
Зарубежная литература

УДК 82–25

DOI: 10.31249/lit/2023.04.09

ФИНОГЕНОВ В.А.¹ ЛЮДВИГ ТИК – ИЗДАТЕЛЬ И КРИТИК
ГЕНРИХА ФОН КЛЕЙСТА

Аннотация. Людвиг Тик сыграл ключевую роль в систематизации и популяризации творческого наследия Генриха фон Клейста, опубликовав в 1826 г. первое полное собрание его сочинений, последовавшее за изданием 1821 г. На материале предисловия к этим изданиям и сборника «Драматургические заметки» в статье рассматривается рецепция Тиком произведений и личности Клейста. Наиболее плодовитый драматург среди немецких романтиков, Тик считался также одним из самых влиятельных театральных критиков своего времени. Именно он расставил приоритеты в пользу поздних драм Клейста, заложив основу для интерпретации Клейста в националистическом ключе.

Ключевые слова: Л. Тик; Г. фон Клейст; У. Шекспир; И.В. Гёте; драма; театр; немецкая литература; национальная литература; национализм.

Для цитирования: Финогенов В.А. Людвиг Тик – издатель и критик Генриха фон Клейста // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2023. – № 4. – С. 110–130. – DOI: 10.31249/lit/2023.04.09

FINOGENOV V.A.² Ludwig Tieck – publisher and critic of Heinrich von Kleist

¹ **Финогенов Виктор Анатольевич** – младший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: p_jh@mail.ru

² **Finogenov Victor Anantolyevich** – Junior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: p_jh@mail.ru

Abstract. Ludwig Tieck played a key role in systematizing and popularizing the creative heritage of Heinrich von Kleist, publishing in 1826 the first complete collection of his works, which followed the 1821 edition. Based on Tieck's prefaces to these two editions and collection of his theater reviews *Dramaturgische Blätter*, the article examines reception of Kleist's works and personality by him. As the most prolific playwright among the German Romantics, Tieck was also considered one of the most influential theater critics of his days. And it was he who prioritized Kleist's later dramas, laying the groundwork for interpreting Kleist in a nationalistic way.

Keywords: Ludwig Tieck; Heinrich von Kleist; William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe; drama; theater; German literature; national literature; nationalism.

To cite this article: Finogenov, Victor A. "Ludwig Tieck – publisher and critic of Heinrich von Kleist", Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies, no. 4, 2023, pp. 110–130. DOI: 10.31249/lit/2023.04.09 (In Russian)

Издательской деятельностью Людвиг Тик (1773–1853) занимался на протяжении большей части своей жизни, и два собрания сочинений Генриха фон Клейста (1777–1811) вписываются в длинный перечень подготовленных им изданий.

Тик публиковал произведения самых разных эпох и направлений, следуя как собственным интересам, так и потребностям читательской аудитории. В список изданных им работ входят сочинения его ближайших сподвижников по йенскому романтизму – Вильгельма Вакенродера и Новалиса; полное литературное наследие одного из основателей движения «Буря и натиск» Якоба Ленца; робинзонада «Остров Фельзенбург» автора эпохи Просвещения И.Г. Шнабеля; произведения новеллиста и комедиографа первой половины XIX в. Ф.А. Шульце; а в самом конце жизни Тик издал переложенную им на современный немецкий язык «Песнь о Нибелунгах». Полное собрание драматических произведений Шекспира в переводе Августа Шлегеля и Тика стало одним из главных событий, способствовавших популяризации в Германии английского классика.

В 1816 г. завершив работу над своей последней драмой «Фортунат», Тик перестал писать собственные пьесы. После по-

пытки создания романтического театра нового образца, получившей наиболее яркое воплощение в его ранних комедиях «Кот в сапогах», «Мир наизнанку», «Принц Цербино», написанных на рубеже XVIII–XIX столетий, к 1820-м годам его увлечение драматургией перешло в теоретическую плоскость. При этом большинство пьес Тика к середине 1800-х годов уже было издано, в то время как Клейст, дебютировавший трагедией «Семейство Шроффенштейн» в 1804 г., только начинал тогда свою писательскую карьеру.

Период с 1817 по 1840 г. в карьере Людвиг Тика театровед Е.А. Ткачева называет «дрезденским», поскольку в это время он был «одним из руководителей Дрезденского Придворного театра» [Ткачева, 2010, с. 41]. Именно в эти годы Тик был наиболее активен как издатель и критик: выпустил в свет немало собраний сочинений немецких авторов и написал десятки статей и очерков, посвященных истории литературы и театру, собранных в 1848–1852 гг. в четырехтомник под названием «Критические сочинения» (*Kritische Schriften*). Значительную часть его критического наследия составляет сборник театральных рецензий «Драматургические заметки» (*Dramaturgische Blätter*), в первой редакции вышедший в 1825 г. Изучив репертуар в Германии и Европе, писатель выразил в этом сборнике свои взгляды на состояние немецкого театра того времени. Особое внимание он «уделял постановкам пьес Шекспира» [Логвинова, 2015, с. 229]; здесь же помещены статьи с анализом шекспировских драм, фрагменты писем на театральную тематику и крупные обзорные работы (главным образом, статья «О немецкой драме»). В «Драматургических заметках» есть и рецензии на спектакли по трем пьесам Клейста – «Кетхен из Гейльбронна», «Семейство Шроффенштейн» и «Принц Гомбургский».

