
ИЗ ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭТИКИ

А.Е. Махов

ПОЭТОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА НОВАЛИСА: ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ИЗ ФРАГМЕНТОВ

Аннотация. В статье предпринята попытка реконструировать поэтологическую систему Новалиса на основе его фрагментов. Для этого проделаны две операции. Во-первых, фрагменты рубрицированы по основным темам поэтики, таким как сама поэзия, поэт, произведение, система произведений (учение о жанрах), читатель. Во-вторых, содержимое этих рубрик сопоставлено с тематически соответствующими традиционными поэтологическими топосами. Анализ фрагментов показывает, что Новалис отнюдь не отказывается от этих топосов, но модифицирует их посредством определенных приемов, к которым относятся, в частности, интериоризация (единство произведения становится внутренним – «единством души») и инверсия во времени (если прежняя поэтика трактовала поэзию как «мать всех наук», то для Новалиса процесс протекает в обратном направлении: все науки в будущем превратятся в поэзию).

Ключевые слова: Новалис; поэтика; поэтологическая топика; романтизм; фрагмент; символ.

Makhov A.E. Approaching the poetological system of Novalis: Reconstruction from fragments

Summary. The article provides an attempt to reconstruct Novalis' poetological system on the basis of his «Fragments». In order to reach this aim two operations have been performed. Firstly, the fragments are classified in groups according to the main themes of poetics, such as the poetry itself, the poet, the poetic work, the system of works (the theory of genres), the reader. Secondly, the content of these groups is compared with traditional poetological topoi. The analysis of Novalis' fragments shows that he does not reject these topoi, but rather modifies them by means of certain procedures. These procedures include, for example, interiorization (the unity of the

work becomes internal, the «unity of the soul»), the inversion in time (whereas in the european poetological tradition poetry was interpreted as the «mother of all sciences», for Novalis, on the contrary, all sciences will turn into poetry in the future).

Keywords: Novalis; poetics; poetological topics; romanticism; fragment; symbol.

Поэтология Новалиса представлена в основном разрозненными, тематически разнородными, а порой и противоречащими друг другу фрагментами. Можно ли представить их как систему – или же фрагментарность наследия Новалиса исключает систематическое представление его идей? Пытаясь ответить на этот вопрос, мы встаем перед проблемой соотношения фрагмента и системы, над которой задумывались сами иенские романтики, но с решением которой, похоже, так и не определились. Приведем лишь два фрагмента Фридриха Шлегеля, свидетельствующих о его колебаниях в этом вопросе. С одной стороны, «любая система вырастает лишь из фрагментов» (значит, фрагменты все-таки должны сложиться в систему?); а с другой – «даже величайшая система все же лишь фрагмент»¹ (система, возникшая из фрагментов, сама все-таки оказывается фрагментом?).

Если говорить о Новалисе, т.е. основания предположить, что форма фрагмента отвечает самой сути его мышления – скорее формулирующего гипотезы, чем констатирующего готовые истины. Новалис намечает спектр возможных решений той или иной проблемы (порой даже противоположных и взаимоисключающих), нередко уклоняясь от окончательного выбора. По наблюдению Эрнста Белера, он «принимает эту осциллирующую манеру» «с целью избежать “систематических” решений, сохранить рефлексивность живой и открытой для дальнейших находок»².

И все же эта особенность мышления Новалиса не лишает нас возможности изложить его поэтологию в виде системы, хотя и системы особой – «потенцированной» (воспользуемся этим любимым словом иенцев) и открытой, а не окончательной и завершенной; такой системы, которая знает о возможностях, лежащих за ее пределами, и стремится удержать в себе противоположное и взаимоисключающее. Такая система и должна состоять из фрагментов как своего рода эвристических экспериментов (характерно, что Фридрих Шлегель называет свои «фрагменты о романе» «экспе-

риментальными»³), умственных «охотничьих вылазок» за гипотезами; не удивительно, что однажды Новалис назвал свои мысли «Beute» – «добыча»⁴.

Чтобы приблизить эту парадоксальную «фрагментарную систему» к традиционному типу систематики, мы применим к ней принципы описания и объяснения, вполне консервативные по своей сути. Во-первых, чтобы описать систему, мы рубрицируем фрагменты – как бы разложим их «по папкам», т.е. по основным темам поэтики. К этим темам мы относим саму поэзию, поэта, произведение, систему произведений (учение о жанрах) и, наконец, «читателя» (учение о восприятии поэзии). Чтобы не только описать, но и понять систему Новалиса, мы должны сопоставить его идеи с фондом идей классической европейской поэтики. Поэтому, во-вторых, мы попытаемся обнаружить во фрагментах Новалиса отголоски поэтологических топосов.

Поэзия

Поэзии Новалис придает высший онтологический статус: «Поэзия – поистине абсолютно реальное (echt absolut Reelle). Это ядро моей философии. Чем поэтичнее, тем истиннее»⁵. Функция поэзии в мире состоит в том, чтобы усиливать и поддерживать его единство: «Посредством поэзии [в мире] возникает высшая симпатия и совместная деятельность (Koaktivität), самое тесное единство конечного и бесконечного»⁶.

Статус поэзии как «абсолютно реального» обусловлен ее причастностью к двум фундаментальным свойствам мира. Миру присуще свойство быть символом человеческого духа: «Мир – универсальный троп духа (ein Universaltronus des Geistes), его символический образ»⁷. Поэзия, также создающая и использующая символы, – часть общемировой «символистики (Symbolistik)», включающей «символистику человеческого тела – животного мира – мира растений». Набрасывая очертания этой будущей науки, Новалис говорит о «символической функции» всех вещей, предполагая, что «все может стать символом другого (Alles kann Symbol des Andern seyn)». Символика предстает разновидностью столь любимой Новалисом комбинаторной игры: «Всякий символ может вновь быть символизирован посредством того, что он символизирован».

рует» (т.е. символизирующее и символизируемое, знак и означающее меняются местами); «существуют символы символов»⁸.

В другом фрагменте, воспринимаемом как определение особого философского метода – «магического идеализма», та же взаимопревращаемость означающего и означаемого описана без помощи понятия «символ». Новалис здесь просто говорит о взаимопревращении «мыслей» и «вещей»: «Если вы не можете сделать из мыслей внешние вещи (*wenn ihr die Gedanken nicht zu äußern Dingen machen könnt*), то делайте мысли из внешних вещей. Если вы не можете сделать из мысли самостоятельную, отделенную от вас и уже вам чужую, т.е. внешне существующую душу, то действуйте обратным образом со внешними вещами и превращайте их в мысли. Обе операции идеалистичны. Тот, кто совершенно ими владеет, – магический идеалист»⁹.

