

УДК 821.112.2

Жанровая трансформация мемуарного наследия Ипполит Клерон в «Разговорах немецких беженцев» И.В. Гёте

Семченко Л.И.

*Учреждение образования «Полоцкий государственный университет»,
Полоцк*

Анализируется жанровое своеобразие рассказа французской актрисы XVIII столетия – Ипполит Клерон. Ее воспоминания о призраке бывшего поклонника были опубликованы в журнале «Correspondance littéraire» за 1794 г. и использованы И.В. Гёте при написании истории певицы Антонелли из «Разговоров немецких беженцев» (1795). В процессе обработки материала Гёте вносит ряд существенных изменений в сюжет и композицию (разработка первой и сокращение заключительной частей, введение мотива дружбы, столкновение противоположных мировоззренческих позиций). Это приводит к изменению жанровых характеристик первоисточника, все больше приближая его к жанру новеллы. Необычный случай – момент осознания и демонстрации героями их внутренней сущности, постичь которую лишь с помощью разума не представляется возможным.

Ключевые слова: индивидуальность, разум, композиция, жанр, новелла.

(Ученые записки. – 2013. – Том 15. – С. 168–175)

Genre Transformation of Hippolyte Cleron Me- moirs in “Conversations of German Refugees” by J.W. Goethe

Siamchonak L.I.

Educational establishment “Polotsk State University”, Polotsk

The genre peculiarities of a short story by Hippolyte Cleron, a French actress of XVIII century are analyzed. Her reminiscences of the ghost of her former admirer were published in the “Correspondance littéraire” (1794)

miscellany, and were used by J.W. Goethe while creating the story of Antonelli singer from the “Conversations of German Refugees” (1795). While refining the material, Goethe adds some significant changes to the plot and the composition of the narrative (extends the first part, and abridges the last one, introduces the motif of friendship, clashes the opposite visions), which novelizes the original source. An unusual occurrence incites the protagonist to the realization of her nature, which is impossible by means of intellect.

Key words: individuality, intellect, composition, genre, novella.

(Scientific notes. – 2013. – Vol. 15. – P. 168–175)

Адрес для корреспонденции: e-mail: m.siamchonak@gmail.com – Л.И. Семченко

Конец XVIII – начало XIX столетия – период формирования новых представлений о человеческой природе, заявляющих о себе возникновением целого ряда дисциплин антропологической направленности, одной из которых явилась физиогномическая теория И.К. Лафатера (Johann Caspar Lavater, 1741–1801). Приверженцем этого учения на некоторое время становится И.В. Гёте. Основу физиогномики составляла абсолютная уверенность в возможности познания человеческой индивидуальности путем исследования особенностей внешности индивида. Конечной целью своей исследовательской деятельности Лафатер провозглашал создание максимально полной классификации типичных физиогномических особенностей, служащих индикатором характера человека. Молодой Гёте с энтузиазмом воспринял основные положения этого учения и некоторое время активно участвовал в работе по сбору материала для вышедших в 1770-х гг. «Физиогномических фрагментов» («*Physiognomische Fragmente*»). Однако уже в письме к Лафатеру от 22 февраля 1776 года писатель выражает сомнение в эффективности предлагаемой методики [1, с. 27], а в начале 1780-х гг. и вовсе отвергает возможность познания человеческой индивидуальности. Отголоски этой полемики находят свое художественное выражение на страницах краткой повествовательной прозы писателя послереволюционного периода.

В творческой биографии Гёте середины 90-х годов XVIII столетия отмечена интенсивной работой сразу над несколькими произведениями, герои которых пытаются разгадать тайну личности. Несостоятельность просветительской веры в неограниченные возможности познания человеческой индивидуальности автор демонстрирует, прежде всего, обращаясь к изобразительным возможностям новеллистического жанра. В 1794 году Шиллер обращается к Гёте с предложением принять участие в создании нового журнала «Оры» («*Die Morgen*») и просит его опубликовать в нем роман о Виль-

