. 204.

²⁷ Arntzen H. Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist. München, 1968. S. 140

Что же, однако, предлагает Тик взамен клишированных массовых драм? Как можно судить по составу сборника «Романтические сочинения» и дальнейшему творчеству Тика в продолжение всего периода деятельности в рамках романтического течения, это – тщательно стилизованные, приведённые в соответствие с требованиями времени народные книги.

О своей привязанности к народной книге Тик рассказывает в предисловии к «Шильдбюргерам»: как будто бы он отправился на Лейпцигскую ярмарку, чтобы отыскать там издания народных книг, но, однако, ничего не нашёл, пока не забрёл в крохотную книжную лавочку, где и обнаружил искомое; продавец якобы со слезами на глазах рассказывал Тику об изумлении, которое он испытал, узнав, за чем именно пришёл этот просвещённый господин, которому полагалось бы презирать эти книги²⁸. Конечно, этот рассказ, скорее всего – мистификация, однако позиция Тика в отношении народных книг ясна. Для него народная книга становится возможным источником обновления современной литературы, из чего следуют его многочисленные эксперименты с различными прозаическими и драматическими жанрами, где в основе каждого экспериментального произведения лежит сюжет той или иной народной книги.

Кроме того, примерно в это же время он активно занимается филологической, редакторской деятельностью, изыскивая немецкие литературные памятники Средневековья и начала Нового времени. Большая часть изданий Тика, связанных с народной традицией, относится к тому же периоду, когда создавались эти драмы: это 1800-1810 гг., когда он начинает серьёзно изучать древневерхненемецкие и средневерхненемецкие памятники. В 1812 г. издаёт роман «Служение дамам» Ульриха фон Лихтенштейна, а в 1815-16 гг. обращается к истории народного театра. Результатом его изысканий становится эссе «Немецкий театр» (Deutsches Theater, 1817). Некоторая часть издательских проектов Тика так и осталась на начальных стадиях: это проект издания «Песни о Нибелунгах» (Nibelungenlied, начат в 1803) и

проект «Книги героев» (Heldenbuch, начат в 1807), объединяющей тексты различных героических сказаний.

Тик, одной стороны, старается популяризовать старинные тексты - так, о своём проекте «Книги героев» он говорит, что хотел бы сделать её тексты «по-настоящему популярными, дать их в руки читателям всех классов, а по возможности и детям»²⁹, и, с другой, передаёт своим собственным текстам, написанным по мотивам народных книг, мировоззренческую функцию³⁰.

Мировоззренческая функция драм Тика, созданных на основе сюжетов народных книг (о которой говорит уже И. Шафаж), действительно играет значительную роль в его поэтической программе. Удивительно, но практически все его пьесы, написанные после 1800 г., так или иначе опираются на сюжеты народных книг. Народная книга начинает пониматься как особый образец поэтического искусства, на который Тик считает нужным равняться. Три наиболее значительные драмы мы уже назвали – это «Жизнь и смерть святой Геновевы» (1800), «Император Октавиан» (1808) и «Фортунат» (1816). В каждом случае Тик находит оригинальный вариант трактовки исходного текста.

«Геновева» оказывается первой в ряду романтических мистериальных драм, которые, по мысли А.В. Карельского, были призваны воплотить «жажду оптимистической уверенности» романтиков. Это всегда «драмы всеобъемлющего диапазона» с «утешительной развязкой», взятые «в извечной борьбе трагических диссонансов, но в конечном итоге обнаруживающие незримое руководство благой провиденциальной воли»³¹. Тик, взяв за основу народную книгу о Геновеве, которая во многих версиях книги понималась как фигура сугубо мирская, хотя и символизирующая чистоту и набожность, довольно сильно нагружает сюжет религиозными коннотациями по образцу «Поклонения кресту» Кальдерона.

²⁹ Цит. по Zyburg M. Ludwig Tieck als Übersetzer und Herausgeber. Zur frühromantischen Idee einer „deutschen Weltliteratur“. Heidelberg, 1994. S. 137

³⁰ Szafarz J. Die Rezeption mittelalterlicher Volksbuchmotive in Ludwig Tiecks Dramen.// Mittelalter-Rezeption. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions. Göppingen, 1979. S. 137

³¹ Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С.77

Религиозный аспект выходит в драме на передний план, снимая и трагизм финала, и общий драматизм сюжета.