Очевидно, что вышеописанное превращение мыслей во «внешние вещи» и наоборот также представляет собой взаимобратимую символизацию: говоря, что мысли могут стать вещами, а вещи – мыслями, Новалис хочет сказать, что вещи и мысли могут стать символами друг друга. Здесь символизация (не названная, но подразумеваемая) предполагает особенно тесное взаимопроникновение означающего и означаемого – взаимопроникновение переходит во взаимопревращение.

В акте превращения вещей в символы вещи определенным образом преображаются. Описание этого преобразования несколько напоминает то, что формалисты позднее назовут остранением: «Искусство приятно изумлять (*auf eine angenehme Art zu befremden*) – делать предмет чужим (*einen Gegenstand fremd zu machen*) и в то же время знакомым и привлекающим, вот романтическая поэтика»¹⁰. Новалис трансформирует здесь в романтическом духе барочный принцип изумления; при этом *figura etymologica*, сталкивающая слово «fremd» с производным от него глаголом «befremden», трансформирует смысл последнего из «удивлять / изумлять» в «делать чужим»: знакомый предмет становится незнакомым (почти как у Шкловского!), оставаясь в то же время и знакомым.

Сходная мысль более подробно развивается во фрагменте, открывающемся требованием: «Мир должен быть романтизирован (*Die Welt muß romantisiert werden*)». Далее «романтизация» опре-

деляется как «качественное потенцирование»: в ходе такой операции «обыденному придается высокий смысл, привычному – таинственный облик, знакомому – достоинство неизвестного, конечному – бесконечная видимость (dem Endlichen einen unendlichen Schein)». Ход «романтизации» может быть обратным: «высокое, незнакомое, мистическое, бесконечное» получает «привычное выражение (einen geläufigen Ausdruck)», т.е. принимает характер обыденного¹¹.

В обоих случаях эта процедура (несколько напоминающая нарушение соответствия между стилем и предметом в бурлеске) ставит своей целью преобразование предмета, «потенцирующее» его сущность, т.е. наделяющее его статусом потенциального символа.

Другое базовое свойство мира, к которому поэзия также причастна, – ритм. Поэтический метр и ритмы мироздания для Новалиса – одной природы: «Времена года, времена дня, жизнь и судьбы – все это <...> насквозь ритмично – метрично – подчинено такту (taktmäßig). Во всех ремеслах и искусствах, во всех машинах – в органических телах, в наших повседневных отправлениях – повсюду – ритм – метр – биение такта (Taktschlag) – мелодия. Всё, что мы делаем с определенной сноровкой, – мы делаем, не замечая этого (unvermerkt), ритмически – ритм присутствует повсюду...»¹².

В вышеприведенных фрагментах Новалис обновляет топос «поэзия – часть мироздания», особенно характерный для ренессансных поэтик, где поэзия космична: она «пребывает на небесах (cum celos inhabitet)» (Боккаччо)¹³; она – часть мировой музыки, «planet-like music», в определении Филипа Сидни¹⁴. У Новалиса эта «планетарная музыка» заменена ритмом.

Связывая поэзию с мирозданием, символ и ритм в пределах собственно поэзии представляют противоположные начала: символ как смысл, осознаваемый поэтом, противостоит ритму, который овладевает поэтом незаметно (unvermerkt, как сказано в вышецитированном фрагменте) и связан, таким образом, с бессознательным полюсом творчества.

Поэзия рассматривается в ряду других духовных практик, прежде всего философии, связь которой с поэзией – одна из древнейших тем европейской поэтики¹⁵. У Новалиса соотношение поэзии и философии трактовано вариативно: поэзия то отождеств-

ляется с философией, то рассматривается как ее часть («Поэзия – часть философской техники»¹⁶); иногда поэзия и философия рассматриваются как взаимодополняющие начала: «трансцендентальная поэзия» (т.е. высшая поэзия в понимании Новалиса и Ф. Шлегеля) представляется «смешанной из философии и поэзии»¹⁷.

Наиболее подробно соотношение поэзии и философии анализируется в следующем фрагменте (в рукописи зачеркнут): «Поэзия возвышает (hebt) каждое единичное (jedes Einzelne) посредством [его] особой связи со всем остальным целым – и если философия своим законодательством лишь готовит мир к действительному влиянию идей, то поэзия – это как бы ключ к философии, ее цель и ее значение; ибо поэзия формирует (bildet) прекрасное общество – мировую семью (Weltfamilie) – прекрасное домохозяйство универсума (die schöne Haushaltung des Universums)...»¹⁸. Философия – законодательница мира; поэзия – его хозяйка, которая устанавливает в мире отношения «высшей симпатии» на основе философского законодательства.

Во многих фрагментах Новалис устанавливает корреляции между поэзией и другими искусствами, отношения обратимости между ними; например: «Если некоторые стихотворения кладут на музыку, то почему музыку не кладут на поэзию»¹⁹. Часто алгоритм для всех искусств (в том числе и для поэзии) задает музыка, причастная к столь любимой Новалисом комбинаторике, в которой он порой бывает склонен видеть модель творчества. «Разве в музыке нет чего-то от комбинаторного анализа, и наоборот <...>. Комбинаторный анализ ведет к числовому фантазированию – и учит искусству числовой композиции (Zahlen Kompositions-kunst) – математическому генерал-басу... Язык – это музыкальный инструмент идей (ein musikalisches Ideen-Instrument). Поэт, ритор и философ играют и сочиняют грамматически. Фуга всецело логична – или научна – ее можно обработать поэтически...»²⁰.

Всю создаваемую им универсальную энциклопедистику Новалис определяет как «учение о будущем (Zukunftslehre)»; это относится и к поэтике как части энциклопедистики: она также акцентирует будущее состояние поэзии. Переноса интерес с прошлого поэзии (интерес, доминировавший у Гердера) на ее будущее, Новалис инвертирует и топос поэзии как «матери всех наук», столь свойственный ренессансным «защитам поэзии» вплоть до

Филипа Сидни, но имевший, конечно, античные корни, что показал Э.Р. Курциус: «Квинтилиан уверял, что Гомер был сведущ во всех науках»; Макробий несколько позже то же самое утверждал о Вергилии²¹.