гельме Мейстере, над которым тот работал. Но выполнить эту просьбу не представлялось возможным, так как права на публикацию романа уже были обещаны книгоиздателю Фридриху Унгеру, и Гёте пишет для Шиллера новое произведение. «Хорошо слаженная сюита из рассказов во вкусе «Декамерона» Боккаччо»¹, – так охарактеризует Шиллер в письме к Х.Г. Кёрнеру от 7 ноября 1794 года предложенные ему «Разговоры немецких беженцев» [2, с. 80]. У знаменитого итальянца Гёте заимствует не только основной принцип композиционного построения своего сборника рассказов, но и его умение создавать нечто новое с опорой на уже известные сюжеты: из шести вставных рассказов «Разговоров» лишь один является продуктом оригинального творчества Гёте-писателя, все остальные были позаимствованы им из различных источников. Так в 1794 году во втором номере рукописного журнала «*Correspondance littéraire*», поставляемого к Веймарскому двору, были опубликованы воспоминания знаменитой французской актрисы Ипполит Клерон (полное имя – Жозеф Ипполит Лерис де Латьюд) об истории с призраком. Именно этот текст, как убедительно доказывает немецкий исследователь Э.Ф. Хофман [3], и послужил основой для создания истории певицы Антонелли у Гёте.

Цель данной статьи – сопоставительный анализ жанрового своеобразия истории о призраке бывшего поклонника в мемуарах французской актрисы Ипполит Клерон и на страницах гётевского повествовательного цикла «Разговоры немецких беженцев». Выявление специфики малой повествовательной прозы И.В. Гёте, стоявшего у истоков формирования жанра новеллы в немецкой литературе, является неременной предпосылкой исследования жанровой системы немецкого рассказа конца XVIII – начала XIX столетия.

Материал и методы. В исследовательской работе «*Die Geschichte von der Sän-*

¹ Здесь и далее при отсутствии ссылки на русскоязычное издание перевод наш. – Л.С.

gerin Antonelli in Goethes Unterhaltungen und ihre Quelle in der «Correspondance littéraire» Э.Ф. Хофман [3, с. 125] указывает на фактическую идентичность текста истории о призраке из второго номера журнала «Correspondance littéraire» за 1794 год с текстом письма госпожи Клерон к Я.Г. Мейстеру, опубликованного в ее мемуарах в 1799 году. Приведенные немецким исследователем результаты сопоставительного анализа дают нам право использовать в качестве исходного материала текст первого печатного издания воспоминаний французской актрисы. Он появился в Цюрихе в 1798–1799 годах под названием «Размышления о себе самой и о драматическом искусстве» [4]. Таким образом, основным объектом исследования жанрового своеобразия малой повествовательной прозы И.В. Гёте выступают: вставной рассказ «История о певице Антонелли» повествовательного цикла «Разговоры немецких беженцев» и мемуары французской актрисы Ипполит Клерон, являющейся автором исходной версии истории о загадочных звуках. Методологическую базу работы составили: сравнительно-исторический и системно-структурный методы анализа художественного произведения, а также концепция диалогичности художественного мышления, представленная в работах М.М. Бахтина.

Результаты и их обсуждение. История о призраке бывшего поклонника была рассказана госпожой Клерон в одном из ее писем к Я.Г. Мейстеру, швейцарскому писателю и политическому деятелю, эмигрировавшему во Францию. С 1773 года Мейстер является сотрудником, а затем и редактором «Литературной корреспонденции» Фридриха Мельхиора Гримма, знакомившей своих королевских подписчиков и их приближенных с последними событиями культурной жизни Парижа. Именно со страниц этого рукописного издания история непростительной дружбы актрисы с неким молодым купцом стала достоянием гласности.

