

О ДВУХ СЮЖЕТАХ ЛОРЕЛЕИ

Задача нашей статьи – исследовать сюжет Лорелеи на материале текстов Гейне и Brentano, чтобы прояснить разницу между двумя способами высвобождения в лирике потенциала авторефлексии. Первое стихотворение о Лорелее было написано К. Brentano, как указывается в комментариях к его «Избранному» на немецком языке, предположительно в конце лета 1800 г. В романе «Годви», куда было помещено стихотворение «Zu Bacharach am Rheine...» («На Рейне в Бахарахе...»), «это песня, которую поет Виолетта, типичный для Brentano персонаж – грешница с дерзким умом и глубокой тоской по вере»¹. Стихотворение Гейне «Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...» (в переводе В. Левика «Не знаю, что стало со мною...»; в составе цикла «Возвращение на родину» вошло в «Книгу песен») впервые было опубликовано в 1824 г. Источником его «Лорелеи» была не Brentanовская баллада, а легенда о девушке на скале Лурлей («Die Jungfrau auf dem Lurley»), включенная в справочное гейдельбергское издание 1818 г. для путешественников по Рейну². Объясняя название скалы – «скала эльфов», – С.С. Аверинцев обращает внимание на то, что образ Brentanовской Лорелеи «не имеет никаких фольклорных источников и представляет собой вымысел поэта от начала до конца»³.

Конструктивные подступы к решению обозначенной выше задачи мы находим в тезисе С.Н. Бройтмана о деканонизации жанра баллады: после «ролевых» баллад Гете, в которых повествователем выступает сам герой баллады, в немецкой романтической поэзии новым моментом оказывается появление в балладе *лирического «я»*. Примером этого нового качества романтической баллады (по отношению ко всей предшествующей литературной балладе) С.Н. Бройтман считает зачин «Лорелеи» Гейне. Вся

первая строфа этого стихотворения выглядит как «лирико-элегическое раздумье: “Не знаю, что стало со мною, / Печалью душа смущена, / Мне все не дает покою / Старинная сказка одна”...»⁴. Такое выступление лирического Я, полагает С.Н. Бройтман, «представляет собой способ рефлексии над жанром, делая его «стилистически трехмерным. При этом сам сюжет может оказаться поводом для лирической медитации. “Лорелея” кончается, как и начиналась, словом “я”: “Я знаю, река, свирепея, / Сомкнется навеки над ним, / И это все Лорелея / Сделала пеньем своим”. Здесь эмоциональное “знание” сюжета не менее важно, чем само происшествие, – оно художественно предшествует сюжету и трансформирует его значение в художественном целом». Этот вывод повторяется ниже: «У Гейне существуют самостоятельно традиционный сюжет баллады и “я”, пересказывающее его и рефлексирующее над ним (хотя и очень лично)»⁵.

Нам предстоит доказать, что рефлексия лирического Я над сюжетом, «знание» автором сюжета в балладах о Лорелее раскрывается как его совпадение с персонажем в повествовательной функции. Только если у Гейне неразличение по функции пения-рассказывания будет отмечено для пары «Я автора и Лорелея», то у Брентано – для пары «поэтическое Я и лодочник (корабельщик – Schiffer)». Ход нашего доказательства определяется завершающим тезисом лотмановской идеи о сюжете в сюжетных и бессюжетных текстах: «... бессюжетная система первична и может быть воплощена в самостоятельном тексте. Сюжетная же – вторична и всегда представляет собой пласт, наложенный на основную бессюжетную структуру. При этом отношение между обоими пластами всегда конфликтное: именно то, невозможность чего утверждается бессюжетной структурой, составляет содержание сюжета...»⁶.

В свете этого утверждения сюжетное решение баллады Гейне должно было бы выглядеть так: рефлексирующее Я попадает в бессюжетную первичную систему, Лорелея же как персонаж – во вторичную сюжетную

систему. Но так ли это? Проверим наше предварительное представление, исходя из начального тезиса сюжетной теории Ю.М. Лотмана: «в основе понятия сюжета лежит представление о *событии*»⁷, если «*событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля*»⁸. В сюжетном тексте, говорит Ю.М. Лотман, выделяются две группы персонажей – подвижные и неподвижные. Если неподвижные персонажи подчиняются запрету и не могут перейти через границы, то подвижный персонаж – это «лицо, имеющее право на пересечение границы. <...> Движение сюжета, *событие* - это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура <...> сюжет может быть всегда свернут в основной эпизод – пересечение основной топологической границы в пространственной его структуре»⁹.