У Новалиса не поэзия служит источником всех наук, но, напротив, все науки в будущем станут поэзией. «Всякая наука станет поэзией – после того как она (неясно, наука или поэзия. – А. М.) станет философией»²²; «Совершенная форма наук должна быть поэтической...»²³. Сама поэзия в будущем изменится – она станет «трансцендентальной», т.е., в понимании Новалиса (а также и Ф. Шлегеля), рефлексивной, сознательной. У поэтов прошлого «недостаток сознания (Mangel an Bewußtsein) в отношении того, что они делают», приводил к тому, что их творения «поэтичны лишь в частном», в целом же «обычно непоэтичны»²⁴.

С идеей трансцендентальной поэзии связан и фрагмент, где сформулирована цель поэзии. В его начале Новалис обновляет древнее поэтологическое сравнение поэзии с лекарством: «Поэзия – великое искусство конструирования трансцендентального здоровья. Поэт, таким образом, трансцендентальный врач». Лечить «трансцендентально» – значит делать человека существом трансцендентальным, т.е. постоянно преодолевающим собственную идентичность как некую ограниченность. Об этом сказано в окончании фрагмента: «Поэзия хозяйничает по своему усмотрению (schaltet und waltet) при помощи боли и щекотки (mit Schmerz und Kitzel) – удовольствия и неудовольствия – заблуждения и правды – здоровья и болезни – она смешивает все, чтобы достичь своей великой цели, [величайшей] из [всех] целей – возвышения человека над самим собой (Erhebung des Menschen über sich selbst)»²⁵.

Говоря о «будущем литературы», Новалис пророчит: «Настанет прекрасное время, когда будут читать лишь прекрасные композиции (die schöne Composition), литературные художественные произведения. Все прочие книги лишь средство; они будут забыты, когда они уже перестанут быть подходящим средством...»²⁶. Проект тотальной поэзии Новалис доводит до предела, утверждая, что в конечном итоге в поэзию превратится абсолютно все: «В высшей степени понятно, почему в конце концов все станет поэзией – разве мир в конце концов не станет душой (Gemüt)?»²⁷. Если сейчас мир – символ («троп», как выражается

Новалис в вышецитированном фрагменте) души, то в конечном итоге он просто станет душой; но поскольку душа – предмет поэзии и только поэзии, то и прочие духовные практики волеются в поэзию.

Из вышесказанного ясно, что для Новалиса именно душа (Gemüt) или дух – единственный истинный предмет поэзии, о чем он ясно скажет в следующем фрагменте: «Поэзия – это изображение души (Darstellung des Gemüts) – внутреннего мира в его совокупности»; слова как орудие поэта – «внешние обнаружения этого внутреннего царства сил (die äußre Offenbarung jenes innern Kraftreichs)»²⁸.

Видимо, изображение души, по Новалису, – задача новой, романтической поэзии, в то время как изображение природы было задачей прежней (древней) поэзии. Однако и то и другое изображение руководствуется одними и теми же принципами: «Изображение души должно, как и изображение природы, быть самостоятельным, своеобразным, всеобщим, объединяющим (verknüpfend) и творческим. Не таким, как есть, но как могло бы быть и должно быть»²⁹. В заключительном противопоставлении реального – возможному и должному как «модусам» изображаемого Новалис следует поэтологической традиции, восходящей к Аристотелю: «...задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости» («Поэтика», 1451 а 35, здесь и далее пер. М.Л. Гаспарова). Впрочем, в другом месте «Поэтики» Аристотель допускает все три возможности как равнозначные: поэт «всегда неизбежно должен подражать одному из трех: или тому, как было и есть; или тому, как говорится и кажется; или тому, как должно быть» (1460 b 9–10).

Поскольку поэзия для Новалиса – хозяйка, «домоуправительница» жизни, то жизнь следует организовать поэтически. Иначе говоря, жизнь должна стать поэтическим произведением. Эта мысль выражена в следующем фрагменте, где прочитывается также связь между идеями поэзии и «домоуправления», устройства дома (в смысле устройства жизни): «Прекрасная, либеральная ойкономия (Oeconomie – именно в смысле домоустройства. – А. М.). Создание поэтического мира вокруг себя. Сочинять посредством живых фигур (Dichten mit lebendigen Figuren)»³⁰. Речь здесь идет о «домоустройстве» жизни, причем это домоустройство

должно быть поэтическим: жизнь надо «сочинять», как сочиняют роман, причем в качестве «персонажей» этого романа должны выступать живые люди («фигуры» у Новалиса).

Уподобление жизни роману появляется эксплицитно в нескольких фрагментах: «...Жизнь должна быть не данным нам, но нами же сделанным романом (von uns gemachter Roman)»³¹; «Нет ничего более романного (Nichts ist romantischer), чем то, что обычно называют миром и судьбой, – мы живем в колоссальном (в общем и целом) романе...»³²; «Роман – это жизнь, как книга. Всякая жизнь имеет или может иметь эпиграф (ein Motto) – титульный лист – издателя – предисловие – введение – текст – примечания etc.»³³.

Поэт

В размышлениях о поэте Новалис обращается к противоположным поэтологическим полюсам, склоняясь порой к восходящему по крайней мере к Горацию топосу поэта-мудреца («истинный поэт всезнающ [allwissend] – он настоящий мир в миниатюре»³⁴), а порой – к платоновскому топосу поэта-одержимого, творящего бессознательно («Дар поэзии [Der Sinn für Poesie] тесно родственен с даром пророчества, с даром религиозным, даром ясновиденья вообще. Поэт упорядочивает, соединяет, выбирает, изобретает – и ему самому непостижимо, почему именно так и не иначе»³⁵). Соответственно, психология поэтического творчества у Новалиса балансирует между двумя полюсами: творчество понимается то как сознательное, произвольное и рефлексивное действие; то как результат захваченности (даже своего рода одержимости) поэта неким высшим началом.

С одной стороны, творчество отождествляется с мышлением, поэт – с мыслителем: «Поэтическое искусство, возможно, лишь – произвольное, деятельное, продуктивное использование наших органов – и, пожалуй, само мышление мало чем от него отличается – мышление и поэтическое творчество, таким образом, одно и то же. Ведь в мышлении богатство наших впечатлений используется чувствами [для создания] нового рода впечатлений – то, что при этом возникает, мы называем мыслями»³⁶. В другом фрагменте поэт и мыслитель объединены своей свободой и способностью «из всего

делать все» (напоминающей способность художника к бесконечному внутреннему перевоплощению, о которой пойдет речь ниже): «...По мере формирования и [роста] мастерства мыслителя растет свобода... Увеличивается многообразие методов – в конце концов мыслитель умеет из всего делать все. Философ становится поэтом. Поэт – лишь высшая степень мыслителя или ощущателя (Empfänger) etc. <...> Разделение поэта и мыслителя лишь видимое – и приносит ущерб обоим...»³⁷.

