

DOI 10.18522/2415-8852-2019-4-100-111

УДК 821.112.2

ПОИСКИ ИДЕАЛЬНОГО ЯЗЫКА В РОМАНЕ ФРИДРИХА ШЛЕГЕЛЯ «ЛЮЦИНДА»

Екатерина Алексеевна Шиханова

студентка Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: katerina-a-ch@yandex.ru

Александр Васильевич Белобратов

кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия)

e-mail: austrianlibr@hotmail.com

Аннотация. В статье рассматривается речевая организация романа Карла Вильгельма Фридриха Шлегеля «Люцинда» (1799), созданного в пору разработки теории «универсальной поэзии» и ставшего живым ее воплощением. Одна из ключевых проблем текста связана именно с мышлением и самопознанием говорящего субъекта, а таким образом и с ролью языка, диалогической речи в этих процессах. В этом отношении оказываются важными взаимодействие говорящего с «безымянным», определение и название явлений, что является необходимым этапом познания, а также собственно наррация, сюжетное развертывание речевого полотна. В ходе этого «испытываются» выразительные и познавательные способности языка, выявляется его несовершенство и осуществляются попытки преодолеть его. «Люцинда» предстает, таким образом, как произведение, типичное для раннего романтизма, с его поисками истинного языка, выраженной саморефлексией и «сократической» диалогичностью романной формы.

Ключевые слова: универсальная поэзия, метароман, самоотстранение, диалог, этимология, потенцирование, безымянное, музыкальность, прогрессивная буква.

Роман Фридриха Шлегеля (1772–1829) «Люцинда», написанный в 1799 г., через два года после публикации «Ликейских / Критических фрагментов», эстетико-философского труда, ставшего итогом его «софилософствования» (Symphilosophieren) с Новалисом, и через год после выхода в свет «Атенийских фрагментов», тесно связан с этими эстетико-философскими трудами. В сборнике фрагментов «Философские годы учения» (1796–1806) Шлегель позднее напишет о поэзии и философии, что каждая из них по отдельности не является самодостаточной, отчего возникает необходимость их соединения, взаимодействия и взаимопроникновения, и это должно породить совершенно новые явления духа и дать объяснение старым, до сих пор не понятым [Grunnet: 40]. В романе Фридрих Шлегель воплощает свою теорию «универсальной поэзии» [Шлегель 1983: 294], создает произведение, являющееся саморазвивающимся организмом, которое, разворачиваясь как художественный текст, словно бы обсуждает само себя, ищет средства для собственного создания, пытается найти истинный язык.

Одна из ключевых проблем текста связана именно с мышлением и самопознанием гово-

рящего субъекта, а следовательно, и с ролью языка, диалогической речи в этих процессах. Важными оказываются взаимодействие говорящего субъекта с «безымянным», определение и называние явлений, что является необходимым этапом познания, а также собственно наррация, сюжетное развертывание речевого полотна, в ходе чего «испытываются» познавательные и выразительные способности языка.

Художественная речь в романе выстраивается в двух планах: личном (условно сюжетном) и метатекстуальном¹, которые сливаются в один – в лице Юлия. Сосуществование идеального и реального миров, взаимодействие порядка и хаоса сводится к говорящему и пишущему «я». Говорящий Юлий задает «миропорядок» текста. Повествование в романе ведется от 1-го лица – по сути, во всем тексте. Юлий пишет письма, Юлий по своей «авторской» прихоти komponiert их, ставя тот или иной фрагмент – «испорченные листы бумаги» – на самое «ненадлежащее» место [Schlegel 1979: 121]², Юлий заводит беседы. И повествование о прошлом Юлия – тоже целиком в его власти.

В главе «Годы учения мужественности» Юлий говорит о себе самом в 3-м лице – и это

¹ Строго выверенная структура романа делает «Люцинду» «метатрактатом-метароманом», саморефлектирующим и саморазвивающимся произведением, живой, подвижной иллюстрацией эстетико-философских идей Шлегеля.