В этот период Тик в основном работал над теоретическим осмыслением драмы и ее генезисом. В 1817 г. он написал статью «Истоки немецкого театра» (*Die Anfänge des deutschen Theaters*), а в 1819 г. – «Шекспир и староанглийский театр» (*Shakespeare und das altenglische Theater*). Своего рода камертоном для Тика всегда оставался Шекспир. Его он привлекал в союзники и в качестве опоры, когда заводил речь о реформе современного немецкого театра, несмотря на то что с течением времени воззрения Тика подвергались трансформации. Если в молодые годы он создавал одну за другой эпатажные пьесы, намного опередившие свое время, то в

зрелый период занял более выдержанную и консервативную позицию обозревателя и критика, чтобы уже в 1840-е годы перейти к практическому воплощению своих идей по модернизации немецкой сцены в качестве руководителя Берлинского театра.

Примечательно, что как писатель Тик в этот период больше сосредоточивается на жанре новеллы, и эти поздние его сочинения, разительно отличающиеся от романтических новелл образца «Белокурого Экберта», в отечественном литературоведении принято причислять к художественному течению бидермайера, – в частности, под таким углом их рассматривают М.И. Бент [Бент, 1990] и Е.А. Панкова в своей диссертации «Позднее творчество Тика» [Панкова, 1998]. По выражению Н.Я. Берковского, «бывший романтик хотел раствориться в покое и удобствах бюргерского бидермейера» [Берковский, 1973, с. 274].

Новелла заняла господствующие позиции в немецкой литературе 1820-х годов, причем структурные признаки этого жанра подверглись кардинальному переосмыслению, хотя и сохранили преемственность по отношению как к классической, так и романтической новелле. В первую очередь, обращает на себя внимание чрезвычайная пространность многих поздних новелл Тика и утрата повествовательной динамики. Изменения также касаются и смыслового содержания за счет нарастающего «внимания к деталям быта и психологии» [Бент, 1990, с. 374]. М.И. Бент также отмечает, что именно творчество Арнима, Гофмана и Клейста, в чем-то подготовленное ранним Тиком, «привело жанр к такому расцвету, который, в свою очередь, не мог не отразиться и на поздних произведениях Тика» [Бент, 1990, с. 372], – что и обусловило новый виток развития новеллы в Германии.

Тем интереснее тот факт, что в своем объемном предисловии к изданиям 1821 г. [Kleist, 1821], подготовку которого он начал еще в 1816 г. [Röbbling, 1913, S. 53] и 1826 г. [Kleist, 1826], Людвиг Тик практически обходит стороной новеллистику Клейста. В отличие от драм, почти каждую из которых Тик подробно анализирует, он лишь пунктирно отмечает некоторые особенности его новелл. Нельзя сказать, что Тик отрицает заслуги Клейста в этом жанре – наоборот, считает, что «он смог показать здесь свой талант еще ярче, чем в драме» [Tieck, 1848, Bd. 2, S. 44]. Тик выделяет «Маркизу д'О» и «Обручение в Сан-Доминго» как прекрасные

образцы новеллистики. Так, об «Обручении» пишет: «Этот рассказ – одно из лучших произведений, когда-либо написанных Клейстом», – положительно характеризуя нарративную структуру новеллы, где значительное место отводится повествователю. Правда, об остальных новеллах отзывается при этом скорее пренебрежительно, называя «Землетрясение в Чили» «наброском в несколько штрихов, выдающим руку мастера»¹, а «Найденыша» – «запутанной историей, герой которой вызывает только отвращение»².

Наибольшее внимание Тик уделяет «Михаэлю Кольхаасу», самой крупной из новелл Клейста. Восхищаясь проработкой образа главного героя и психологической мотивировкой его поступков, Тик, однако, упрекает автора в игнорировании исторического антуража и натянутости сюжетной линии с саксонским курфюрстом и цыганкой. Упреки в неправдоподобии, а также в резких переходах от поэтически сильных мест к несостоятельным – вот основные претензии Тика в отношении всего творчества Клейста.

И здесь он неосознанно вторит инвективам И.В. Гёте, обвинявшего Клейста в «дьявольской неестественности» и «смешении смысла с бессмыслицей» [Grathoff, 2000, S. 208]. Только Тик это делает в гораздо более мягкой форме, стараясь, скорее, подчеркнуть достоинства клейстовского стиля. Иными словами, разбор Тиком клейстовских новелл имеет характер набросков и подталкивает к мысли о том, что он видел в Клейсте в первую очередь драматурга, а не прозаика.

Гёте, который так и не смог преодолеть органическое неприятие Клейста, в своей посмертно опубликованной рецензии на «Драматургические заметки» иронизирует над излишним пиететом Тика в отношении покойного писателя. У него самого Клейст вызывает лишь «содрогание и отвращение», «как некое хорошо задуманное природой, но охваченное неизлечимым недугом тело» [Гёте, 1980, Bd. 10, S. 372]. Категориями отвращения и брезгливости, как можно заметить, активно пользуется и Тик в своем предисловии, правда, распространяя их только на некоторые произведе-

¹ “<...> eine Skizze, in wenigen Strichen gezeichnet, die eine Meisterhand verrathen” [Tieck, 1848, Bd. 2, S. 47].

² “<...> verwickelte Geschichte, deren Held nur Widerwillen erregt” [Tieck, 1848, Bd. 2, S. 47].

ния в соответствии с собственными предпочтениями, тогда как Гёте выносит окончательный вердикт в отношении самого автора. Примечательно, что, хотя рецензии на драмы Клейста составляют лишь незначительную часть от всего объема «Заметок», Гёте начинает свой отзыв именно с Клейста. Несмотря на попытки отрицания и замалчивания со стороны веймарского классика, этот автор, очевидно, не давал ему покоя, поскольку в некотором роде Клейст мог напоминать Гёте его собственную творческую молодость.