Первая обработка сюжета для большой сцены принадлежит Мюллеру-живописцу (1749-1825), однако фактически она вышла в свет только в 1811 г., через одиннадцать лет после выхода «Геновевы» Тика, и в том числе и поэтом не приобрела большой известности. История литературы XIX-XX вв. насчитывает множество драматических обработок этого сюжета, непосредственно или опосредованно опирающихся именно на драму Тика. Например, в 1843 г. появляется трагедия К.Ф. Хеббеля (1813-1863), который полагал, что в поведение персонажей в трагедиях Тика и Мюллера недостаточно обосновано психологически, и счёл нужным создать свою версию. В 1848 г. выходит опера Роберта Шумана с либретто, основанным на текстах Тика и Хеббеля, в 1850 г. – опера-буфф Жака Оффенбаха, в 1914 г. – драма Ханны Радемахер и т.д. Опера Шумана до сих пор остаётся на сцене, особенно следует отметить минималистичную постановку 2008 г. М. Кушея в Цюрихском Доме оперы.

В своей следующей мистериальной драме, «Императоре Октавиане», Тик, напротив, максимально сокращает по сравнению с текстом народной книги все религиозные элементы. Так, счастливое рождение двойни у Октавиана и его супруги Фелицитас в народной книге следует за их благочестивым деянием – постройкой монастыря, в то время как у Тика оно никак не объясняется. Акцент с содержательной стороны в этой драме переносится на формальную: так, огромную роль перенимает музыкальность, которая в «Октавиане» осуществляется прежде всего при помощи разнообразных стилистических приёмов, многообразия стихотворных размеров и метров, интересных фонических сочетаний. По-видимому, здесь подразумевается романтическое представление о музыке как основе бытия. «Император Октавиан» не породил волны подражаний, как это случилось со сценичной и относительно компактной «Геновевой». В трудах большинства исследователей «Октавиан» Тика предстаёт как своеобразная «сумма» йенского романтизма, а сам Тик считал его вершиной своего творчества.

По нашему мнению, однако, «суммой» йенского романтизма стоит считать другую драму, также созданную на основе сюжета народной книги – «Фортуната». В романтической литературе сюжет о Фортунае и его сыновьях впервые появляется в сборнике Гёрреса «Немецкие народные книги» в виде описания. Первой романтической драматической версией формально является неоконченная пьеса А. фон Шамиссо под названием «Чудесный кошель и волшебная шапочка Фортуната» (1806), изданная, однако, только после смерти автора в 1895 г. Мотивы легенды появляются в другом произведении Шамиссо, сказке «Удивительная история Петера Шлемиля» (1814), где главный герой получает в уплату за свою тень волшебный кошель Фортуната. В 1820 г. появляется неоконченная поэма Л. Уланда «Фортунат и его сыновья», созданная примерно в то же время, что и «Фортунат» Тика: в 1814-1815 гг. первая часть и в 1815-1816 гг. – вторая. В на волне интереса к сюжету 1819 г. выходит перевод комедии «Старый Фортунат» елизаветинского драматурга Т. Деккера (1599), одной из наиболее значительных английских пьес о Фортунае, на немецкий язык, выполненный Ф.В. Шмидтом.

«Фортунат» Тика является, по-видимому, одним из самых известных и влиятельных драматических вариантов легенды о Фортунае, а Тик возвращает интерес к сюжету: XIX в. ознаменован выходом сразу нескольких драматических версий: в 1835 г. проходит первая постановка написанной в том же году пьесы Э. фон Бауэрнфельда, «драматической сказки в пяти актах» (издание пьесы в 1902 г. сопровождается предисловием, утверждающим большую сценичность этой пьесы по сравнению с тиковской³²), а также Ю. Гроссе «Фортунат. Народная пьеса в пяти действиях» (1896). Некоторые версии относятся даже к XX в. – например, «сказочная драма» К. фон Клинггреффа (1923) или «трагедия в трёх актах» Х. Викихальдера того же года, имеющая с сюжетом народной книги уже весьма мало общего. Сюжет о Фортунае также становится основой для одноимённой оперы Ф.К.Ш. фон Вартензее на опирающееся на текст Тика либретто Г. Дёринга (1831), которая пользовалась большим успехом, однако быстро сошла со сцены. Имеются сообщения о

³² Von Bauernfeld E. Fortunat. Dramatisches Märchen in fünf Akten. //Bibliothek der Gesamtlitteratur des in und Auslandes. N. 1610- Halle, 1902. S.4

планировавшейся швейцарской постановке этой оперы в 1940 г.³³. Стоит, впрочем, заметить, что в целом все эти версии не слишком известны и так или иначе восходят к тексту Тика.