² Здесь и далее цитаты из романа приводятся по изданию [Schlegel 1979] с указанием страниц в квадратных скобках.

находит свою параллель в эпизоде, связанном с историей Лизетты¹. Механизм один и тот же, мотивация в самом общем смысле тоже одинакова: оба хотят отстраниться от своего прошлого, от своего «я» в прошлом. Лизетте тяжело сознавать, что она потеряла: юность для нее чиста, чуть ли не свята, а в настоящем нет правды и невинности. Юлий же в настоящем и будущем находит гармонию и радость, а прошлое его – «обломки без связи», разочарования, то, что он стремился преодолеть и преодолел.

В связи с «самоотстранением» героя важной оказывается теория познания Фихте, которая была глубоко воспринята Шлегелем, равно как и другими ранними романтиками. Исходя из нее, познающий субъект не может отождествить себя с новым «я», пока не отстранится от старого. Таким образом, самоотчуждение – необходимый этап познания². Такая тенденция прослеживается и в другом фрагменте романа: Юлий, предаваясь мыслям о смерти Люцинды, отстраняется от себя, принадлежащего жизни. Для него «блезнь превратилась в самодовлеющий мир»

[191], он отказывается от всего земного, радуется распаду, уничтожению жизни; он уже принадлежит смерти – пока не пробуждается к жизни снова.

Кроме того, акт самоотчуждения связан с необходимостью «самоограничения». Оно есть самое необходимое и высшее для художника и человека вообще: «Самое необходимое, ибо везде, где человек не ограничивает себя, там его ограничивает мир, превращая его в раба. Высшее, ибо можно ограничить себя в тех точках и с той стороны, где обладаешь бесконечной силой, самосозиданием и самоуничтожением», – так пишет Шлегель в «Ликейских фрагментах» [Шлегель 1983: 282].

Мир, воспринимаемый Юлием, многогранен, все произведение реализуется как «пестрый спектакль», где маска становится лицом, а лицо – маской, где они мелькают, как в калейдоскопе. Люцинда – образ, порожденный законами восприятия идеального мира, – представлена в романе с точки зрения Юлия в сочетании всевозможных черт и ролей женщины: она и ребенок, и лю-

¹ Луиза С. Нигаард анализирует в статье «Время в “Люцинде” Фридриха Шлегеля» ситуацию самоотстранения Лизетты, проявляющегося в ее речи, не проводя, однако, параллели с изменениями в речи Юлия [Nygaard: 334–349].

² О.Б. Вайнштейн так пишет об идеях Фихте, глубоко воспринятых ранними романтиками, в особенности Новалисом и Фридрихом Шлегелем: «Свободное мышление разворачивается в бесконечной серии ограниченных самопониманий и все время преодолевает их, тем самым осуществляя себя. Самосознание, будучи исходной точкой системы, является также непрерывно отодвигающейся целью» [Вайнштейн: 10]. О рецепции Шлегелем идей Фихте см.: [Krämer: 583–621].

бовница, и друг, и мать. «Все ты чувствуешь полноценно и безгранично, тебе неведом внутренний раскол <...>. Поэтому ты так серьезна и радостна, поэтому ты принимаешь все так широко и так небрежно» [122], – говорит о ней Юлий. В ней, с одной стороны, реализуется полнота образа, а с другой – его неопределенность, которую «следует определить» (глава «Размышления»). Этот принцип лежит в основе познания мира и вечного его становления¹. «Вселенная сама по себе лишь игрушка [Spielwerk] определенного и неопределенного, и акт определения определимого есть аллегорическая миниатюра, изображающая жизнь как такую и кропотливую деятельность вечно неутомонного [strömenden] творчества» [194]. Слово “Spielwerk”, возникшее в этой фразе, интересно своим двойственным смыслом (ср. “Spielzeug”). Оно может быть понято, действительно, как «игрушка», «предмет, произведение для игры», но и как «произведение игры», «то, что возникло в результате игры», здесь – игры словами, имеющей своей целью саму эту игру и познание, определение мира. Так вся Вселенная, воплощающаяся в художественном тексте, становится

игрушкой поэта и одновременно целью его «игры в слово».