Взяв за основу своего повествования рассказ госпожи Клерон, Гёте вносит в

него ряд дополнений, значительно меняющих ценностно-смысловую картину происходящего, а, соответственно, и жанровую природу всего произведения. Сюжет истории, повествуемой актрисой, условно можно разделить на три части. Первая сообщает подробности ее знакомства и дружбы с неким молодым человеком из Бретани. Во второй речь идет о загадочных явлениях, преследующих девушку в течение двух с половиной лет после смерти бывшего поклонника. И, наконец, беседа с пожилой дамой об обстоятельствах смерти умершего друга, потрясение от услышанного и пространные размышления красавицы о причинах случившегося. На первый взгляд кажется, что необычное событие, лежащее в основе всей этой истории, как у госпожи Клерон, так и у Гёте, одно и то же – загадочные явления, окружающие героиню после смерти ее бывшего поклонника. Категоричный отказ красавицы в последний раз навестить страстно влюбленного молодого человека, лежащего на смертном одре, становится причиной сильнейшего ожесточения умирающего. В последние мгновения своей жизни он клянется и после смерти лишить возлюбленную покоя. Именно вторую часть истории (непосредственно повествующую о явлениях загадочных и необъяснимых) Гёте оставил без каких-либо значимых изменений. Необычный характер разворачивающихся в ней событий полностью соответствовал тематике новеллистического жанра, его стремлению к нарушению запретов и традиций, профанации священного, отклонению от упорядоченного и регламентированного мироустройства. Ведь согласно гётевскому определению, новелла есть ни что иное, как «случившееся *неслыханное* событие» [5, с. 215]. Категория «беспрецедентности» выделяет череду последовавших после смерти генуэзца происшествий из «обычной организации действительности» [6, с. 245] и разрушает императивное единство традиционного для эпохи Просвещения рационалистического представления о мире и человеке. Четко сформулированная убеж-

денность Клерон о присутствии в мире неких сил, влияющих на происходящее, уступает у Гёте место лаконичному замечанию старика-рассказчика о представившейся возможности «воочию убедиться, что человек может сдержать слово и за гробом» [7, с. 148].

В ходе художественной обработки Гёте существенно меняет соотношение композиционных частей имеющегося в его распоряжении первоисточника. Это, в свою очередь, приводит к смещению акцентов на уровне композиционно-речевого целого произведения. Значительно расширяя и более детально разрабатывая первую часть повествования, автор максимально сокращает заключительный эпизод, вносящий ясность в обстоятельства смерти молодого гёнуэзца. Беседа госпожи Клерон с пожилой дамой, представившейся лучшим и единственным другом бывшего поклонника актрисы, сокращена у Гёте с пяти страниц оригинального текста до двух абзацев. Но их оказывается достаточно, чтобы заставить читателя взглянуть на все происходящее уже с новых позиций, вступающих в противоречие с традиционной ценностно-смысловой картиной мира. Теперь уже не пожилая дама, ухаживавшая за умирающим гёнуэзцем, а сам рассказчик становится инициатором встречи с этой женщиной. Встреча и, что особенно важно, прояснение обстоятельств смерти молодого человека осуществляется у Гёте «после первого же странного явления» [7, с. 148], хотя читатель и узнает обо всем лишь в заключительном замечании священника. Стало быть, красавица Антонелли, будучи преследуемой таинственными звуками, в отличие от исторической Клерон, прекрасно осознавала возможность существования некой взаимосвязи между смертью молодого человека и аномальными явлениями. В таком случае, быстрое привыкание героини к тем или иным звукам, ее дважды подчеркиваемое легкомысленное отношение ко всему происходящему позволяют говорить о сознательном утверждении героиней собственных жизненных позиций. А пред-

смертные слова гёнуэзца: «Она избегает меня, но и после моей смерти она не найдет покоя раньше чем это сделаю я» [7, с. 148] – проливают свет на истинную причину конфликта, лежащего в основе гётевского повествования. Необычные события, преследовавшие красавицу на протяжении полутора лет, явились необходимым условием самообнаружения характера героев, реализации их индивидуального «Я», их внутреннего «демона», заявляющего о себе, в одном случае, через таинственные звуки, а в другом – через внутреннюю независимость и самобладание.

Сопоставительный анализ гётевского текста истории с положенными в ее основу мемуарами показал, что одним из важнейших изменений, предпринятых автором в процессе обработки оригинального текста, явилось введение мотива дружбы, которую певица предложила своему новому знакомому. В мемуарной версии сближение мадам Клерон с молодым купцом не исключало возможности возникновения между ними чувственной любви. Сообщив читателям о питаемых молодым человеком надеждах на более «нежный прием», актриса, словно между делом, замечает: «И кто знает?...», «Может ли вообще кто-либо что-либо обещать?...» [4, с. 294]. Высказывания подобного рода, равно как и последовавшие за ними многоточия, красноречиво свидетельствуют об обоюдном интересе молодых людей друг к другу. Однако зародившаяся симпатия постепенно исчезла еще до наступления непосредственной физической близости: хорошо присмотревшись в ходе частных бесед к истинному нраву своего поклонника, актриса неожиданно для него разрывает все отношения и удаляет его от себя. Особый акцент мемуаристка делает на механизме обнаружения истинного нрава молодого человека. «Своими искренними ответами на вопросы, подсказанными мне собственным разумом² и любопытством, он сам похоронил все свои надежды» [4, с. 294]. Опираясь на «собст-

² Курсив наш. – Л.С.