В отличие от Гёте, Тик оценивал Клейста скорее отстраненным взглядом аналитика, стараясь заметить в его индивидуальном стиле те тенденции, которые могли бы послужить на пользу немецкой литературе и, главным образом, театру. В сочинениях 1820-х годов Тик фактически игнорировал собственные произведения романтического периода, и дело здесь не в писательской скромности, а скорее в пересмотре прежних идеалов. В критических работах Тика имеется множество достаточно банальных высказываний о вульгарности современных театральных вкусов и неудовлетворительной актерской игре. Выдвигая претензии к немецкому театру, Тик учитывает свой опыт драматурга, но мыслит себя при этом уже не бунтарем, каким его характеризуют ранние романтические пьесы, а скорее систематизатором. Тик остро чувствует общий литературный спад новой эпохи по сравнению с бурным расцветом национальной литературы рубежа веков и пытается найти опору, которая бы вернула немецкому театру утраченные позиции, приобретенные, казалось бы, к началу XIX в. усилиями Лессинга, Гёте и Шиллера.

В качестве критика и заведующего репертуарной частью одного из ведущих немецкоязычных театров Тик и в теории, и на практике пытался привнести на сцену качественные изменения. Систематически он излагает свои представления в статье «Немецкая драма» (*Das deutsche Drama*, 1827), где традиции предшествующих эпох, опыт английского, французского, итальянского и испанского театров сравнивает с национальным немецким театром. Синтез чужих влияний наблюдается и в драмах самого Тика, представляющих в своем роде «плавильный котел» в духе будущей постмодернистской эстетики. Однако практическое воплощение собственных идей непосредственно на страницах пьес было

слишком радикальным способом, малодоступным для понимания читательской публики того времени. Став в 1820-е годы респектабельным бюргером, Тик после длительной творческой паузы далеко уходит от романтического максимализма и занимает позицию защитника национальной традиции. С большим или меньшим успехом Тик будет воплощать свои взгляды на практике уже в Берлине в 1840-е годы в качестве режиссера и постановщика.

Его статья «Немецкая драма» 1827 г. строится вокруг идеи о национальном духе, и, хотя это одна из характерных для раннего немецкого романтизма тем, в историко-политическом контексте 1820-х годов на фоне упадка, вызванного отсутствием единого германского государства, она получает уже совсем другое измерение. Тик связывает подъем немецкой литературы рубежа веков именно с развитием национального языка, который благодаря Лессингу придал германскому театру надгосударственный и общенемецкий характер. Принципиальный отказ от александрийского стиха как неприемлемой для немецкого языка формы стал отправной точкой для возникновения современного немецкого театра: «Возник не тот национальный театр, которого везде ждали и иногда провозглашали с большим апломбом; немецкий дух и смысл выразились в Лессинге, Готтере, Клингере, Гёте, Ленце, Вецеле, Шредере и в других более слабых авторах»¹. Именно Гёте, раскрывший соотечественникам глаза на «великое, непреходящее» (Große, Dauernde), стал для Тика воплощением истинно немецкого (ächte Deutsche). В его творчестве «прекрасное сочеталось с привычным и обыденным, а природа и душа, шутливость и серьезность, ирония и понимание высшего, как казалось, становились родными»². Для позднего Тика Гёте – образец совершенства и гармонии, полностью соответствующий его прежним представлениям об универсальной поэзии, воплощением которой становятся не эксперименты йенского романтизма, а более строгая веймар-

¹ “Entstand auch nicht jenes Nationaltheater, das man allenthalben erwartete, und an manchen Orten mit vielem Prunk verkündete, so sprach sich doch in Lessing, Gotter, Klinger, Goethe, Lenz, Wezel, Schröder und in so vielen schwächeren ein deutscher Geist und Sinn aus” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 148].

² “Das Schöne vermählte sich mit dem Bekannten und Alltäglichen, und Natur und Gemüth, Scherz und Ernst, Ironie und Verständniß des Höchsten schienen einheimisch zu werden” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 166].

ская классика. С точки зрения Тика, именно соединение «немецкого духа» с «вечным» составляет главную заслугу Гёте как основоположника современной немецкой литературы. При этом Тик отмечает, что «Шиллер привнес в поэзию слишком много рассудочности, расчета и философии, а Гёте заставил поклоняться пустому, ничтожному идеалу»¹, что впоследствии стало одной из причин деградации немецкой сцены.

Наиболее опасные для национального немецкого театра веяния, с его точки зрения, всегда исходили из Франции. Французскую модель Тик категорически отвергает, считая классицистскую драму риторическим упражнением: «Природа и истина, к которой тяготеют англичане, настолько же чужды и непонятны французам, как и испанцам, разделяющим их склонность к напыщенности и чрезмерности»². Борьба с вековечным соседом-противником – основная причина, по которой Тик будет превозносить именно две последние драмы Клейста, «Битву Арминия» и «Принца Гомбургского», выделяя в них именно патриотический дух и реваншистские настроения.