Герой стремится определить мир, окружающий его, и самого себя как воспринимающего мир субъекта. Однако себя он не видит. «Многие поймут меня даже лучше, чем я сам, но только одна – вполне, и это – ты» [138]. Чтобы увидеть, познать себя, нужно стать внешним по отношению к себе, увидеть свое лицо как маску, которую сам и надел; нужно увидеть в своих действиях исполнение роли на сцене. В этом контексте важно обратить внимание на роль «бесед» в романе. Диалогическая наполненность романа оказывается очень важной его характеристикой. В «Критических фрагментах» Шлегель называет романы «сократовскими диалогами нашего времени» и утверждает, что «в этой свободной форме жизненная мудрость нашла прибежище от школьной мудрости» [Шлегель 1983: 281]. Позднее, в 1829 г., Шлегель в «Философии языка и слова» выделяет диалогическую форму мышления и речи и указывает на Платона как на великий образец, говоря даже не столько о внешней диалогичности его произведений, сколько о внутренне им присущей:

¹ В данном контексте стоит подчеркнуть важность для Шлегеля идей Платона. «Вечное определение осуществляется в вечном разделении и соединении. <...> Философия Платона – в большей степени искание, стремление к науке, чем наука как таковая. Он никогда не доводит мышление до конца. В разговорах, беседах он искусно реализует вечно продолжающееся стремление, движение духа к совершенному знанию, к познанию высшего – это вечное становление, формирование и развитие идей» (цит. по: [Grunnet: 45]).

«Если даже убрать все заглавия и имена персонажей, все обращения и ответные реплики, полностью лишить текст диалогической оболочки и оставить лишь внутренние нити мысли, подчеркивая их взаимосвязи и ход развития, целое все же осталось бы беседой, где каждый ответ вызывает новый вопрос; беседой, которая оживленно протекает в ходе обмена речами и возражениями (или, вернее, в процессе вопросно-ответного мышления)» [Grunnet: 43–44].

Диалог рождается из вопросов и ответов на них. В этом смысле всякая рефлексия, всякий монологический поток мысли представляет собой диалог, потому что всякая мысль возникает из вопроса, из неравновесия, непонимания. Рефлексия – стремление «я» к новому «я», расподобление «я» познающего и «я» исходного, попытка определить определимое – тоже диалог¹. Вечное самодвижение романа направлено как внутрь, являясь самоуглублением, так и вовне: взаимодействие противоположностей (в данном случае речь идет и о разнонаправленности «познания», и о существовании внутри системы и стремлении выйти за ее пределы) есть залог вечного круговорота жизни

и смерти, вечной жизни во вселенском масштабе².

Эффект беседы создается на самом внешнем уровне эпистолярной формой, подразумевающей ответные письма, ответные мысли, вызывающие продолжение диалога, которые тем не менее не возникают непосредственно в тексте как цельные отрывки, написанные от лица «не-Юлия». Сами письма Юлия, в свою очередь, фрагментарны: их части одновременно и самостоятельны, и цельны, и вписаны в ткань романа, в условную последовательность его частей. Кроме того, в некоторых фрагментах писем содержится упоминание того или иного разговора: так, Юлий рассказывает Люцинде о своих беседах с Юлианой, о переписке с Амалией, в письме к Антонио вспоминает с радостью о «состоявшейся» между двумя письмами беседе. И, наконец, помимо глав-писем в романе есть две собственно драматические сцены – диалоги с Люциндой («Верность и шутка», «Томление и покой»). Таким образом, роман представляет собой «диалог в диалоге в диалоге» – диалог, возведенный в степень, потенцированный диалог – как бы умножен-