Тексты обоих стихотворений свидетельствуют, что в их сюжетном целом выделяются как пространство первичной бессюжетной структуры (мир лирического Я), так и пространство вторичной сюжетной структуры (мир рассказанного события). Поэтому вопрос ставится главным образом о том, кто у Брентано и Гейне получит роль подвижного персонажа – Лорелея или лодочник.

Обратимся вначале к тексту Гейне. На первый взгляд, «граница семантического поля», отделяющая внесюжетное Я от уровня персонажей, проходит в двух местах текста, отделяя начальную и заключительную строфы от четырех промежуточных. Граница предстает как рамка между внешним миром авторского Я и внутренним миром, населенным персонажами.

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

Die Luft ist kühl und es dunkelt,

Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt
Im Abendsonnenschein

Die schönste Jungfrau sitzet
Dort oben wunderbar.
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,
Sie kämmt ihr goldnes Haar.

Sie kämmt es mit goldnem Kamme,
Und singt ein Lied dabei;
Das hat eine wundersame,
Gewaltige Melodei.

Den Schiffer im kleinen Schiffe
Ergreift es mit wildem Weh;
Er schaut nicht die Felsenriffe,
Er schaut nur hinauf in die Höh.

Ich glaube, die Wellen verschlingen
Am Ende Schiffer und Kahn;
Und das hat mit ihrem Singen
Die Lore-Ley getan¹⁰.

Отметим, что в первой строфе: «Я не знаю, что бы это должно значить, отчего я в такой печали; одна старая сказка не выходит у меня из головы», – местоимение Я в первой и второй строчках дважды употребляется в именительном падеже, а в последней строке в дательном. Здесь представлен один субъект сознания – автор, в замыкающей же строфе («Я думаю: волны поглотят в конце рыбака и лодку; и это своим пеньем сделала Лорелея»), субъектов оказывается трое – Я, лодочник и Лорелея. Таким образом, за границу поля действия персонажей, в бессюжетную область авторского сознания проникают в финале два персонажа. Следовательно,

именно последнюю строфу мы должны рассматривать как место истинного события в данном произведении, согласно лотмановской установке: «*событием в тексте является перемещение персонажа через границу семантического поля*». (То же, но с акцентом на исходном Я: «Движение сюжета, *событие* – это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура»). Теперь следует разобраться, кто из персонажей, собственно, здесь перемещается в область автора – лодочник или Лорелея?

Когда автор говорит, что лодочник должен погибнуть «в конце» – «am Ende», – это выражение означает, прежде всего, фабульное завершение: «в конце сказки»; с другой стороны, в плане художественной онтологии «am Ende» есть не что иное, как перформативное указание на конец всего произведения. Таким образом, фигура лодочника должна исчезнуть сразу на двух уровнях: и сказочном сюжетном, и лирическом бессюжетном, опять открывающемся в последней строфе с появлением Я. И наоборот, для девушки не наступает ни фабульный конец, отделяющий волшебную сказку от авторского высказывания, ни завершение в самом этом высказывании. Именно она оказывается исполнителем всего произведения, что явствует из заключительных строк: «И это Лорелея сделала пенем своим». Пенем Лорелея не только погубила лодочника: она сменила Я как субъекта творческого сознания («ich weiß nicht», «ich glaube») в творческом действии, объединившем «сказку» и поэтическую рефлексию в единое целое. *Мотив пения* героини вводится в четвертой строфе «Und singt ein Lied dabei...», где дается и характеристика песни: у нее волшебная, захватывающая мелодия. Фабульное звено: «Ihr goldnes Geschmeide blitzet, / Sie kämmt ihr goldnes Haar. / Sie kämmt es mit goldnem Kamme...», – свидетельствует о связи образа Лорелеи с образом ундины – речной нимфы¹¹, пение которой опасно для моряков. Называя «пение» как причину того, что «сделала» Лорелея с лодочником, автор следует традиции; собственным

решением Гейне становится то, что изнутри «сказки» Лорелея творит своим пением и само его стихотворение.