Как и в молодые годы, в иерархии Тика главное место по-прежнему занимают Шекспир и античная драма, поэтому во время своих поездок по европейским театрам он и посещал в основном постановки древнегреческих трагиков и английского классика – именно на базе этих литературных традиций, по замыслу Тика, должна была строиться реформированная немецкая сцена. Английский театр с елизаветинских времен сохранил то единство духа, которого так не хватало театру немецкому. В этот период Тик сблизился с Гёте, который под конец жизни также скорректировал свои взгляды, признав правильным способ постановок Шекспира в оригинальном виде, без сокращений, тогда как ранее подвергал Тика за это мнение жесткой критике. В ранней статье Тика 1796 г. «Трактовка чудесного у Шекспира», тот, с одной стороны, видится универсальным поэтом-романтиком, а с другой – национальным

¹ “Nur führte Schiller zu viel Bewußtsein, Absicht und Philosophie in die Poesie ein, und Goethe veranlaßte, daß man einem leeren, nichtigen Ideal huldigte” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 167].

² “Die Natur und Wahrheit, welche die Engländer suchen, ist den Franzosen eben so fremd und unverständlich, wie den Spaniern, sie theilen mit diesen den Hang zum Schwülstigen und Überladenen” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 186].

писателем, «поэтом своего народа» [Tieck, 1848, Bd. 1, S. 41]. Такое сочетание как раз и делает Шекспира универсальным гением, который «одновременно возвышал народные представления до своего духа»¹ [Тик, 2015, с. 232]. Приведенные выше суждения о Гёте из статьи «Немецкая драма» показывают, что Тик и его рассматривает в соотнесенности с Шекспиром – в силу того, что именно Гёте более всех немецких авторов соответствовал двум ключевым для Тика критериям. В 1820-е годы именно вторая, национальная, составляющая стала для Тика главенствующей, тогда как в годы романтизма в его взглядах преобладал универсальный подход.

Такая переориентация была связана с изменением мировоззрения, вызванного ощущением отсутствия под ногами твердой почвы и стремлением к возрождению Германии, причем, как видно из его статьи о Клейсте, основные надежды Тик возлагал на Пруссию. Ситуация того времени приводит Тика к горькой иронии по поводу упадка культуры Германии: «Сверхнемецкое в немецком, поэтический фанатизм без поэзии, всеобщность без основания и почвы, горячее восхищение без любви – вот отличительные черты нашей литературы»². Такое положение отражается и на театре: «Наша сцена стала негерманской, хаотичной, совершенно анархической» [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 159]. Утрата национальной идентичности воспринимается Тиком как главная трагедия эпохи, и театр лишь отражает общие тенденции. Вульгарный универсализм массового театра, примером которого служат произведения А. В. Иффланда и А. фон Коцебу, выражался в беспорядочных заимствованиях идей за рубежом и их варварском приспособлении к потребностям публики; тем не менее, как пишет Тик, и лучшее, и худшее в этих драматургах – как раз немецкое. По его словам, в результате политических потрясений «мы утратили твердую патристическую точку зрения на нашей сцене»³. Он подвергает кри-

¹ “<...> hob diese Vorstellungen [des Volkes] zugleich zu seinem eigenen Geiste hinauf” [Tieck, 1848, Bd. 1, S. 41].

² “Das Überdeutsche im Undeutschen, ein Poesie-Fanatismus ohne Poesie, eine Allseitigkeit ohne Grund und Boden, und ein erhißtes Bewundern ohne Liebe: dies sind die Kennzeichen unserer Literatur” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 168].

³ “<...> wir in unserer Bühne jeden festen und vaterländischen Standpunkt verloren haben” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 168].

тике фальшь «ненемецкой немецкости» (*undeutsche Deutschheit*), выражавшейся в приверженности к архаичным лингвистическим формам на фоне быстрого забвения «старых» пьес: «Разве немец только потому немец, что не имеет отечества, все признает, ни во что не проникает, пробует все новое, восхваляет и подражает ему с поспешной увлеченностью, чтобы забыть через десять лет, а еще прежде попать ногами?»¹. Статья завершается риторическим призывом использовать Шекспира «как краеугольный камень нашей сцены», а также Гёте, Шредера, Шиллера и некоторых «англичан, итальянцев, французов и даже испанцев, но с особым отбором и критикой» [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 218]. Именно в контексте этих поисков стоит воспринимать критические отзывы Тика о драмах Клейста этого периода.

Характерно, что в теоретических статьях о театре Тик никак не упоминает Клейста, который на тот момент считался одиозным писателем сомнительного уровня. Предваряя его полное собрание сочинений 1826 г., Тик находит нужным практически дословно перепечатать предисловие 1821 г., ставя себе в качестве главной цели описание «писательских заслуг» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 3] Клейста. Так он старается исправить несправедливость, возродить память о незаслуженно забытом драматурге и прозаике, который «оставался почти незамеченным среди других авторов, прославившихся тем, что они потакали болезненным потребностям времени, а также таких, о ком невозможно сказать, почему именно им было отдано предпочтение»². И тут надо отдать должное Тику, который сделал первый важный шаг для посмертной реабилитации Клейста в истории мировой литературы. Первая часть введения содержит достаточно подробную биографию писателя с многочисленными цитатами из его писем, написанных в периоды самых глубоких душевных кризисов и тяжелых лишений, – в основном эти фрагменты затрагивают отношение Клейста к вопросу о жизни

¹ “Ist der Deutsche nur Deutscher, weil er kein Vaterland hat, Alles anerkennt, nichts durchdringt, jedes Neue versucht, mit eiligem Enthusiasmus lobt und nachahmt, um es nach zehn Jahren zu vergessen, und noch früher verschmähend mit Füßen zu treten?” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 218].