С другой стороны, в некоторых фрагментах творчество обусловлено не сознательным «умением», но не зависящей от сознания причастностью к надличностным мировым началам. Главное из таких начал – ритм. «Музыка и ритмика. <...> Великий ритм. Тот, в чьей голове поселился этот великий ритм, этот внутренний поэтический механизм, тот пишет без преднамеренного содействия с собственной стороны (ohne sein absichtliches Mitwircken), чарующе прекрасно, и когда высочайшие мысли сами присоединяются к этим чудесным колебаниям (великого ритма. – А. М.) и выступают в богатейших многообразнейших последовательностях, то открывается глубокий смысл и древней орфической легенды о чудесах музыкального искусства, и таинственного учения о музыке как созидательнице (Bildnerinn) и успокоительнице (Besänftigerinn) мирового целого»³⁸.

В этой версии творческого процесса произведение создается непреднамеренно, благодаря резонансу «мыслей» творца с великим мировым ритмом. Однако так же непреднамеренно выговариваются и мысли, согласно «Монологу» (1798/1799), в котором «чудесная и плодотворная тайна» речи усмотрена в ее непреднамеренности: «...когда кто-то говорит просто ради того, чтобы говорить, он высказывает великолепнейшие, оригинальнейшие истины...»³⁹.

В другой вариации на тему творчества как своеобразной одержимости поэт захвачен не мировым ритмом, но диалогом с неким высшим существом, который он ведет помимо своей воли: «Есть в нас некие поэтические произведения (Dichtungen), которые, кажется, отличаются характером от прочих, поскольку сопровождаются чувством [их] необходимости, но не имеют никакой внешней причины. Человеку кажется, что он втянут в некий разговор (in einem Gespräch begriffen) и некое незнакомое духовное

существо чудесным образом побуждает его к развитию наивысших мыслей. Это существо, несомненно, высшее существо, ибо оно устанавливает с ним [человеком] связь такого рода, которая невозможна для любого существа, привязанного к миру явлений...»⁴⁰.

Представление о пассивности творца, втянутого в мировой ритм или в диалог с «высшим существом», конечно, не отвечает идеалу трансцендентальной поэзии в духе Ф. Шлегеля, понимаемой как торжество сознательной иронии и рефлексии. Еще яснее это расхождение выражено в следующем фрагменте: «С каждой [новой] завершающей чертой произведение [все больше] удаляется от творца, в более чем пространственные дали, – и после того, как положена последняя черта, мастер видит, что мнимо принадлежащее ему произведение отделено от него мысленной пропастью, ширину которой он сам едва осознает... В мгновение, когда оно [произведение] должно было бы полностью принадлежать ему, оно стало больше своего творца – он же [стал] несведущим (unwisend) органом и собственностью высшей силы. Художник принадлежит произведению, а не произведение – художнику (Der Künstler gehört dem Werke und nicht das Werk dem Künstler)»⁴¹.

Если у Ф. Шлегеля поэт в акте иронии поднимается над произведением, то у Новалиса – по крайней мере в этом фрагменте – произведение, наоборот, поднимается над художником, полностью отделяясь от него и оставляя его в статусе органа высшей силы, которой, видимо, это произведение и принадлежит. По сути, мы имеем здесь развитие платоновской мысли из диалога «Ион»: поэзия принадлежит не людям, но богам.

Во фрагментах о гении многократно повторяется идея, которую, видимо, можно считать базовым представлением Новалиса о сущности творческого дара: гений – особая «синтетическая» личность, которая включает в себя несколько личностей: «Учение о личности (Personenlehre). Настоящая синтетическая личность – та личность, которая одновременно является многими личностями, – гений (ein Genius). Всякая личность – зародыш бесконечного гения»⁴². Гений, таким образом, представляет собой своего рода «металичность», личность второго порядка: «Всякая личность, которая состоит из личностей, – личность второй степени – или гений»⁴³.

Гениальность, понятая как способность включать в себя несколько личностей, может быть выработана в процессе сознательного, волевого самосотворения. «Учение о формировании человека (Menschenbild[ungs]L[ehre]). Чтобы сформировать голос, человек должен сформировать у себя несколько голосов – тем самым его вокальный орган станет основательнее. Чтобы вырабатывать свою индивидуальность, он должен принимать в себя и уметь ассимилировать все больше индивидуальностей, – тем самым он становится субстанциональным индивидуумом. Гением»⁴⁴.

По крайней мере в одном фрагменте эта «многочисленность» гения трактована как своего рода внутренняя диалогичность – Новалис говорит здесь не о «личностях», ассимилированных гением, но о наличии у него «внутреннего Ты (innerliches Du)»: «Подлинную любовь к неодушевленным вещам, пожалуй, можно представить – также и к растениям, к животным, к природе – и да, к самому себе. Если только человек обладает истинным внутренним Ты – возникает высшее духовное и чувственное общение, и самая сильная страсть становится возможной – гений, возможно, не что иное, как результат такой внутренней множественности (innern Plurals)»⁴⁵.

Причина именно такого понимания гениальности проясняется из следующего фрагмента:

«Поэт должен обладать способностью представлять себе иные [нежели собственные] мысли (sich andre Gedanken vorzustellen), а также изображать мысли во всевозможных последовательностях и в разнообразнейших выражениях. Как композитор представляет в своей душе различные тоны и инструменты, дает им двигаться перед собой и может связывать их различными способами, так что становится как бы жизненным духом этих звуков и мелодий; как точно так же художник, будучи хозяином и изобретателем цветковых образов, умеет менять их по своему усмотрению, противопоставлять и сопоставлять <...>, так поэт должен уметь представлять себе говорящий дух всех вещей и действий (den redenden Geist aller Dinge und Handlungen) в их различных облачениях, готовить речевые работы всех родов (alle Gattungen von Spracharbeiten zu fertigen) и одушевлять их особенным, своеобразным смыслом. Он должен придумать беседы, письма, речи, повествования, описания, страстные излияния, напол-

ненные всевозможными предметами, связанные с разнообразными обстоятельствами и тысячами различных людей... Он должен быть в состоянии говорить обо всем занимательно и значительно...»⁴⁶.