венный разум» как основу познания человеческой индивидуальности, госпоже Клерон, действительно, удается узнать истинную сущность своего нового друга. Его болезненная стеснительность по поводу собственного третьесловного происхождения заставляет ее сделать предположение о его таком же неуважительном отношении к другим людям, к их чувствам и желаниям.

Гёте, напротив, предельно драматизирует события, доводит отношения между молодыми людьми до их апогея, выступающего одновременно отправной точкой при обнаружении существующих противоречий в характере персонажей. С одной стороны, Антонелли – женщина, никогда «не испытывавшая склонности к самопожертвованию» и не имевшая никакого желания «признавать за кем бы то ни было исключительные права на нее» [7,

с. 142]. С другой стороны – страстное желание молодого человека стать единственным предметом любви, дружбы и привязанности прекрасной певицы. Гётевская героиня стремится вернуть себе былые позиции, утраченные ею в тот момент, когда, уступив просьбам своего поклонника, она пошла на сделку со своим «Я». Через образ главной героини – певицы Антонелли – Гёте еще раз вступает в полемику с популярным в эпоху Просвещения учением И.К. Лафатера и демонстрирует несостоятельность просветительской веры в неограниченные возможности познания человеческой индивидуальности. Если рассудительность госпожи Клерон позволила ей разобраться в истинной сущности своего поклонника еще до наступления близких отношений, то для Антонелли единственной возможностью постижения внутренней сути ее друга становится практическое познание. Только оказавшись в рамках интимной зоны общения, снимающей все социальные запреты и условности, генуэзец обнаруживает заложенные в нем индивидуальные качества. Неизбежная, присутствующая в нем от рождения страстность натуры, скорректированная в процессе

социализации, утратив контроль со стороны разума, постепенно возрастая, выходит наружу в виде мощного заряда энергии, обусловившей появление загадочных звуков.

Значительными с точки зрения жанровой трансформации становятся поправки, внесенные немецким писателем в формулировку последних слов умирающего влюбленного. «Это ей ничего не даст; и после моей смерти я буду преследовать ее ровно столько, сколько делал это при жизни», – такими словами завершил свое проклятие господин фон S* [4, с. 318]. И, действительно, Клерон дважды называет цифру два с половиной года: сначала, ссылаясь на продолжительность своего знакомства с молодым человеком из B*** и до его смерти, а затем, сообщая о длительности тайственных преследований. Аналогичное сходство обнаруживается и в указании времени смерти друга актрисы, тайственные одиннадцать часов ночи, так полюбившиеся загадочному призраку. Заметим попутно полное отсутствие подобной хронологической симметрии у Гёте. Таким образом, исчезновение странных звуков обусловлено в истории Клерон не восстановлением равновесия, утраченного в результате осознанных действий персонажа, и выведением ситуации на новый уровень гармонического развития мировых сил, а всего лишь временными рамками действия проклятия главного героя.

Если теперь мы обратимся к гётевскому варианту, то заметим, что условие, при котором Антонелли могла быть избавлена от преследовавших ее загадочных явлений, принципиально меняется: «Она избегает меня, но и после моей смерти она не найдет покоя *раньше меня*», – восклицает оскорбленный отказом генуэзец. Последовавшая за этим череда попыток склонить взор красавицы в свою сторону завершается сценой в коляске, выступающей здесь в качестве кульминационного пункта развития событий. Именно в этой сцене красавица-певица впервые за все время вспоминает о своем бывшем друге, претендовавшем при

жизни на всю ее любовь и внимание. «Вот, кажется, дом, где умер господин ****?», – спрашивает Антонелли ее спутница. «Сколько помню, это должен быть один из тех двух домов³», – отвечает ей красавица. Вспомнив, наконец, об умершем друге, певица, словно между делом, дополняет свой ответ безразлично равнодушным «сколько помню», не отступая тем самым ни на миг от принятого ею однажды решения. И как только невидимому духу удастся хоть в малой степени достичь желаемого, он тут же начинает успокаиваться и с этого момента уже больше не пытается вселить ужас в душу возлюбленной. Добившись своего, невидимый дух, словно отдает дань уважения твердости и решительности певицы, а затем, обрета, наконец, душевный покой, и вовсе пропадает. Таким образом, череда единичных ситуаций столкновения исторической Клерон с явлениями необъяснимыми и таинственными приобретает у Гёте динамичный характер. Ничем не примечательная для актрисы сцена в коляске приобретает благодаря изменению предсмертного пророчества поклонника черты типичного для новеллы кульминационного пункта, что приводит к принципиальному смещению акцентов на уровне композиционной организации произведения.