² “<...> fast unbemerkt blieb, indessen neben ihm Autoren berühmt wurden, weil sie den krankhaften Bedürfnissen der Zeit fröhnten, neben anderen, von denen sich gar nicht angeben läßt, warum ihnen dieser Vorzug wurde” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 24].

и смерти. Цитаты, следующие одна за другой, призваны показать читателю внутренний мир Клейста и не столько оправдать его самоубийство, сколько объяснить причины трагического конца писателя, предоставив слово ему самому.

Психологическая мотивировка становится для Тика главным ключом ко всем неувязкам в творчестве Клейста и к его личной трагедии: «ясно чувствуется, что ум поэта не в ладах с самим собой»¹. Такое состояние не позволяло ему, говоря языком более современной психологии, сублимировать в творчестве свои комплексы. По словам Тика, «эта глубокая дисгармония, резкие противоречия, грозящие разрушить жизнь, дремлют в сознании большинства людей»², но если обычный человек «быстро утоляется каким-нибудь заурядным ремеслом, мирскими привычками, обыденными занятиями и развлечениями»³, то душа поэта, устремленного к искусству, в некоторых случаях, которые Тик все же считает исключительным «жестоким капризом природы», не находит удовлетворения в своем «стремлении к лучшему», в результате чего «земное бытие уничтожает само себя» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 22]. Здесь отчетливо слышен голос Тика-романтика, использующего типичную для йенцев лексику и риторику. Тем самым он косвенно причисляет Клейста к романтизму, хотя тот всегда стоял особняком, не примыкая ни к одному из направлений.

Как и в суждениях о Шекспире и Гёте, Тик снова возвращается к теме национального характера: «Он был полностью немцем и любил свое отечество, Бранденбург» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 23], потому-то хаос исторических потрясений и привел Клейста к потере ценностных ориентиров, притом что «еще раньше темная сила духовно разрушила его изнутри»⁴ – здесь мы снова видим чисто

¹ “<...> fühlt man deutlich, daß das Gemüth des Dichters nicht mit sich einig” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 22].

² “Diese tiefe Disharmonie, diese grellen Widersprüche, die das Leben zu zerstören drohen, schlafen wohl in den Gemüthern der meisten Menschen” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 22].

³ “<...> beschwichtigt sich bald in irgend einem herkömmlichen Beruf, in den Gewohnheiten der Welt und alltäglicher Beschäftigung und Zerstreuung” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 22].

⁴ “<...> schon von früher Zeit eine dunkle Macht ihn geistig von innen heraus zerstört habe” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 24].

романтическое определение. Фактически Тик вторит Гёте, разделяя его точку зрения на патологический характер личности Клейста, но, в отличие от негативизма веймарского классика, осторожно стремится подобрать более строгие формулировки. Отсутствие гармонии и резкие контрасты, характерные для Клейста, подталкивали Тика к выводам о крайней неоднородности его творчества, что и обуславливало полярные отзывы о его произведениях или даже о разных частях одной и той же пьесы или новеллы. Глубокие критические замечания Тика нередко сочетаются с несколько поспешными и безапелляционными выводами, вызванными либо его личным вкусом, либо уже сформировавшимся литературным мнением большинства.

В первом детище Клейста, трагедии «Семейство Шроффенштейн», Тик обнаруживает «что-то столь оригинальное, что-то совершенно новое», какую-то «суровую свежесть» [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 28] поэтического языка и отход от традиционной театральной условности, – при общем неправдоподобии некоторых фабульных поворотов: «Пожалуй, у нас нет другого такого произведения, где прекрасное и разумное находилось бы в прямой борьбе с невозможным и нелепым»¹, – пишет он в рецензии на спектакль в венском Бургтеатре. Причем само творческое пристрастие к отображению темных сторон человеческой натуры Тик считает скорее достоинством драматурга и особое внимание уделяет его языку, находя его весьма своеобразным и отточенным, совсем не напоминающим стиль Гёте и Шиллера, подражание которым было серьезным недостатком многих начинающих авторов того времени.

При общем восхищении сюжетным построением этой трагедии, ее финал, как и в случае «Михаэля Кольхааса», Тик считает недостаточно мотивированным и даже откровенно слабым, причем объясняет это не ошибкой новичка, а принципиальным заблуждением, «странной дисгармонией, быть может, болезнью в душе поэта» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 34], которая не позволяла ему отделить по-настоящему важное от незначительного. Объясняя все непонятное болезнью автора, Тик уподобляется Гёте и многим крити-

¹ “Wir besitzen vielleicht kein zweites Gedicht, in welchem das Schöne und Verständige so unmittelbar im Kampfe mit dem Unmöglichen und Widersinnigen sich befindet” [Tieck, 1852, Bd. 4, S. 26].

кам того времени, что порою делает его анализ несколько поверхностным. При этом он вполне обоснованно указывает на тот факт, что концовка «Семейства Шроффенштейн» фактически препятствует полноценному катарсису: «Ослабляя все узлы и связи, которые поэт выковал и скрепил с таким искусством, одним ударом он лишает нас иллюзии и сочувствия»¹. Притом насколько сложные эксперименты Тик ставил в собственных пьесах, значительная часть которых как раз и была направлена на разрушение сценической иллюзии, здесь он усматривает только ошибку, связанную с психически нестабильным состоянием автора, и даже не пытается увидеть закамуфлированную пародию на того же Шекспира, хотя пародийность – одна из главных черт его собственных ранних пьес. Вместе с тем он находит, что сцена с переодеванием главных героев, «какой бы неестественной она ни казалось в драме, сама по себе в высшей степени поэтична»². Это еще раз показывает, что Тик и не стремился охватить творчество Клейста целиком беспристрастным взглядом, а выхватывал из всего корпуса текстов наиболее яркие и зрелищные, по его мнению, места, отвергая то, что считал недостойным внимания.