Итак, поэт должен обладать даром внутреннего перевоплощения, способностью воссоздавать в душе «иные мысли», т.е. фактически становиться другим человеком. Новалис в этом фрагменте, по сути, трансформирует платоновское представление о мимесисе как «драматическом» перевоплощении (подражать – значит «уподобиться другому человеку – голосом или обличем»), как пишет Платон в третьей книге «Государства», 393 с.; пер. А.Н. Егунова); однако у Новалиса перевоплощение совершается не во внешнем действии, но интериоризированно – в душе поэта, «представляющего» себе чужие мысли и речи.

Еще яснее эта идея выражена во фрагменте, где появляется и понятие подражания – по-немецки (*Nachahmung*), а также в изначально греческом слове «мим» (у Новалиса – «*Mimus*»), родственном слову «мимесис»: «Мим произвольно оживляет (*vivifiziert*) в себе принцип определенной индивидуальности. Существует симптоматическое и генетическое подражание. Лишь последнее – живое. Оно предполагает теснейшее единство воображения и разума. Эта способность на самом деле пробуждать в себе чужую индивидуальность – а не обманывать поверхностным подражанием – пока еще остается совершенно не известной и основывается на в высшей степени удивительном проникновении и духовной мимике. Художник делает себя всем, что он видит и чем он хочет стать (*Der Künstler macht sich zu allem, was er sieht und sein will*)»⁴⁷.

В некоторых фрагментах синтезирующая способность гения связывается не с «многоличностью», но с иными свойствами. Гений способен взаимообращать противоположности: «Гений (*Genie*) – принцип синтеза (*synthesirende Princip*), гений делает невозможное возможным – возможное невозможным – незнакомое знакомым – знакомое незнакомым etc.»⁴⁸. В другом фрагменте «синтетические операции» гения (его внезапные озарения – *Einfälle*) именуются «прыжками», а гений – «прыгуном (*Springer*) *par excellence*». Гений тем самым оказывается сродни природе, которая «изменяется скачкообразно»⁴⁹.

Среди способностей поэта называется также (довольно традиционно) остроумие, понимаемое в барочном духе, как способ-

ность создавать сходства – именно создавать, а не «находить» в риторическом смысле: «Остроумие творческое (Der Witz ist schöpferisch) – оно создает (macht) сходства»⁵⁰. Входит в число способностей поэта и «изобретение», заменившее риторическое «нахождение»: «Поэт – изобретатель симптомов a priori»; поэт «находит неизвестное из известного (das Unbekannte aus dem Bekannten findet)»⁵¹.

«Каждый человек должен быть художником», поскольку жизнь – искусство. Проецируя эту мысль в политическую плоскость (в цикле фрагментов «Вера и любовь»), Новалис государя представляет как высшего художника – «художника художников», «директора художников»⁵², предвосхищая идею Якоба Буркхардта о «государстве как произведении искусства» (в книге «Культура Ренессанса в Италии»).

Произведение

Единство произведения, о котором рассуждали многочисленные поэтологи начиная с Аристотеля, толкуя его по-разному, у Новалиса интериоризировано: оно теперь – не единство действия (в аристотелевском духе) или характера (как в драматургической теории «Бури и натиска», особенно у Якоба Ленца), но единство души: «В настоящем стихотворении нет иного единства, кроме единства души (die Einheit des Gemüts)»⁵³. Впрочем, и здесь Новалис вариативен, в другом фрагменте (в связи с рассуждением о «характере цвета») неожиданное определяя единство своего романа «Генрих фон Офтердинген» как цветное: «В моей книге все голубое (Alles blau in meinem Buche)»⁵⁴.

В учении о строении произведения Новалис отменяет традиционный (восходящий к Аристотелю и риторическому учению о dispositio) критерий упорядоченности, при которой части произведения связаны друг с другом неким необходимым образом. Эта отмена постулирована во фрагменте, где поэт противопоставлен философу (что нечасто случается у Новалиса): «Если философ все упорядочивает, все ставит на место, то поэт развязывает все связи (löst der Dichter alle Bande auf). Его слова – не всеобщие знаки; они – тоны...»⁵⁵.

Порядок в его традиционном понимании (например, «*lucidus ordo*» у Горация – «Поэтическое искусство», 41) заменен принципом свободных ассоциаций между частями; сами части произведения Новалис в одном фрагменте сравнивает с «обломками»: «Повествования бессвязные, но все же с ассоциациями (*ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation*), как сны. Стихотворения – просто благозвучные и полные красивых слов – но без всякого смысла и связи (*Zusammenhang*) – лишь отдельные строфы понятны – они должны быть лишь как обломки (*Bruchstücke*) из самых разнородных предметов. Истинная поэзия может иметь не более чем общий аллегорический смысл и не прямое воздействие, как музыка etc.»⁵⁶.

Своим свободным ассоциативным «порядком» поэтическое произведение не раз уподобляется у Новалиса сну: «Сон часто бывает значимым (*bedeutend*) и пророческим, ибо он – естественное душевное действие – и, следовательно, основан на ассоциативном порядке (*Assoziationsordnung*). – Он значим как поэзия – но потому он также значим нерегулярно (*unregelmäßig*) – совершенно свободно (*frei*)»⁵⁷.

Ассоциации, на которых основано произведение, не только свободны, но и случайны – поэт должен сознательно использовать в своем творчестве момент случайности (здесь Новалис предвосхищает всевозможные «алеаторические» техники в искусстве XX в.): «Поэт использует вещи и слова как клавиши, и вся поэзия основана на активной ассоциации идей (*Ideenassoziation*) – на самостоятельном, намеренном, идеальном продуцировании посредством случая (*Zufallproduktion*) – (случайное – свободное сцепление)»⁵⁸. «Настоящая романтическая проза (*Eigentliche romantische Prosa*)» соответствует, по Новалису, этим принципам: она «в высшей степени переменчива (*höchst abwechselnd*)», переходы в ней – «быстрые прыжки»⁵⁹.

В целом Новалис все-таки не отказывается от понятия порядка (*Ordnung*), но радикально переосмысляет его, говоря либо об «ассоциативном порядке» (в вышецитированном фрагменте), либо об особом «чудесном романтическом порядке» (*wunderbare romantische Ordnung*), образцом которого служит «Вильгельм Мейстер»: в нем господствует музыка – «акценты не логические, но (метрические) и мелодические», а отсюда и возникает такой

«порядок», который «не обращает внимания на ранг и достоинство, первость и последность (Ersttheit und Letztheit), великость и малость»⁶⁰.