¹ Тяготение к диалогической нарративной форме, да и в целом возникновение «диалогической культуры» можно объяснить и реакцией на кризис рационализма и как следствие – на «освобождение духа», на отказ от принятия универсальной «истины». «Нет абсолютной истины – это прищипывает дух, побуждает его к деятельности», – такая идея возникает у Ф. Шлегеля в йенских лекциях. О.Б. Вайнштейн отмечает, что эти идеи соотносятся с представлениями Новалиса о негативном абсолюте.

² Ср. идею Платона о «взаимном порождении противоположностей друг другом» [Платон: 11–96].

ный «в бесчисленном количестве зеркал» [Шлегель 1983: 294–295]¹.

Диалог расширяет пространство смыслов. Каждый новый «собеседник» добавляет новые грани в тот или иной образ, наполняет его новой идеей, новым взглядом. Это расширение разнонаправлено, благодаря ему создается бесконечная перспектива движения мысли, происходит смешение и спутывание миров.

В романе мы имеем дело с внешней и внутренней диалогичностью. Ее можно было бы представить как источник света с лучами, направленными вовне и внутрь, которые, пересекаясь, отражались бы от поверхности шара и порождали новые смыслы, преломляясь под действием друг друга, меняли бы направление; и внутри они отражались бы бесконечно, оставаясь в границах шара, и одновременно – выходили бы за его пределы, прорывались и направлялись, наряду с «внешними» лучами, во внешний мир. Субъект речи одновременно и испускает эти лучи – и охватывает их.

Стремление к постижению мира связано в истории духа с проблемой языка. Попытка понять и определить явления осуществляется через их называние, привязывание

к ним того или иного слова или комплекса слов. При этом на протяжении всего романа вскрывается несовершенство речи, доступной обычному человеку². Слово из «реального» мира, называя то или иное явление, ограничивает его, и уже в момент называния становится понятно, что границы поставлены не там, что эти именованья не имеют ничего общего с тем, что есть на самом деле: «То, что теперь мы называем только надеждой, по существу, являлось воспоминанием» [124], – или же они обнаруживают свою ненадежность, незначительность, иллюзорность того словесного образа, который оказывается привязанным к предмету или явлению: Юлий-автор не видит «цели целесообразнее, чем с самого же начала уничтожить то, что мы называем порядком, отдалиться от него, определенно присвоить себе право создавать некое очаровательное смешение и воплотить это право в жизнь» [120]. Это уже не просто борьба против мертвой системы, строгой последовательности, не стремление к хаосу, порождающему истинную гармонию, – это признание самой системы иллюзорной картиной мира, нашей собственной осознанной выдумкой; это признание словесного бессилия – и продолжение поиска. То, что есть

¹ См. также о «потенцировании»: [Вайнштейн: 23].

² Говорящий Юлий утверждает себя как «неловкого»: на это указывает название одной из глав («Исповедь неловкого»).

на самом деле, мы сказать не можем, а, определяя, как должно быть, сразу видим неточность границ, выходим за рамки определенного – т. е. снова имеем дело с неопределенным, с безымянным¹.

Слова, которыми мы пользуемся, «бледны и тусклы» [122], они не могут передать истины. С одной стороны, герой говорит: «Если ты это чувствуешь, появляется желание об этом сказать, а что хочется сказать, позволено и написать» [125]. С другой же, он утверждает, что словесное воплощение мысли второстепенно: главное – размышление, сама мысль, чувство.

«Любая мысль и все, что в нас возникает, кажется в самом себе завершенным и нераздельным, как личность. Но вот одно вытесняет другое, и, что было только что совсем близким и реальным, вскоре погружается обратно во мрак» [123].