На русский язык драма Тика «Фортунат» была переведена А.А. Шишковым и издана в третьем томе его сборника «Избранный немецкий театр» в 1831. Сказка получила высокую оценку А.С. Пушкина. Деятельность Тика и появление этого перевода связывается исследователями с появлением в XIX веке жанра русской литературной сказки³⁴.

«Фортунат» носит экспериментальный характер и в жанровом отношении представляет собой интересный конструкт, имеющий мало общего с другими драматическими произведениями Тика. Она резко отличается от «Геновевы» и «Октавиана», написанных в первые годы XIX столетия. «Фортунат» связан с поисками новой драматической формы, необходимой для воплощения изменившихся эстетических воззрений Тика-драматурга.

Действие «Фортуната» относится к тому же периоду, что и действие народной книги. Два основных момента пьесы, перенесённых в неё из народной книги 1509 г. – это, во-первых, социальный аспект отношений между персонажами, и, во-вторых, аспект финансовый, мотив власти золота над человеческими душами. В пьесе Тика сохраняется то же «неоднозначное отношение к рыцарству»³⁵, какое присутствует в народной книге. Его Фортунат, отпрыск обедневшей дворянской семьи, существует между двумя социальными слоями, не принадлежа ни к одному из них – ни к дворянству, ни к буржуа – в полной мере.

Связанные с мотивом золота детали, которыми изобилует народная книга, у Тика встречаются ещё чаще. Большинство событий и поступков объясняются в пьесе

³³ Scheider P.O. Fortunatus – Infortunatus. Die Geschichte einer Oper. //Neue Zürcher Zeitung. 19.5.1940. Nr. 788 (10), Blatt 3.

³⁴ Подробнее об этом в: Зусман В.Г., Сапожков С.В. Драматическая сказка Л. Тика «Фортунат» в оценке А.С. Пушкина. //Известия РАН. Серия литературы и языка. Том 48, №3. М., 1989. С.276-282

³⁵ Чекалов К.А. Формирование массовой литературы во Франции: XVII – первая треть XVIII века. М., 2008. С. 133.

именно этими мотивами: чаще всего это либо острая нужда, либо жажда богатства (Habgier) в чистом виде. В своих странствиях Фортунат понимает, что деньги – это огромная сила, за деньги можно купить всё, а тот, у кого нет денег, наоборот, всего лишается. Поэтому из даров Фортуны он выбирает богатство: «Дай золото мне! К чему мне красота и разум,/ Долгая жизнь для бедняка – лишь растянувшийся позор./ Зачем мне власть, если я видел, что всюду/Одно лишь золото держит скипетр?»³⁶.

Такое внимание к социальным вопросам абсолютно нетипично для драматургии Тика. Близкие к социальным вопросы играют определённую роль в его сатирических комедиях, где происходит осмеяние буржуазной мещанской морали, просвещённого филистерства, однако оно всегда касается только эстетических аспектов: искусства, культуры, вкуса. В «Фортунате» впервые происходит своеобразное столкновение героя и среды.

Важно также, что в процессе драматизации народной книги о Фортунате Тик тщательно избегает религиозного аспекта, важного для народной книги. Действие «Фортуната» лишено религиозной мотивировки, на которой строится, например, действие мистериальной драмы. Высшая добродетель в «Фортунате» заключается не в христианском смирении или всепрощении (как в «Геновеве»), а в мудрости, причём мудрости скорее житейской, бытовой, чем высокой. Если сравнить текст драмы «Фортунат» с текстом народной книги, можно заметить, что почти все сцены, где идёт речь о благочестивых поступках Фортуната, или содержатся назидательные сентенции, в драме отсутствуют.

Особенно показательна в этом отношении сцена в чистилище святого Патрика. И в народной книге, и в драме Фортунат прибывает на север Ирландии, ведомый любопытством. Он узнаёт о местной «достопримечательности», чудесной пещере, где всякому, кто проведёт в ней ночь, будут отпущены все грехи, и, опять же, из любопытства отправляется туда. Заблудившись в темноте, герой народной книги разочаровывается во власти «золота и серебра» и горько раскаивается в своих грехах.

³⁶ Tieck L. Schriften. In 28 Bde. Berlin, 1828-1854. Bd.3, S.132.

Он горячо молится Всевышнему о спасении, и помощь приходит. Герой сказочной драмы, заблудившись, только горюет о бесполезности волшебного артефакта и с ужасом ждёт смерти. Прибывающая вскоре помощь представляется не наградой раскаявшемуся грешнику, а счастливой случайностью, удачей.