Итак, первоначальное предположение, что Я представляет бессюжетный слой текста, а Лорелея – сюжетный, над которым Я рефлексивует, теперь меняется. За внешним различием внесюжетного лирического Я и персонажа-деятеля обнаруживается их тождество как субъектов повествования – рассказчика и поющей волшебницы. И сама сказка перестает быть жанровым объектом авторского воспоминания, «выпуская из себя» мотив пения, способный внутри ее сюжета погубить лодочника, а вне его завершить художественное целое; причем тождество песни с пением продуцирует, в свою очередь, и тождество сказки со стихотворением. Вспомним в этой связи описание В.Н. Топоровым такого поэтического пространства, где «образ организуется как некое порождающее из самого себя новые образы устройство»¹², а также сформулированный Мандельштамом принцип поэтической обратимости: «Образное мышление у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать обрацаемостью или обратимостью <...> представьте себе самолет... который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью». Так Данте демонстрирует, по определению Мандельштама, «непрерывное превращение материального поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого»¹³. Финал гейневской баллады, где сказочный и авторский типы повествования совмещаются в том, что «сделано», также может служить примером обратимости поэтической материи: здесь стремление авторской поэзии проникнуть внутрь себя самое проявляется как пение Лорелеи.

Если одним из предварительных литературных образцов сюжета гибели рыбака от пения подводной красавицы можно считать балладу Гете

«Рыбак» (1778), то среди дальнейших вариантов этого сюжета укажем на стихотворение Эйхендорфа «Der stille Grund» (буквально: «Тихое дно») (1835). Гейневскую Лорелею здесь можно узнать в русалке, заплетающей свои золотые волосы и покоряющей ночную природу чудесным пением:

.....

Da drüben sah ich stehen
Den Wald auf steiler Höh,
Die finstern Tannen sehen
In einen tiefen See.

Ein Kahn wohl sah ich ragen,
Doch niemand, der es lenkt',
Das Ruder war zerschlagen,
Das Schifflin halb versenkt.

Eine Nixe auf dem Steine
Flocht dort ihr goldnes Haar,
Sie meint', sie wär alleine,
Und sang so wunderbar.

Sie sang und sang, in den Bäumen
Und Quellen rauscht' es sacht,
Und flüsterte wie in Träumen
Die mondbeglänzte Nacht.

Ich aber stand erschrocken,
Denn über Wald und Kluft
Klangen die Morgenglocken
Schon ferne durch die Luft.

Und hätt ich nicht vernommen
Den Klang zu guter Stund,
Wär nimmermehr gekommen

Aus diesem stillen Grund¹⁴.

Данный вариант сюжета губительного пения русалки замечателен тем, что образ рыбака и образ Я в финале сближаются. Если прочитать этот текст после «Лорелеи» Гейне, то окажется, что в начальных строфах автор описывает то, чем его предшественник завершает свое стихотворение: рыбак уже утонул, а речная волшебница поет, сидя на камне. Однако Эйхендорф удлиняет и обновляет ставший традиционным сюжет, вводя мотив утреннего колокола: его звук, услышанный «в добрый час», спасает уже обреченного на гибель героя-повествователя, чуть не разделившего судьбу рыбака. То есть получается, что в финале стихотворения функцию свободного подвижного персонажа примеряет на себя повествовательное Я.

Но если у Эйхендорфа Я, услышавшее ночное пение русалки, едва не переходит на сюжетный уровень, что означало бы утрату им авторской позиции, то у предшественника Гейне – Brentano, первым сочинившего историю о Лорелее, этот переход в финале осуществляется в позитивном смысле: Я открывается как раз для того, чтобы совпасть с персонажем в статусе «певца». Мы пользуемся первой редакцией стихотворения (1800), опубликованной в «Избранном» Brentano на немецком языке (1985), которая в финале отличается от редакции, приведенной в переводе А. Ревича в «Избранных стихотворениях» Brentano на русском языке (изданы в 1986 г. как приложение к названной книге). Первая история Лорелеи представляет собой перемежающийся диалогами персонажей (девушки и епископа, обращениями епископа и девушки к рыцарям) рассказ о том, как «красотка Лоре Лей» была отправлена епископом в монастырь в сопровождении трех рыцарей и что случилось с ней в пути. Для сопоставления с «Лорелей» Гейне обратимся к заключительным строфам стихотворения, которым предшествует следующее содержание: «И девушка сказала: „вот плывет / Лодочка по Рейну, / И тот, кто стоит в лодочке, / Должен быть мой люби-