Интересно, что, характеризуя «мысли», «чувства», Шлегель зачастую употребляет определение “*zart*” – в нем заключена внутренняя противоречивость сущности этих понятий: мысли и чувства одновременно

и «тонки», «изящны», глубоки, потому что улавливают суть, и при этом «хрупки», «недолговечны», «неуловимы».

Итак, герой стремится выйти из ложных детерминаций несовершенного языка, чтобы прийти к истинному знанию, к истинному выражению мысли. В романе можно выявить несколько путей, которые ведут к этой цели.

Множественное повторение слова “*ewig*” – попытка добраться до его первоначального, универсального значения. Использование слова в разных формах, сочетаниях, контекстах, с разными коннотациями (что немаловажно – и с ироническим оттенком, что проявляется, например, в назывании Юлием своих писем «бессмертными буквами» [121] (“*die ewigen Lettern*”)) – это движение к значению, не обусловленному влиянием других слов и реального «тусклого» мира². В этом же заключается магическое действие колыбельных и погребальных песнопений: благодаря закольцованному в рефрен фразам, ритмическим созвучиям происходит усиление универсального значения слова, его потенцирование, возведение в мистический абсолют³. Путем десемантиза-

¹ См. в «Атенийских фрагментах» определение поэзии: «Дефиниция поэзии может определить лишь то, чем поэзия должна быть, а не то, чем она была и есть в действительности. Иначе ее кратчайшим определением было бы следующее: поэзия есть то, что называлось так в такое-то время в таком-то месте» [Шлегель 1983: 294].

² То же самое происходит с ранее упомянутым прилагательным “*zart*” и его вариантом – существительным “*Zartheit*”.

³ По мысли Вайнштейн, «речь идет об этимологическом прорыве сквозь внешний язык к внутреннему, о неповторимом слиянии слова и понятия в акте этимологического освоения мира. <...> Поэзия превращается в волшебство, «каждое слово – слово заклатья». Язык уже более не ритуал мысли, а орудие магии, снимающей противоположность Духа и Материи» [Вайнштейн: 19].

ции частного осуществляется углубление во всеобщую, «чистую» семантику.

Другой путь – воспользоваться свободой молчания, не менее важной свободой, чем способность говорить, т. е. словами выражать чувство. «Высшее проявление разума заключается в том, чтобы замолкать по своему желанию, предаваться всей душой фантазии <...>» [202].

Слово стремится снова стать музыкой. Новалис в своих «Фрагментах» писал:

«Наш язык был вначале много музыкальнее, и только впоследствии он стал таким прозаическим, лишился музыкальных тонов. Он стал теперь простым звучанием, звуком, если хотеть унижить это прекрасное слово. Он должен снова стать пением. Через согласные музыкальные тоны превращаются в простой звук», – [Новалис: 135].

Поэзия, по словам Ф. Шлегеля, является связующим звеном между языком и музыкой [Brauers: 341] – в сущности, ступенью на пути к совершенному языку. При этом ни музыка не может вполне приблизиться к языку в ясности, ни язык к музыке. Но в поэтической речи язык приобретает музыкальность, в некоторой мере становясь доступным для восприятия «чувством». Юлий говорит о письмах

Люцинды, что они не «писание», а «пение». Весь роман стремится раствориться в «вечно звучащем пении» [204].

Юлий ищет «истинных букв», чтобы окутать и связать ими дух.

«Подлинная буква всемогуща и является настоящим волшебным жезлом. Это ею необоримая прихоть высокой волшебницы Фантазии касается возвышенного хаоса природы и вызывает на свет безграничное слово, которое является подобием и зеркалом божественного духа и которое смертные называют вселенной» [133].

В этом отрывке возникает игра словами “Buchstabe” (буква) и “Zauberstab” (волшебный жезл). Автор буквально «уничтожает и творит» их; разбивая слово, он словно возвращает ему первоначальное, сакральное значение¹. С одной стороны, это – возвращение букве ее природы «буковой палочки», использовавшейся для вырезания на ней магических текстов. С другой – значимым оказывается соположение первых корней, «волшебства» и «книги», которые в идеальном воплощении суть одно.