Привлечение шекспировских мотивов в этой трагедии Тик находит совсем неудовлетворительным. Появление старого графа Сильвиуса в конце напоминает о Лире «к большому вреду для поэта»; параллели с финалом «Ромео и Джульетты» – также не в пользу Клейста: «в том великом произведении концовка волнующая, а здесь примирение кажется слабым и несущественным»³. Неудачным считает Тик и перенос действия пьесы в средневековую Германию (по изначальному замыслу Клейста, персонажи должны были быть испанцами). При этом внимание к раннему тексту Клейста обнаруживает интерес самого Тика к трагическому жанру. Как отмечает Т.А. Зотова, «наиболее удачными Тик считает возвышенные, героические трагедии, например, трагедии Клей-

¹ «<...> alle die Banden und Klammern plötzlich löst, die der Poet mit so vieler Kunst geschmiedet und befestigt hatte, so daß wir durch einen einzigen Schlag alle Täuschung und Theilnahme verlieren» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 31].

² «Diese Stelle, so unnatürlich sie im Schauspiel ist, ist an sich selbst höchst poetisch» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 33].

³ «<...> doch ist in diesem großen Werke der Schluß erhehend, während die Aussöhnung hier nur matt und unbedeutend erscheint» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 34].

ста» [Зотова, 2012, с. 99], хотя для «Битвы Арминия» и «Принца Гомбургского» подобная жанровая характеристика кажется не очень оправданной. По-настоящему великой трагедией, по мнению Тика, должен был стать «Роберт Гискар» Клейста, все версии которого были уничтожены автором.

Комедию Клейста «Разбитый кувшин» Тик оценивает преимущественно с положительной стороны, отмечая, правда, проблемы, которые могут возникнуть у актеров при постановке этой непростой, практически лишенной действия пьесы, где персонажи как будто пребывают в рассеянности и «порою ведут диалог только для вида» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 37]. Упрекая Клейста в излишнем «маньеризме», Тик все же признает достоинства его нового поэтического языка, уместного как в комическом, так и трагическом жанре. С этой пьесой связана скандальная история первой провальной постановки 1808 г. на сцене Веймарского театра, когда Гёте разделил ее на три акта вопреки воле автора, из-за чего Клейст пришел в ярость и даже собирался вызвать Гёте на дуэль. Еще в 1821 г. Тик выражал сомнения в возможности адекватно поставить «Разбитый кувшин» на сцене, но в предисловии к изданию 1826 г. Тик указывает, что этот спектакль уже стал одним из наиболее популярных в Гамбурге.

Примечательно полное игнорирование Тиком пьес «Амфитрион» и «Пентесилея», которые на протяжении последних 70 лет являются, пожалуй, наиболее исследуемыми и комментируемыми пьесами Клейста. Так, А.В. Карельский называет «Пентесилею» «одним из вершинных достижений Клейста в драматургическом жанре» [Карельский, 2007, с. 265], тогда как Тик упрекал Клейста в выборе «невозможной задачи» описания того, «что лежит за пределами природы», чего-то «более высокого, чем природа» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 39]. Последнее довольно забавно звучит из уст бывшего романтика, поскольку некогда Тик и сам вместе со своими коллегами-йенцами преследовал те же цели. Тем не менее «Пентесилею» Тик называет «странным чудовищем с таким большим количеством красот подлинной поэзии, с такими признаками великой и прекрасной человечности»¹ [Kleist, 1821, S. XLVII], об-

¹ «<...> dieses seltsame Ungeheuer mit so vielem Schmuck ächter Poesie, mit solchen Zügen großer und schöner Menschlichkeit» [Kleist, 1821, S. XLVII].

виния ее автора, главным образом, в избыточности и неестественности, хотя, казалось бы, само требование правдоподобия не слишком уместно в отношении столь необычной драмы. Отмечая смелость образов, достоинства стиля, стиха, блестящих описаний, Тик все же считает «Пентесилею» «шагом назад» по сравнению с более ранним «Семейством» из-за грубой концовки и несоответствия отдельных частей целому. Надо отметить, что в более поздней редакции Тик убрал из своей рецензии практически весь фрагмент, посвященный критике «Пентесилеи».

Вердикт Тика в отношении «Амфитриона» еще более однозначен и категоричен: «Кажется, что он переделал “Амфитриона” Мольера ради изучения или развлечения, а не в силу подлинного вдохновения – это опыт, который нельзя считать ничем иным, кроме заблуждения»¹, тогда как «мистическое значение» пьесы – «как раз еще большее недоразумение» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 36]. И хотя Тик в целом неодобрительно отзывался о французском театре XVII в., здесь он транслирует чужие суждения, вторя Гёте, забравшему пьесу на заре ее появления и ставившему комедию Мольера намного выше клейстовской переработки. Тик также ограничивается шаблонным утверждением, что в комическом жанре французы сильнее немцев. Отношение к этой пьесе кардинально изменилось только в XX в., когда она стала рассматриваться как самостоятельное произведение, независимое от Мольера. Можно предположить, что и Тик поддался тогда веяниям моды и примерял на себя роль постановщика, расхваливая активно ставившиеся с большим или меньшим успехом пьесы («Разбитый кувшин», «Семейство Шроффенштейн» и «Принц Гомбургский»); но едва ли он действительно повредил рецепции «Пентесилеи» и «Амфитриона», и без того игнорируемых театром того времени.