Система произведений: Учение о родах и жанрах

Новалис высказывается и об общей родовой системе поэзии, и об отдельных жанрах. Принимая как нечто самоочевидное триаду «эпос – лирика – драма», он находит ей аналогию в самом устройстве мира: «Тело, душа и дух суть элементы мира – как эпос, лирика (Luca) и драма [суть элементы] стихотворения»⁶¹. Новалис склонен трактовать три рода как начала, которые в той или иной мере присутствуют в любом стихотворении (предвосхищая тем самым аналогичную идею у Гёте): «Эпос – лирика – и драма суть лишь три элемента всякого стихотворения»; эпосом следует считать то произведение, где преобладает эпическое начало, и т.д.⁶²

Драму Новалис трактует как род, по необходимости содержащий в себе полярные начала (в этом смысле его скупые суждения напоминают гораздо более развитую теорию А.В. Шлегеля, отмечавшего в драме необходимое расщепление на комическое и трагическое в соответствии с двумя базовыми человеческими воззрениями на жизнь). В одном фрагменте Новалис связывает различие трагического и комического с разграничением временных планов – прошлого и будущего: «Всякое изображение прошлого – это трагедия (Trauerspiel) в собственном смысле – всякое изображение наступающего (des Kommenden) – будущего – комедия (Lustspiel)»⁶³. В другом фрагменте полярные начала драмы определены иначе: «Содержание драмы состоит либо в становлении, либо в исчезновении (ein Werden oder ein Vergehen). Она содержит изображение возникновения органического образа (Gestalt) из текучего – [возникновения] хорошо структурированного события (einer wohlgegliederten Begebenheit) из случая – [Или же] она содержит изображение распада (Auflösung) – исчезновения органического образа в случае. Драма может содержать и то и другое одновременно, и тогда она – совершенная драма. Нетрудно заметить, что содержанием драмы должно быть превращение, процесс очищения, редукции. Прекрасный пример этому – Эдип в Колоне, а также Филоктет»⁶⁴.

Становление и исчезновение, несмотря на свою разнонаправленность, в «совершенной драме» должны соединяться – но полюса трагического и комического Новалис также рекомендует соединять: «Комедия и трагедия весьма выиграют и станут в подлинном смысле поэтичными благодаря нежному, символическому соединению. Серьезное должно светиться веселостью, шутка – серьезностью (Der Ernst muß heiter, der Scherz ernsthaft schimmern)»⁶⁵.

Представление Новалиса о лирике далеко от идеи субъективного (само) выражения: он, видимо, склонен перенести на лирику и на лирического поэта свой принцип творчества как перевоплощения в чужие индивидуальности – причем, что вполне для Новалиса возможно, одновременно в несколько индивидуальностей. Отсюда – мысль о полифоничности лирического стихотворения и его парадоксальное уподобление «хору»: «Лирическое стихотворение – это хор в драме жизни – мира. Лирические поэты – хор, любовно (lieblich) смешанный из юности и старости, радости, сочувствия (Anteil) и мудрости»⁶⁶.

В другом фрагменте лирика также охарактеризована парадоксом: чем более личностно стихотворение, тем оно неисчерпаемое. «Чем более лично, локально, обусловлено временем, своеобразно (Je persönlicher, lokaler, temporeller, eigentümlicher) стихотворение, тем ближе оно стоит к центру поэзии. Стихотворение должно быть совершенно неисчерпаемо, как человек и как хорошее изречение (ein guter Spruch)»⁶⁷. Личностная конкретика (в том числе, видимо, и соответствующие обстоятельства места и времени) понята не как ограничивающее начало, но, напротив, как выводящее в бесконечность: человек в его конкретности неисчерпаем – значит, неисчерпаемо и «личное» стихотворение. Нельзя не заметить, что своей неисчерпаемостью стихотворение в трактовке Новалиса переключается не только с человеческой личностью, но и с символом в его романтическом понимании: продолжая мысль Новалиса, можно сказать, что стихотворение – символ личности, адекватно передающий неисчерпаемость последней.

Из эпических жанров главное место в поэтике Новалиса занимает, несомненно, сказка, которой придан статус «канона поэзии (Kanon der Poesie)»: «...все поэтическое должно быть сказочным. Поэт поклоняется случаю»⁶⁸. Сказка представляется

Новалису воплощением полного произвола фантазии, утверждающей в качестве позитивных ценностей бессвязность, хаос, анархию; она противостоит всякой необходимости – «моральному фатуму», причинно-следственной связи и т.п. «Сказка подобна образам сновидения – она лишена связности (*ohne Zusammenhang*) – ансамбль чудесных вещей и происшествий – например, музыкальная фантазия – гармонические последования золотой арфы – сама природа»⁶⁹; «Нет ничего более противного духу сказки – чем моральный фатум – связь, основанная на закономерности – в сказке [царит] истинная природная анархия...»⁷⁰.

Бессвязность как обязательный признак сказочного повествования соотнесена с чудесным как не менее обязательным атрибутом сказки: «...в настоящей сказке все должно быть чудесно – таинственно и бессвязно (*geheimnißvoll und unzusammenhängend*) – все оживлено. <...> Вся природа должна быть неким чудесным образом перемешана со всем миром духов. Время всеобщей анархии – беззаконность – свобода – естественное состояние природы...»⁷¹.

Сказка подобна сну, причем и тому и другому неожиданно приписана «воспитательная» функция: «Сон воспитывает (*erzieht*) нас, как в той примечательной сказке. Научное рассмотрение сказок – они в высшей степени поучительны и полны идей»⁷².

В одном фрагменте понятие сказки включено в историософское размышление, варьирующее типичную для Новалиса схему: некое изначальное состояние (в данном случае природного, естественного хаоса) в будущем вернется – но на более высоком сознательном и рефлексивном уровне (вернется хаос – но теперь уже как некий «разумный хаос»): «Время до мира [т.е. до его сотворения] как бы несет разрозненные черты времени после мира (*Zeit nach der Welt*) – подобно тому как естественное состояние – это своеобразный образ вечного царства. Мир сказки – это мир, полностью противоположный миру истины (истории), – и именно поэтому так [ему] подобный – как хаос [подобен] завершеному творению. <...> В будущем мире все так же, как в мире прежнем, – и все же все совсем другое. Будущий мир – это *разумный* хаос (*das Vernünftige Chaos*) – хаос, который сам себя пронизывает – в самом себе и вне себя... Настоящая сказка должна одновременно быть пророческим изображением (*Prophetische Darstellung*) – идеальным изображением – абсолютно необходимым изображением. Настоящий

сказочный поэт – это провидец будущего. <...> Со временем сказка должна стать историей – она [история] вновь станет тем, с чего она началась»⁷³.