В сущности, идеал обращения со словом находит «маленькая Вильгельмина», приближая речь к «языку природы»:

¹ Новалис связывает этимологию с расшифровыванием чисел, цифр, букв: «Расшифровать названия цифр – значит добраться до первоэлементов, до гранитной материковой породы в познании» (цит. по: [Вайнштейн: 19]).

«Цветы всех явлений сплетает поэзия в легкий венок; таким же образом и Вильгельмина называет и рифмуется местности, времена, происшествия, отдельных людей, игрушки и кушанья, нагромождающая одно на другое в романтическом смешении, – сколько слов, столько и образов; и все без каких-либо побочных определений и искусственных переходов, которые в конце концов нужны только рассудку и сковывают всякий смелый полет фантазии» [126].

По Шлегелю, детская речь, ее путаность и «наивность» и возвращают язык к первоначальному состоянию, к этимологическому источнику тех слов, которыми пользуются «обычные» люди. «В детях нам дана как бы этимологизация самой жизни, в них ее первослово», – так пишет Н.Я. Берковский, приводя также слова Новалиса: «Каждая ступень развития начинается с детства. Поэтому земной человек, обладающий наивысшим развитием, так близок к ребенку» [Берковский: 43].

Органическая сущность слова важна Ф. Шлегелю. «Буква должна стать деятельной, живой, подвижной или прогрессивной» [Krause: 195]. Обыкновенная записанная буква – мертвая, как и беседа, которая прописывается, не будучи проговоренной. Шлегель видит в записанном разговоре (“geschriebenen Gespräch”) ни в коем случае не простое подражание проговоренному (“gesprochenen Gespräch”), а, напротив, усовершенствование письменного, «которое требует даже неравно большей власти над

языком, чем собственно разговор. Суть и цель искусства в том, чтобы в фиксированных буквах удержать этот разговор живым» [Krause: 188].

Литература

Берковский, Н.Я. Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Л.: Институт литературы, 1934.

Вайнштейн О.Б. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1994.

Новалис. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Документы. Под ред., со вступ. статьей и комментариями Н.Я. Берковского. Пер. Т.И. Сильман и И.Я. Колубовского. Л.: Институт литературы, 1934. С. 121–148.

Платон. Федон // Платон: Соч. В 4 тт. Т. 2. Под общ. ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, Издательство Олега Абышко, 2007. С. 11–96.

Шлегель, Ф. Люцинда // Избранная проза немецких романтиков. В 2 тт. Т. 1. / Пер. с нем., сост. и предисл. А. Дмитриева. М.: Художественная литература, 1979.

Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 тт. Т. 1. / Вступ. статья, пер. с нем. Ю.Н. Попова. М.: Искусство, 1983.

Brauers, C. (1996). *Perspektiven des Unendlichen: Frierdrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie: Die freie Religion der Kunst und ihre Unformung in eine Traditionsgeschichte der Kirche*. Berlin: Erich Schmidt.

Grunnet, S.E. (1994). *Die Bewußtseinstheorie Friedrich Schlegels*. Padeborn; München; Wien; Zürich: Schöningh.

Krämer, H. (1988). Fichte, Schlegel und der Infinitismus in der Platondeutung. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 62, 583–621.

Nygaard, L. C. (1980). Time in Friedrich Schlegel's "Lucinde". *Colloquia Germanica*, 13(4), 334–349.

Schlegel, F. (1980). Lucinde. In F. Schlegel, *Werke in zwei Bänden. Bd. 1. Hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar*. Weimar: Aufbau-Verlag Berlin und Weimar.

References

Berkovskiy, N. (1934). Esteticheskie pozitsii nemetskogo romantizma [Aesthetic positions of German Romantics]. In N. Berkovskiy (Ed.), *Literaturnaya teoriya nemetskogo romantizma. Dokumenty* [Literary theory of German Romantics. Documents] (T.Sil'man & I.Kolubovskiy, Trans.). Leningrad: Institut literatury.