Свою роль здесь играет и факт противопоставления «Фортуната» мистериальной драме, которая, как известно, создавалась по образцу католических пьес Кальдерона. Тик был, безусловно, знаком с драмой Кальдерона «Чистилище святого Патрика» (1640), повествующей о раскаянии закоренелого грешника, очистившегося в этих пещерах. Однако в «Фортунате» Тик открыто игнорирует христианский аспект легенды, отказываясь следовать за Кальдероном, а, значит, и за образцами раннеромантической мистериальной драмы.

Чудесное и волшебное царит в мистериальных драмах Тика как проявление общей изначальной благодати бытия, в то время как в «Фортунате» появление фантастических элементов всегда создаёт иронический контраст, нарушающий жанровые каноны сказочного повествования. Персонажами драмы, основанной на народной книге, в которой влияние сказочного жанра было довольно существенным, всё волшебное воспринимается, вполне в духе массовой публики рубежа XVIII-XIX вв., как что-то абсурдное и чужеродное.

Как божественное, так и волшебное царит в мире также основанной на сюжетах народных книг мистериальной драмы, в то время как в «Фортунате» отсутствует не только ощущение возможности волшебного, но и ощущение присутствия в жизни персонажей Бога. Эта нетипичная для драматургии Тика смена фокуса с чудесного на обычное, с волшебного на заурядное производит впечатление горькой иронии.

В отличие от предыдущих драм Тика, «Фортунат» является единственной, в которой присутствует трагический финал и лежащий в основе неразрешимый конфликт.

Таким образом, Л. Тик в процессе драматической обработки текста народной книги 1509 г., с одной стороны, очень тщательно передаёт её сюжет и, с другой стороны, меняет несколько важных аспектов её замысла. На примере «Фортуната» видно, что Тик осваивает новую драматическую форму, в основе которой лежит тщательно воссозданная структура народной книги. Такой подход к литературным и народным источникам является безусловным новаторством Тика.

Можно утверждать, что в понимании Тика интерес к актуализации народных книг как образца массовой литературы, находящейся далеко за пределами круга чтения современного читателя, тесно связана с романтическим мировоззрением. После выхода в 1816 г. сборника «Фантазус», считающегося своеобразной вехой, разделяющей романтический и постромантический периоды в творчестве автора (Э. Риббат и вслед за ним Т. Мейсснер обозначают этот сборник как «воспоминание о романтизме», «erinnerte Romantik»), частота обращения Тика к традиционному материалу существенно снижается. Драма «Фортунат», суммирующая в себе весь опыт Тика в драматизации и стилизации текстов народных книг, оказывается последней крупной художественной работой в этом списке. Как мы постарались показать выше, в ней он подытоживает результаты своих творческих достижений и сигнализирует о своей скептической трактовке художественных принципов как своих предыдущих драм, так и романтического движения в целом.

Проект, предполагавший введение народных книг в том или ином их виде в современное Тику массовое чтение, по собственной оценке автора, не принёс весомых плодов. До конца жизни он был уверен в необходимости обновления массовой культуры, ухода от клишированного псевдоискусства. В более поздний период, 20-30-х гг., будучи заведующим литературной частью в Дрезденском театре, и в конце 40-х гг., - режиссёром-постановщиком и художественным директором в Берлинском, Тик будет пытаться воздействовать на массовый вкус введением большего числа постановок классики, в частности драматургии Шекспира, и откажется от возможности поставить драму на сюжет народной книги.

С другой стороны, именно основанные на сюжетах «низовой» литературы драмы Тика до сих пор составляют золотой фонд немецкого романтизма. Они стоят у истоков драмы А. фон Арнима, К. Brentано, Ф. де ла Мотт Фуке и многих других. Как можно заметить, Тику удалось укрепить низовые сюжеты в сфере «высокой» литературы, вызвав своей драматургией волну подражаний более и менее знаменитых авторов, и фактически подарить этим сюжетам «высокую» сцену, подняв их с подмостков балаганного театра. Его прозаические обработки народных книг оказались менее известны, однако именно с них началось триумфальное шествие «низовых» сюжетов в литературе немецкого романтизма. Теория «народного духа» Гёrrреса, оказавшаяся настолько влиятельной и приведшая к возвращению интереса к традиционному материалу и многолетним изысканиям в этой области не только литераторов, но и учёных, невозможна без Тика, чья литературная программа сочетала в себе и отрицание современной ему массовой литературы, и продуктивную замену её образцами нового искусства.