С «Кетхен из Гейльбронна» связана отдельная история. По изначальному замыслу, Клейст намеревался вывести в качестве отрицательного женского персонажа нимфу Мелюзину, героиню средневековых легенд о любви речного божества и смертного. Этот сюжет был обработан Тиком и лег в основу фраг-

¹ “Es scheint, daß er mehr als Studium oder Zerstreuung, als aus eigentlicher Begeisterung ‘den Amphitryon’ des Moliere umgestaltet habe: ein Versuch, den man nur eine Verirrung nennen kann” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 36].

мента, в котором сочетаются и драма, и лирика, и эпос. Клейст, как считают историки литературы, именно «из-за своих разногласий с Тиком» [Reeve, 1993, p. 116] решил заменить Мелюзину на знатную особу – Кунигунду фон Турнбек, наделив ее оттенками прежнего демонического образа, и оставил основным мотив легенды, связанный с подсматриванием за процессом купания этого существа. Но и в новой версии образ фальшивой внешне и внутренне женщины вызвал у Тика лишь отвращение из-за стремления автора «выйти за пределы природы и истины» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 40].

В рецензии на постановку этой пьесы Тик называет ее «настоящей народной драмой, такой силы и задушевности, какой мы еще не видели»¹, а недостатки по-прежнему видит в отсутствии целостного характера, слабой проработке поворотных моментов сюжета при излишней детализации несущественного. Неорганичным представляется ему и финал, в котором главная героиня оказывается дочерью императора, тогда как кузнец Теобальд фактически лишается связи с Кетхен: Тик даже предлагает собственную версию, в которой Теобальд был бы ее дедушкой. Отсутствие связности и излишне, на его взгляд, свободную композицию пьесы Тик все же оправдывает тем, что по своей природе – это «народная драма». Это и дает возможность Клейсту «связать воедино события, которые кажутся случайными», и бросить «взгляд на вольную природу» [Tieck, 1852, Bd. 3, S. 83]. Именно «немецкость» пьесы, несмотря на все отмеченные несообразности, вызывает у Тика восторг: «На этом фундаменте должны и всегда будут покоиться лучшие произведения нации»².

Скорее всего, как раз эта рецензия и вызвала насмешку пожилого Гёте, некогда бросившего именно эту пьесу, присланную ему автором, в камин за «дьявольскую неестественность». Тик фактически разъясняет гётевский тезис на ряде примеров, будучи при этом готов простить Клейсту все недостатки, поскольку тот вдохновляется «истиной и самой природой» [Tieck, 1852, Bd. 3,

¹ “Ein ächtes Volksschauspiel, von einer Kraft und Innigkeit, wie wir noch kein anderes besitzen” [Tieck, 1852, Bd. 3, S. 82].

² “Die besten Werke der Nation sollen und werden immer auf diesem Fundamente ruhen” [Tieck, 1852, Bd. 3, S. 82].

S. 82]. Не упоминая Шекспира напрямую, Тик тем не менее оперирует теми же категориями, которые использовал для характеристики английского драматурга, универсализм которого парадоксальным образом нераздельно связан с национальным характером его произведений.

«Битву Арминия», написанную в 1808 г. в разгар французского наступления, Тик высоко ценит за то, что Клейст сумел описать в ней события далекого прошлого в понятных категориях современности: «угнетенный и увлеченный настоящим, он видел в этом зеркале прошлое» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 40]. Здесь Тик напрямую уподобляет позднюю драматургию Клейста шекспировской: «Дух, подобный Шекспиру, видит прошлое без какого-либо усилия; постигая самое отдаленное, он способен к абсолютному пониманию ближайшего»¹, и эта пьеса – «только о нас самих и о бедствиях отечества, о наших надеждах и обо всех славных и печальных делах наших дней»². «Наше» – ключевое слово в немецкой рецепции двух последних драм Клейста на протяжении многих последующих десятилетий.

Именно «Принц Гомбургский», последнее произведение Клейста, представляется Тикку не только лучшим его творением, но и памятником немецкой культуры, выражающим «стремление к подлинно патриотическим историям и представлениям» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 50]: эта драма прославляет «страну, город, правителей и счастье любимого княжеского дома» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 50]), а также «напоминает об энтузиазме, который сделал прусский народ таким сильным и победоносным в борьбе с всемогущим врагом, о блестящем периоде новой истории, отблеск которого все еще счастливо сияет»³. Тик хотел бы открыть новый театр в Берлине постановкой именно этой драмы, пользовавшейся в то

¹ «<...> ein Geist wie Shakspeare sieht die Vorzeit auch ohne große Anstrengung persönlich vor sich, er begreift das Fernste, indem er das Nächste ganz verstanden hat» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 40].

² «<...> nur von uns selbst und eigenem Drangsal des Vaterlandes die Rede sei, von unsern Hoffnungen und allem Herrlichen und Traurigen unserer Tage» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 40].

³ «<...> den Enthusiasmus mahnt, der das preußische Volk so stark und siegend gegen den übermächtigen Feind machte, eine glänzende Periode der neuen Geschichte, deren Schimmer noch erfreulich strahlt» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 51].

время большой популярностью в Дрездене, несмотря на то что противники пьесы пытались чинить препятствия в продвижении спектакля. В прусской столице постановка состоялась в 1828 г. в усеченной версии, вызвала гнев у аристократической публики и вскоре была запрещена (то же самое произошло с венским спектаклем 1821 г.) Реакция была связана с характером пьесы, в которой правящие элиты изображены далеко не так, как это хотел бы видеть Тик: сюжет, в ходе которого главный герой забывает о чести и молит о пощаде, полностью противоречил прусскому офицерскому духу.