Brauers, C. (1996). *Perspektiven des Unendlichen: Frierdrich Schlegels ästhetische Vermittlungstheorie: Die freie Religion der Kunst*

und ihre Unformung in eine Traditionsgeschichte der Kirche. Berlin: Erich Schmidt.

Grunnet, S.E. (1994). *Die Bewußtseinstheorie Friedrich Schlegels*. Padeborn; München; Wien; Zürich: Schöningh.

Krämer, H. (1988). Fichte, Schlegel und der Infinitismus in der Platondeutung. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 62, 583–621.

Novalis. (1934). Fragments [Fragments]. In N. Berkovskiy (Ed.), *Literaturnaya teoriya nemetskogo romantizma. Dokumenty* [Literary theory of German Romantics. Documents.] (T.Sil'man & I.Kolubovskiy, Trans.). Leningrad: Institut literatury, 121–148.

Nygaard, L. C. (1980). Time in Friedrich Schlegel's "Lucinde". *Colloquia Germanica*, 13(4), 334 - 349.

Platon. (2007). Fedon. In Platon, *Sochineniya v chetyrekh tomakh*, [Writings in 4 Vol.] (Vol. 2) (A. Losev & V. Asmus, Eds.). St. Petersburg: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, 11–96.

Schlegel, F. (1983). *Estetika. Filosofiya. Kritika. V dvukh tomakh*. [Aesthetics. Phylosophy. Critique. In 2 vols.] (Vol.1) (Yu. Popov, Trans.). Moscow: Iskusstvo.

Schlegel, F. (1979). Lucinde. In A. Dmitriev (Ed., Trans.), *Izbrannaya proza nemetskiikh romantikov. V dvukh tomakh* [Selected prose of German Romantics. In 2 vols.] (Vol.1). Moscow: Khudozhestvennaya literatura.

Schlegel, F. (1980). Lucinde. In Schlegel, F. *Werke in zwei Bänden. Bd. 1. Hrsg. von den*

*Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten
der klassischen deutschen Literatur in Weimar.*
Weimar: Aufbau-Verlag Berlin und Weimar.

Vainshtein, O. (1994). *Yazyk romanticheskoy
mysli. O filosofskom stile Novalisa i Fridrikha*

*Shlegelya [The language of romantic thought.
On philosophy style of Novalis and Friedrich
Schlegel].* Moscow: Rossiyskiy gosudarstvenny
gumanitarny universitet.

SEARCH OF AN IDEAL LANGUAGE IN FRIEDRICH SCHLEGEL'S NOVEL "LUCINDE"

Ekaterina A. Shikhanova, student, St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia; e-mail: katerina-a-ch@yandex.ru.

Alexander V. Belobratov, PhD (Philology), Associate Professor, St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russia); e-mail: austrianlibr@hotmail.com.

Abstract. The study investigates the speech organization of Carl Wilhelm Friedrich Schlegel's novel "Lucinde" (1799), which was written at the time of "universal poetry" theory creation and became its true embodiment. One of the key problems of the text is thinking and self-knowledge of the speaking subject. It is also connected with the role of language and dialogic speech in these processes. In this respect the important things are interaction of the speaker with "nameless", definition and denomination of phenomena (all of them are necessary stages of knowledge), narrative itself, and plot deploying the speech canvas. In the course of these processes the expressive and cognitive abilities of the language are "tested", its imperfections are revealed, and attempts are made to overcome them. Thus, "Lucinde" appears as a work typical for Early Romanticism with its search for a genuine language, pronounced self-reflexivity and the "socratic" dialogism of the novel form.

Key words: universal poetry, metafiction, self-detachment, dialogue, etymology, exponentiation, nameless, musicality, progressive letter.