мый. / Так весело стало на сердце, / Это должен быть мой любимый“. Тут она наклоняется / И бросается в Рейн».

Die Ritter mussten sterben,
Sie konnten nicht hinab,
Sie mussten all verderben,
Ohn' Priester und ohn' Grab.

Wer hat dies Lied gesungen?
Ein Schiffer auf dem Rhein,
Und immer hat's geklungen
Von dem drei Ritterstein:*

Lore Lay
Lore Lay
Lore Lay

Als wären es meiner drei.

*Bei Bacharach steht dieser Felsen, Lore Lay genannt, alle vorbeifahrende Schiffer rufen ihn an, und freuen sich des vielfachen Echos¹⁵.

А.В. Михайлов дает в комментариях к «Избранным стихотворениям» Брентано перевод этого финального фрагмента, выполненный В.Н. Топоровым:

Три рыцаря в смятенье
С утеса не ушли.
Лежат без погребенья
Во прахе и в пыли.

Кто людям спел об этом?
Не рейнский ли рыбак?
Но над тройным скелетом
Звучит отныне так:

Лорелей!

Лорелей!

Лорелей!

Три двойника души моей¹⁶.

Затекстовая прозаическая вставка: «Близ Бахараха стоит эта скала, называемая Лоре Лей; корабельщики, проплывая мимо, взывают к ней и радуются многократному эху», – выполняет роль исторической справки («...Лурлаберх, скала эльфов, была известна с древности: троекратное эхо, обычай обращаться к ней с вопросами, на которые ожидался ответ от живущих в скале эльфов, – все это засвидетельствовано с XIII века...»¹⁷). Итак, на внесюжетный вопрос: «Но кто спел эту песню?» – вдруг открывающий себя автор отвечает трехступенчатым образом, подобно троекратному эхо. Во-первых, это «корабельщик на Рейне», во-вторых, тройное звучание имени девушки, разносящееся со скалы, и, в-третьих, это он сам, готовый присвоить себе звучание эха над Рейном. Сугубо индивидуальный характер литературных баллад Европы, к которым относится и брентановская «Лорелея», был, по мнению А.А. Гугнина, вполне традиционным элементом жанра: «Лирический элемент, вмешательство автора-повествователя в рассказ был знаком уже и народным балладам, где анонимный рассказчик или певец давал свои оценки событиям или намекал на причастность к ним...»¹⁸.

Различие между финальными авторскими позициями двух создателей Лорелеи очевидно. В стихотворении Гейне волшебное пение Лорелеи поглощает авторское повествование, становясь универсальным способом производства художественного целого, совмещающего в себе печаль лирического Я и сказочный сюжет. У Брентано, напротив, лирическое Я вырывается из ткани безличного рассказывания, чтобы не пропасть в пении персонажа и заявить о своем авторстве. Специально по поводу финала