Сказка связана с хаосом – но поскольку хаос отличает и начальное, и будущее состояние мира (в первом случае это естественный хаос, во втором – хаос «разумный»), то «сказочный поэт» обращен и в прошлое, и в будущее, которое он «провидит». Соотношение сказки и истории, которое устанавливается в этом фрагменте, сводится к следующему: в нынешнем «нехаотичном» мире сказка противостоит истории (как миру «истины»), в «хаотических» мирах прошлого и будущего сказка сливается с историей.

Тема сходства сказки и истории (в данном случае – Священной истории) развивается и в следующем фрагменте: «В высшей степени примечательно сходство нашей Священной истории со сказкой – в начале околдовывание (Bezauberung) – затем чудесное примирение – etc. Исполнение условия проклятия...»⁷⁴.

Со сказкой в поэтологии Новалиса тесно связан роман, который может становиться сказкой: «Романтика (Romantik). Все романы, где имеет место истинная любовь, суть сказки – магические происшествия»⁷⁵. Как и сказку, Новалис сравнивает роман с историей: «...Роман – это как бы свободная история – как бы мифология истории»⁷⁶. Как и сказке, роману должна быть присуща некая внутренняя фрагментированность (то качество, которое Новалис порой называет бессвязностью), что следует из фрагмента: «Манера писать (Schreibart) роман не должна быть *континуумом* – в каждом периоде должна быть расчлененная структура (gegliederter Bau). Каждая его малая часть должна представлять собой нечто изолированное (Abgeschnittnes) – обособленное (Begrenztes) – особое целое»⁷⁷.

Именно в связи с обсуждением романа у Новалиса появляется слово «Romantik», которое явно предполагает связь «романтического» и собственно «романного». В одном из фрагментов с этим словом роман трактуется как соединение всех стилей, связанных общностью духа: «Романтика (Romantik). Разве не должен роман охватывать все роды стилей, многообразно соединенных общим духом в некоем порядке?»⁷⁸.

Идеальную модель романа Новалис усматривает в «Вильгельме Мейстере» Гёте, который воспринимается как образец

и романного стиля, и «чудесного романтического (или же романного) порядка» (о нем говорилось выше) – вплоть до момента, когда Новалис резко охладевает к роману Гёте, характеризуя его как «в высшей степени непоэтический» и даже как «сатиру на поэзию»⁷⁹.

Роман («Вильгельм Мейстер») в нескольких фрагментах становится предметом особенно подробного и по сути своей аналитического рассмотрения. Новалис, в определенном смысле предвосхищая нарратологию Жерара Женетта, выделяет в романе четыре чередующихся текстовых типа – собственно повествование (Erzählung), а также «разговор, описание и размышление (Gespräch, Beschreibung und Reflexion)»; преобладает разговор, реже всего встречается размышление. Приводятся и наблюдения над соотношениями этих нарративных элементов: «Разговор и размышления часто переплетаются, часто – [переплетаются и] описание и разговор. Разговор подготавливает повествование – чаще же всего повествование [подготавливает] разговор. Описание характеров или рассуждение (Räsonnement) о характерах чередуется с фактами (Tatsache). И так всякое рассуждение сопровождается фактами, которые его подтверждают, опровергают или делают то и другое лишь по видимости». Рассмотрен и вопрос о темпе романного повествования: «Текст нигде не торопится – факты и мнение точно определены и изложены в надлежащей последовательности. Ретардирующая природа романа являет себя преимущественно в стиле»⁸⁰.

Анализируется также система персонажей «Вильгельма Мейстера». Новалис выявляет степень сходства персонажей, противопоставляя их либо соединяя в группы и даже порой отождествляя: «Лотарио не кто иной, как Тереза в мужском роде (die männliche Therese), с переходом в Мейстера. Наталья соединяет и облагораживает Тетю и Терезу. Ярно совершает переход от Терезы к аббату <...>. Мейстер – соединение Дяди и Лотарио. <...> Арфист и Миньона составляют единое целое»⁸¹ и т.п.

Читатель

Рецептивный аспект поэтики весьма занимал Новалиса. Чтение для него – творческий процесс, в ходе которого читатель создает внутри себя, под воздействием прочитанного, некий новый мир. Задача читателя – «найти в книге универсум»⁸². «Когда мы правильно читаем, в нашей душе (in unserm Innern) разворачивается, вслед за словами, настоящий, зримый мир»⁸³. Чтение может не только творить новый внутренний мир, но и преобразовывать существующий, который по-новому открывается нашему видению: «История [читаемая нами], кажется, касается в нас каких-то еще не открытых глаз – и мы, вернувшись с ее территории (Gebiet), оказываемся в совершенно другом мире»⁸⁴.

Читатель – соавтор писателя; он «ставит акцент произвольно – делает из книги все, что хочет»⁸⁵. Произведение возникает в ходе совместных действий писателя и читателей: «Настоящий читатель должен быть расширенным автором (erweiterte Autor). Он – высшая инстанция, которая получает предметы (die Sache) от низшей инстанции уже предварительно обработанными. Чувство, посредством которого автор рассортировал (geschieden hat) материалы для своего произведения, у читателя снова разделяет в книге необработанное и сформированное – и если один читатель обработал бы книгу в соответствии со своей идеей, то второй очистил бы [ее] еще больше; и благодаря тому, что обработанная материя (Masse) вновь и вновь попадает в сосуд, где кипит работа (in frischtätige Gefäße kommt), она в конце концов становится сущностной составной частью, членом действующего духа»⁸⁶.

Получается, что созданное автором произведение (Schrift) – лишь сырой материал, который должны усовершенствовать читатели, как бы передавая авторский текст друг другу. Автор – не более чем «низшая инстанция» в процессе создания произведения. Сам этот процесс мыслится Новалисом как многократная рассортировка и очищение «материи», которая, отбрасывая из себя «сырое», становится все более оформленной. Процесс этого разделения на сырое и оформленное начинает автор, а продолжают читатели. Предполагается, видимо, что процесс этот никогда не кончится, произведение будет вечно открыто для доработок, ведь

его предназначение – быть не завершенным целым, но «членом деятельного духа».