Необычное событие новеллистического повествования – это уже не один из фактов бытия в рамках определенной парадигмы альтернативных решений. Свою значимость оно приобретает именно в силу своей исключительности, разрушающей и расширяющей принятую ранее систему представлений. Художественный мир истории госпожи Клерон характеризовался фактическим отсутствием присущего гётевской новелле дискуссионного контекста. Точка зрения рассказчика в ней совпадала с позицией главной героини, выступающей в роли повествователя. Сообщение пожилой дамы о предсмертном проклятии бывшего друга актрисы, доведенного до отчаяния

ее отказом посетить его в последний раз, повергает Клерон в ужас. Обывательский характер мировидения героини обнаруживается через страх, пронзивший актрису при мысли о «всех тех силах неба и ада, что, объединившись, станут ее терзать» [4, с. 318]. При личной встрече с пожилой дамой, упрекнувшей Клерон в нежелании в последний раз утешить умирающего друга, актриса пытается обстоятельно аргументировать причину своего отказа. Убедив себя в несостоятельности трактовок произошедшего с точки зрения религиозной этики, актриса старается нащупать иную систему координат для определения своего мироощущения, и объясняет все произошедшее через существование неизвестного ей «нечто», «оказывающего крупнейшее влияние на все, что происходит в этом мире» [4, с. 320]. Доводы рассудка, избавившие женщину от осознания вины с точки зрения религиозного сознания, оказались бессильны перед сознанием социальным, определяемым многовековой культурной традицией. По сути, Клерон лишь заменяет Божественное провидение неизвестным «нечто», манифестирующим все ту же высшую силу, управляющую миром. Замкнутость и завершенность художественного мира рассказа госпожи Клерон вытекает из сходства позиций главных героев, а вместе с ними и повествователя в оценке происходящего. «Дикаркой (варваркой)» [4, с. 317–318] называет бывший друг свою возлюбленную, подчеркивая тем самым игнорирование последней норм и традиций цивилизованного общества. В рамках этого внутренне завершенного миропонимания загадочные явления, преследовавшие актрису после смерти ее друга, – не более чем наказание за нарушение определенных этических норм.

Система персонажей гётевской версии истории о призраке представлена через столкновение нескольких принципиально противоположных личностных голосов. С одной стороны, все события изложены в форме рассказа старика, являющегося к тому же лицом духовным, а поэтому выступающего в качестве вырази-

³ Ср. нем. «Es ist eins von diesen beiden, *soviel ich weiß*» (курсив наш. – Л.С.).

теля сознания если и не религиозного, то традиционного, так или иначе соотносящего жизненную позицию героя с внутренне завершенным миропорядком. Вторым голосом, выражающим принципиально иной жизненный опыт, становится главная героиня этой истории – певица Антонелли. О расхождении их мировоззренческих установок свидетельствует введенное Гёте замечание повествователя о данном им совете навестить умирающего друга: «Я посоветовал ей, даже *просил* (курсив наш. – Л.С.) ее воздать другу эту последнюю дань любви; она как будто бы *колебалась*, однако, по некотором размышлении, *решилась* и отослала слугу с окончательным отказом; больше он не возвращался» [7, с. 144]. Принятое Антонелли решение – сознательное утверждение героиней собственных жизненных позиций, пусть даже и идущих вразрез с принятыми этическими и культурными нормами. Возможность двоякой трактовки произошедшего Гёте подчеркивает введением в текст еще одного замечания рассказчика: «Три месяца подряд в один и тот же час гремел выстрел в одно и то же окно, не повреждая стекла, и, что особенно примечательно, всегда незадолго до полуночи: *дело в том, что в Неаполе живут по итальянскому времени, и полночь там особого значения не имеет* (курсив наш. – Л.С.)» [7, с. 146]. У госпожи Клерон крик невидимого духа был четко связан по времени с моментом смерти ее поклонника. У Гёте такой связи нет. Появление загадочных звуков незадолго до полуночи приобретает для рассказчика в этом случае более глубокий религиозный смысл. Полночь – час Рождения Христа, момент инициации (перехода из одного состояния в другое), от жизни греховной к надежде на спасение. Появление загадочных звуков *до* наступления полночи имело для священника символический смысл, свидетельствовало о невозможности совершения перехода в новое, более светлое состояние. В то же время, для всех остальных героев этой истории, носителей иной культурной традиции, полночь «особого значения не имеет». А