«Лорелеи» комментатор тома избранного Брентано и Арнима писал: «... на самом деле судьба прекрасной волшебницы рассказана вовсе не так уж непосредственно; собственной темой стихотворения является вызванное троекратным эхо над тремя окаменевшими рыцарями воспоминание о песне рейнского лодочника, который и поет историю про Лорелею»¹⁹. Отмеченная исследователем не-непосредственность рассказанной истории («воспоминание о песне») может быть описана в рамках представлений немецких романтиков о соотношении двух видов поэзии. Теоретическая разгадка финала брентановского стихотворения просматривается в «критике границ естественной и искусственной поэзии» Я. Гримма: «... народная поэзия изливается из души целого; то же, что я понимаю под искусственной, - из души отдельного. Поэтому новая поэзия называет имена своих поэтов, а древняя их не знает...» (из письма Арниму 20 мая 1811 г.)²⁰. Той же антиномией *Naturpoesie* и *Kunstpoesie* разница между двумя видами поэзии обозначалась в 116 «атенейском» фрагменте Ф. Шлегеля²¹. Соответствует самой структуре брентановской «Лорелеи» – к спетой песне «добавлен» вопрос о том, кто ее спел, – и следующий фрагмент наблюдений Я. Гримма: «В искусственной поэзии <...> я вижу изготовление, естественная поэзия делается сама собой»²². Здесь, безусловно, можно узнать оппозицию «органической» и «механической» формы, предложенную А.-В. Шлегелем в его «Чтениях о драматическом искусстве и литературе»; творческое и исполнительское «я» в финале «Лорелеи» рядом со справкой о легендарной скале эльфов близ Бахараха воспринимается именно как «механическая» форма рядом с «органической». Первая «путем внешнего воздействия придается какому-либо материалу только как случайное дополнение, без отношения к его сущности», вторая, «напротив, является прирожденной...»²³. Как можно заметить, в свете этих суждений оправдывается принятая нами установка на сюжетный анализ «Лорелеи» Гейне и Брен-

тано по лотмановскому признаку «перехода границы» между субъективным миром автора и объективным миром персонажей.

Боковым ответвлением от сюжета Лорелеи у Брентано можно считать сюжет рыбака из его баллады «Сидел рыбак в лодке...» (стихотворение «Ein Fischer saß im Kahne...» также фигурирует в качестве песни в романе «Годви»; ее исполняет слуга Георг²⁴). Как и в «Лорелее», здесь «песенка» рыбака благодаря обороту «als ob» – «как если бы» – переходит в «пение» рассказчика. Это означает, что не персонаж пересекает границу семантического поля, а его пение снимает различие между ним, третьим лицом, и творческим субъектом, создателем «этой песенки»:

Ein Schwälbchen flog vorüber,
Der Kahn schwamm still einher,
Der Fischer sang dies Liedchen,
Als ob ich's selber wär²⁵.

В «Избранных стихотворениях» Брентано на русском языке дается именно эта концовка, известная по рукописной редакции стихотворения. Приводим ее вместе с предшествующей строфой, где появляется повествовательное «я», в переводе И. Цветковой

На корабле по морю
Я плыл издалека
И размышлял о жизни,
Сжимала грудь тоска.

Вот ласточка промчалась,
Шла лодка по волнам,
И пел рыбак ту песню,
Как будто пел я сам²⁶.

И «Лорелея», и «Рыбак» Брентано представляют собой образец лирики в духе шлегелевской идеи «романтической поэзии», которая «в наибольшей степени способна витать на крыльях поэтической рефлексии между изображаемым и изображающим»²⁷. Оборот «als ob» и воплощает в

этих поэтологических стихотворениях²⁸ рефлексивный механизм «вита-ния» поэзии между персонажами и автором. Для современной теории сюжета в лирике этот инструмент рефлексии можно определить как формальный показатель ее самодвижения: «...развивается в лирическом стихотворении не фабульное событие <...> но и не рассказывание само по себе <...> а именно то самое “подвижное соотношение” между ними, которое представляет собою не что иное, как рефлексю. Логика и закономерность сложения лирического сюжета – это логика рефлексии и ее закономерность»²⁹. Указанное сравнение, ведущее к совпадению персонажа с автором в их общей функции «пения песни», представляет собой в балладах Брентано частный случай реализации лирического сюжета. Оно подтверждает и тезис о том, что в лирике «финальное событие произведения именно *преодолевают границу между аспектами события, о котором говорит лирический субъект, и события самого рассказывания*»³⁰. Финальным событием «Лорелеи», таким образом, становится «пение», звучание «песни», с помощью «als ob» снимающее разницу между лодочником, троекратным эхом над Рейном и повествователем.