Присутствует у Новалиса и «теория критики», исходящая в целом из постулата благожелательного, любовного, понимающего чтения. Цель критика – не выискивать недостатки, но понимать достоинства: «Не порицай ничто человеческое. Все – хорошо; но только не повсюду, не всегда, не для всех. Так обстоит дело с критикой. Например, высказывая суждение о стихотворении, следовало бы порицать лишь собственно ошибки против искусства (*Kunstfehler*) в строгом смысле слова... Для каждого стихотворения следовало бы как можно точнее определить его область... Ибо стихотворения следует судить лишь в отношении того, хотя ли они занять обширное или тесное, близкое или отдаленное, мрачное или светлое, светлое или темное, высокое или низкое местоположение (*Standort*). Так, Шиллер пишет для немногих, Гёте – для многих. Ныне слишком мало задумываются о том, чтобы показать читателю, как надо читать стихотворение, при каких обстоятельствах оно только и может понравиться. Любое стихотворение обладает собственными связями с различными читателями и с многообразными обстоятельствами – оно имеет свою собственную среду, свой собственный мир, своего собственного бога»⁸⁷.

В этом фрагменте изначально гердеровские мотивы (обусловленность стихотворения породившей его «почвой») трансформированы в радикально романтическом духе: стихотворение не вырастает из «почвы», как организм, но, похоже, само выбирает себе «местоположение», словно мыслящее существо. Оно само создает себе собственный мир и бога – точно так же, как и люди у Новалиса свободно выбрали себе самоопределение и выбрали Бога: «Чтобы вступить в бесконечный союз также и с неземными существами (*mit transmundanern*), мы назначили себя людьми и выбрали себе Бога, как выбирают монарха»⁸⁸.

¹ *Schlegel F.* Kritische Ausgabe. Abt. 2: Schriften aus dem Nachlass. Bd 16: Fragmente zur Poesie und Literatur. T. 1 / Hrsg. von E. Behler unter Mitw. von J.-J. Anstett und H. Eichner. München [u.a.]: Schöningh; Zürich: Thomas, 1981. S. 126, 163.

- ² Behler E. German Romantic literary theory. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 204.
- ³ Schlegel F. Cit. ed. S. 208.
- ⁴ В письме Ф. Шлегелю от 5 сентября 1797 г. // *Novalis. Schriften* / Hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel, H.-J. Mähl. Bd 1–5. Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1988. Bd 4. S. 235. Далее тексты Новалиса цитируются по этому изданию в нашем переводе, сохраняющем особенности их пунктуации (в частности, пристрастие к знаку тире).
- ⁵ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 647.
- ⁶ Ibid. S. 533.
- ⁷ Ibid. S. 600.
- ⁸ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 397–398.
- ⁹ Ibid. S. 301.
- ¹⁰ Ibid. S. 685.
- ¹¹ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 545.
- ¹² Ibid. S. 612.
- ¹³ *Boccaccio G. Genealogie deorum gentilium libri*. Bari: Laterza, 1951. Vol. 2. P. 687.
- ¹⁴ *Sidney Ph. The Defence of Poesy* // Sidney Ph. Selected Prose and Poetry. Madison: University of Wisconsin Press, 1983. P. 157.
- ¹⁵ См.: *Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinische Mittelalter*. 8 Aufl. Bern; München: Francke, 1973. S. 210–220.
- ¹⁶ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 399.
- ¹⁷ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 536.
- ¹⁸ Ibid. S. 533.
- ¹⁹ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 360.
- ²⁰ Ibid. S. 360.
- ²¹ *Curtius E.R. Op. cit.* S. 213, 441.
- ²² *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 396.
- ²³ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 527.
- ²⁴ Ibid. S. 535.
- ²⁵ Ibid.
- ²⁶ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 276–277.
- ²⁷ Ibid. S. 654.
- ²⁸ Ibid. S. 650.
- ²⁹ Ibid.
- ³⁰ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 469.
- ³¹ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 563.
- ³² *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 434.
- ³³ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 599.
- ³⁴ Ibid. S. 592.
- ³⁵ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 686.
- ³⁶ Ibid. S. 563.
- ³⁷ Ibid. S. 406.

- 38 Ibid. S. 308–309.
39 *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 672.
40 Ibid. S. 528–529.
41 *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 411.
42 Ibid. S. 250–251.
43 *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 645.
44 *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 290.
45 Ibid. S. 577.
46 Ibid. S. 689.
47 *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 535.
48 *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 168.
49 Ibid. S. 273.
50 Ibid. S. 410.
51 Ibid. S. 351.
52 *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 497–498.
53 *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 683.
54 Ibid. S. 676.
55 Ibid. S. 533.
56 Ibid. S. 572.
57 Ibid. S. 452.
58 Ibid. S. 451.
59 Ibid. S. 654.
60 Ibid. S. 326.
61 *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 592.
62 Ibid. S. 589–590.
63 Ibid. S. 537.
64 Ibid. S. 535.
65 *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 650.
66 *Novalis*. Schriften. Bd 2. S. 539.
67 *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 664.
68 Ibid. S. 449.
69 Ibid. S. 454.
70 Ibid. S. 438.
71 Ibid. S. 279–280.
72 Ibid. S. 417.
73 Ibid. S. 280–281.
74 Ibid. S. 639.
75 Ibid. S. 255.
76 Ibid. S. 668.
77 Ibid. S. 562.
78 Ibid. S. 271.
79 Cм.: Behler E. Op. cit. P. 214.
80 *Novalis*. Schriften. Bd 3. S. 326.
81 Ibid. S. 312.

⁸² Ibid. S. 683.

⁸³ Ibid. S. 377.

⁸⁴ Ibid. S. 564.

⁸⁵ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 609.

⁸⁶ Ibid. S. 470. Новалис заставляет здесь вспомнить издание Фридрихом Шлегелем сочинений Лессинга: в редакции Шлегеля полный корпус текстов Лессинга был трактован как инертная «масса» (термин самого Шлегеля), а «подлинный» Лессинг был получен посредством нещадной фрагментации этой «массы». См. об этом: *Busch Ch. Masse / Lessing. Editoriale Paratextualität bei Fridrich Schlegel // Zeitschrift für deutsche Philologie*. Berlin, 2016. Bd 135. Heft 2. S. 161–187.

⁸⁷ *Novalis. Schriften*. Bd 2. S. 235.

⁸⁸ *Novalis. Schriften*. Bd 3. S. 418.