В контексте «Принца Гомбургского» тема Шекспира получает уже окончательное разъяснение со стороны Тика: «Все нации должны завидовать англичанам из-за Шекспира, который остается непревзойденным образцом только потому, что был большим англичанином, чем кто-либо из его современников; вот почему в патристических пьесах ему удалось построить бессмертный памятник себе и своему народу»¹.

Именно историческим драмам Клейста «Принц Гомбургский» и «Битва Арминия», а также отчасти «народной драме» «Кетхен из Гейльбронна» надлежит, по Тику, заполнить в немецком театре пробел, вызванный общим культурным упадком 1820-х годов и недостатком литературных ориентиров. Даже те особенности поэтики Клейста, которые Тик подвергал прежде суровой критике, в этих случаях рассматриваются исключительно как достоинства его стиля: «Клейст, никогда не прикрывавший чудовищного и отвратительного, как настоящий поэт позволил вещам говорить самим за себя, не объясняя нам внутренней связи намеками или рефлексией»². Особенно Тик превозносит Клейста за смелую трактовку в знаменитой сцене страха перед смертью, где принц дохо-

¹ «Wie müssen alle Nationen den Engländern ihren Shakspeare beneiden, der nur darum so als unerreichtes Vorbild dasteht, weil er so ganz Engländer war, wie keiner seiner Zeitgenossen; deshalb gelang es ihm, in seinen vaterländischen Schauspielen sich und seinem Volke ein unvergängliches Denkmal zu bauen» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 50].

² «Kleist, der es immer liebte, auch das Ungeheure und Gräfliche nicht zu verhüllen, hat hier als ächter Dichter, ohne uns durch Fingerzeige und Reflexionen den innerlichen Zusammenhang zu erklären, die Sache für sich selbst reden lassen» [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 53].

дит до пределов унижения и самоотречения: «...эта сцена поистине шокирует, поскольку в ней мы оплакиваем судьбу самого человечества»¹.

Хотя официальные власти не разделяли восторга, пропаганда Тика отчасти была продиктована реальной потребностью немецкой литературы в возрождении национального театра, а именно эта пьеса Клейста вполне могла способствовать укреплению связей между разрозненными германскими государствами. Тик интуитивно понял ее внутренний потенциал, впоследствии позволивший ей надолго занять свою нишу в репертуаре немецкого театра и обусловивший ее особого рода популярность вплоть до 1945 г., поскольку и милитаристские власти Германской империи, и нацистское руководство Третьего рейха находили в «Принце Гомбургском» и «Битве Арминия» тот самый источник, который питает немецкий дух.

Список литературы

1. *Бент М.И.* Поздняя новеллистика Людвига Тика. Проблемы метода и жанра // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1990. – Т. 49, № 4. – С. 372–379.
2. *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. – Ленинград : Худож. лит., 1973. – 565 с.
3. *Гёте И.В.* «Заметки драматурга» Людвига Тика // Гёте И.В. Собр. соч. : в 10 т. – Москва : Худож. лит., 1980. – Т. 10. – С. 372–373.
4. *Зотова Т.А.* Жанровое своеобразие драматургии Л. Тика и раннеромантическая теория поэзии : дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 2012. – 317 с.
5. *Карельский А.В.* Генрих фон Клейст // Карельский А.В. Немецкий Орфей. – Москва : Издательский центр Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ), 2007. – С. 253–269.
6. *Логвинова И.В.* Шекспириана Людвига Тика // Литературоведческий журнал. – 2015. – № 36. – С. 225–230.
7. *Панкова Е.А.* Позднее творчество Тика : дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 1998. – 182 с.
8. *Тик Л.* Трактровка чудесного у Шекспира / пер. И.В. Логвиновой // Литературоведческий журнал. – 2015. – № 36. – С. 231–256.

¹ “Diese Scene ist wahrhaft erschütternd, denn wir beweinen in ihr das Loos der Menschheit selbst” [Tieck, 1852, Bd. 2, S. 54].

9. *Ткачева Е.А.* Театр Людвига Иоганна Тика : реконструкция постановочного метода Людвига Иоганна Тика на материале его драматургии. – Санкт-Петербург : Астерион, 2010. – 159 с.
10. *Grathoff D.* Kleist: Geschichte, Politik, Sprache : Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur [Клейст: история, политика, язык: культурологические исследования немецкой литературы]. – Wiesbaden : Verlag für Sozialwissenschaften (VS), 2000. – 223 S.
11. *Kleist H. von.* Hinterlassene Schriften [Собрание сочинений] / hrsg. von L. Tieck. – Berlin : G. Reimer, 1821. – 290 S.
12. *Kleist H. von.* Gesammelte Schriften [Полное собрание сочинений] : in 3 Bänden / hrsg. von Ludwig Tieck. – Berlin : G. Reimer, 1826.
13. *Reeve W.C.* Kleist on stage, 1804–1987 [Клейст в театре, 1804–1987]. – Montreal & Kingston ; London ; Buffalo : McGill-Queen's univ. press, 1993. – 238 p.
14. *Röbbling F.* Kleists Kätchen von Heilbronn [«Кетхен из Гейльбронна» Клейста]. – Halle : Niemeyer, 1913. – 167 S.
15. *Tieck L.* Kritische Schriften [Критические сочинения] : in 4 Bänden. – Leipzig : Brockhaus, 1848–1852.