Однако связывать преодоление границы между персонажем и Я с использованием сравнительного оборота в обеих балладах Брентано значило бы неправомерно сводить лирическую рефлексю только к формальному признаку. Совпадение субъектов двух разных уровней в едином поэтическом голосе обеспечивается здесь также известной традицией отождествления судоходства и поэтического творчества. Характеристика Schiff-Fahrtsmetapher выглядит как перечень действий в процессе плавания на корабле (лодке): «Сочинять стихи означает “поднять паруса, выйти в море” <...> В конце произведения паруса убираются <...> Эпический поэт на большом корабле выходит в открытое море, лирический поэт в маленькой лодке плывет по реке. <...> Окончание всего произведения – прибытие в гавань... Поэт превращается в моряка (“корабельщика”), а его дух или

его произведение – в лодку»³¹. Поэтому добавим к итогам нашего исследования: авторефлексивное сюжетное завершение в «Рыбаке» и «Лорелее» Брентано осуществляется в традиции судоходной метафоры поэзии.

¹ Аверинцев С.С. Комментарии // Брентано К. Избранное: Сб. М., 1985. С. 553.

² Gedichte der Romantik / Hrsg. von W. Frühwald. Stuttgart, 1993. S. 440.

³ Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 553.

⁴ Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. / Н.Д. Тамарченко, С.Н. Бройтман, В.И. Тюпа. Т. 2. М., 2004. С. 331.

⁵ Там же. С. 331–332.

⁶ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 288.

⁷ Там же. С. 280.

⁸ Там же. С. 282.

⁹ Там же. С. 287–288.

¹⁰ Gedichte der Romantik. S. 376–377.

¹¹ «УНДИНЫ (от лат. «волна»), в мифологии народов Европы духи воды, русалки. Прекрасные девушки (иногда с рыбьими хвостами), выходящие из воды и расчесывающие волосы. Своим пением и красотой привлекают путников вглубь, могут погубить их или сделать возлюбленными в подводном царстве» (Мифологический словарь. М., 1991. С. 562).

¹² Топоров В.Н. Ахматова и Блок (к проблеме поэтического диалога: «блоковский текст» Ахматовой). Berkeley, 1981. С. 8.

¹³ Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 2: Проза. М., 1990. С. 229–230.

¹⁴ Eichendorff. Werke in einem Band. Berlin; Weimar, 1980. S. 120–121.

¹⁵ Брентано К. Указ. соч. С. 457.

¹⁶ Брентано К. Избранные стихотворения. М., 1986. С. 116.

¹⁷ Там же. С. 115–116.

¹⁸ Эолова арфа: Антология баллады. М., 1989. С. 626.

¹⁹ Brentano C., Arnim L.A. Werke in einem Band. Berlin; Weimar, 1973. S. XVI–XVII.

²⁰ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 169.

²¹ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2 т. Т. 2. М., 1983. С. 294.

²² Литературные манифесты... С. 170.

²³ Там же. С. 132.

²⁴ Брентано К. Избранное. С. 553.

²⁵ Krutmacher H.-H. Das «als ob» in der Lyrik. Erscheinungsformen und Wandlungen einer Sprachfigur der Metaphorik von der Romantik bis zu Rilke. Köln Graz, 1965. S. 42. Опыту Брентано в этой работе посвящена глава «Die „als ob“-Figuren als Mittel der Verbindung des lyrischen Ich mit Bildern des Lebens bei Brentano». S. 42–45.

²⁶ Брентано К. Избранные стихотворения. С. 24, 117.

²⁷ Шлегель Ф. Указ. соч. С. 294–295.

²⁸ По мнению современных немецких литературоведов, это стихотворения, «смысл которых совпадает со способом выражения этого смысла» (Frank A.P. Theorie im Gedicht und Theorie als Gedicht // Frank A.P. Literaturwissenschaft zwischen Extremen. Berlin; New York, 1977. S. 150–151), «которые в целом (или в большей своей части) организуются благодаря художественной саморефлексии» (Hinck W. Das Gedicht als Spiegel der Dichter: zur Geschichte des deutschen poetologischen Gedichts. Opladen, 1985. S. 11–12).

²⁹ Теория литературы: В 2 т. / *Н.Д. Тмарченко, С.Н. Бройтман, В.И. Тюпа*. Т. 1. М., 2004. С. 354.

³⁰ Там же. С. 351.

³¹ *Curtius E.R.* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954. S. 138–139.