потому и попытка трактовки рассказанного единичного случая с точки зрения устоявшейся культурной традиции, а именно, в качестве неизбежного наказания красавицы за ее эгоистичный отказ выполнить последнюю просьбу умирающего друга, представляет собой лишь одну из мировоззренческих позиций, выражающую обыденно-прозаический взгляд на мир и человека.

В силу своей законченности постулируемая традиционным сознанием картина мира оказывается не в состоянии объяснить таинственные явления, лежащие в основе рассказанной истории. А потому весь ход развития событий ведет к постепенному разоблачению этого поверхностного, обывательского взгляда на действительность, представляя мир и человека более глубоким, разносторонним, до конца не познанным. Повествование о преследующих девушку устрашающих звуках – демонстрация жизненной энергии демонического «нечто», являющегося органической составляющей личности, постичь которое лишь с помощью разума невозможно. Отсюда и многократные указания на тщетность попыток друзей певицы выяснить природу таинственных звуков.

Заключение. Творческие поиски Гёте конца XVIII столетия отличаются широкой жанровой палитрой. Они свидетельствуют о многочисленных попытках писателя, направленных на обнаружение наиболее адекватного типа художественного целого для отражения негативного опыта революционных и послереволюционных потрясений. В ходе художественной обработки истории госпожи Клерон, взятой за основу рассказа о певице Антонелли, Гёте вносит в ее содержание ряд изменений. Новая версия рассказа о загадочном явлении духа бывшего поклонника приближает повествование к ценностно-смысловой картине мира новеллы. Необычный случай, лежащий в основе новеллистического жанра, выступает в качестве катализатора раскрытия механизма проявления первичного знания, лежащего вне области компетенции прославляемого просве-

тителями рассудка. Новеллистическое повествование Гёте ориентируется преимущественно на любовную проблематику, обнаруживая в ней наиболее плодотворную почву для раскрытия природы человеческой индивидуальности.

Литература

1. Niekerk, C. Bildungskrisen. Die Frage nach dem Subjekt in Goethes "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" / C. Niekerk. – Tübingen: Stauffenburg-Verl., 1995. – 162 s.
2. Schiller, F. 7.11.1794 // Schillers Werke. Nationalausgabe, 27. Band: Schillers Briefe 1794–1795 / Hg. von Günter Schulz. – Weimar, 1958. – S. 80.
3. Hoffmann, E.F. Die Geschichte von der Sängerin Antonelli in Goethes Unterhaltungen und ihre Quelle in der "Correspondance littéraire" / E.F. Hoffmann // Goethe Jahrbuch. Einhundertzweiter Band. – Weimar: Hermann Boehlaus Nachfolger, 1985. – S. 105–143.
4. Clairon, Claire Jos phe Hippolyte Leris de LaTude. Betrachtungen über sich selbst und über die dramatische Kunst / Hypolite Clairon. Aus der franz. Hs. Uebers. – Zurich: Orell; Fuessli, 1798. – 320 s.
5. Эккерман, И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / И.П. Эккерман; пер. Н. Ман. – М.: Художественная литература, 1981. – 687 с.
6. Михайлов, А.М. Новелла / А.М. Михайлов // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / отв. ред. Л.И. Сазонова. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 592 с.
7. Гёте, И.В. Разговоры немецких беженцев / И.В. Гёте // Собрание сочинений: в 10 т.; пер. с нем. С. Шлапоберской; под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта; коммент. Н. Вильмонт. – М.: Худож. лит., 1978. – Т. 6. – 477 с.

Поступила в редакцию 22.01.2013 г.

Принята в печать 24.06.2013 г.