

Черепанов Даниил Дмитриевич

Рецепция творчества романтиков-предшественников в прозе Й. Эйхендорфа

Специальность 10.01.03 — Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Москва — 2014

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Чавчанидзе Джульетта Леоновна

Официальные оппоненты: **Лагутина Ирина Николаевна**
доктор филологических наук,
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики», отделение
культурологи, профессор кафедры наук о
культуре

Лилеев Юрий Сергеевич
кандидат филологических наук,
Российский государственный гуманитарный
университет, старший преподаватель кафедры
германской филологии историко-
филологического факультета

Ведущая организация: Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена

Защита состоится « » октября 2014 г. в 16:00 на заседании диссертационного совета Д 501.001.25 при Московском государственном университете им. М.В. Ломоносова по адресу: ГСП-1, 119991, г. Москва, Ленинские горы, МГУ им. М.В. Ломоносова, 1-й учебный корпус, филологический факультет.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова и на сайте
http://www.philol.msu.ru/~ref/001_25_14.htm

Автореферат разослан « » августа 2014 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета, доцент

А.В. Сергеев

РЕЦЕПЦИЯ ТВОРЧЕСТВА РОМАНТИКОВ-ПРЕДШЕСТВЕННИКОВ В ПРОЗЕ Й. ЭЙХЕНДОРФА

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

В истории романтизма один из важнейших моментов — становление немецкой прозы, отличительной чертой и особым достижением которой является ее философичность. Главная тема немецких романтиков, к которой могут быть сведены все прочие, — это искусство: именно благодаря феномену искусства художник получает доступ к высшей реальности и становится посредником между ней и видимым миром.

Особый интерес представляет трансформация содержания прозаических произведений от иенского к гейдельбергскому периоду. В произведениях иенских романтиков утверждается абсолютное значение искусства и независимость личности художника от внешнего мира. Для романтиков младшего поколения по-новому решается вопрос о соотношении личности художника и реальности; позиция романтиков-предшественников оценивается как чрезмерно индивидуалистическая. Изменяется и представление о высшей действительности: писатели-гейдельбержцы обращаются к наиндивидуальному духовному началу. Это делает особенно важным исследование трансформации прозы немецкого романтизма на материале романов и новелл Эйхендорфа.

Актуальность исследования обусловлена тем, что романы Эйхендорфа, писателя, которому в Германии неизменно уделялось большое внимание, в отечественном литературоведении давно не становились предметом специального рассмотрения: после диссертации И.К. Белоусовой (1990)¹ о них писали К.Г. Ханмурзаев в своей общей работе о немецком романтическом романе (1998)² и В.И. Грешных (2001)³. Между тем остается нерешенным ряд проблем, поставленных

¹ Белоусова И.К. Проза Эйхендорфа. Вопросы метода и стиля. Дис. ... к.ф.н. М., 1990.

² Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. Махачкала, 1998.

³ Грешных В.И. Мистерия духа. Калининград, 2001. С. 263—274. Посвященные творчеству немецкого писателя работы Е.Р. Ивановой и И.Г. Назаровой сосредоточены на его лирике и новеллистике: Иванова Е.Р. Поэзия и новеллистика Йозефа фон Эйхендорфа: К вопросу об эволюции творчества немецкого романтика. Дис. ... к. ф. н. М., 1994. Назарова И.Г. Лирика Йозефа Эйхендорфа. Дис. ... к.ф.н. СПб., 2000. См. также Исапова Ф.Х. «Поэзия на ходу» в лирике Гёте и Эйхендорфа // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 5. — М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 147—157.

литературоведением в последние десятилетия: прежде всего, требуется комплексный анализ системы «литературных аллегорий»⁴ в произведениях Эйхендорфа в аспекте полемики писателя со своими предшественниками; стало необходимым исследование того, как соотносится изображение пространства и времени в романе Эйхендорфа с традицией романтиков — его предшественников.

Цель работы — исследование одного из явлений художественного мышления позднего романтизма в Германии.

Для осуществления этой цели ставятся следующие **задачи**:

- исследовать специфику представлений о соотношении искусства и идеального начала у Эйхендорфа в сравнении с романтиками-предшественниками;
- проследить в творчестве Эйхендорфа трансформацию связанных с этими представлениями ключевых романтических мотивов (томление, странствие, «религиозное отречение») в контексте диалога писателя с предшественниками;
- проанализировать хронотоп романа Эйхендорфа в сопоставлении с предшествовавшими ему романтическими романами;
- исследовать восприятие и использование Эйхендорфом пространственных символов романтиков-предшественников;
- выявить смысл новой трактовки пространства в произведениях Эйхендорфа по сравнению с иенскими романтиками.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые в отечественном литературоведении хронотоп романа Эйхендорфа рассматривается в сравнении с романами романтиков-предшественников. Трансформация ряда центральных романтических мотивов у Эйхендорфа впервые исследуется в аспекте переосмысления понятий «искусство» и «трансцендентное», что позволяет говорить как о преемственности писателя по отношению к иенским и гейдельбергским романтикам, так и о его «отталкивании» от существующей традиции.

Методологическую основу составляют работы А.В. Михайлова⁵, А.В. Карельского⁶, В.М. Жирмунского⁷, исследования Д.Л. Чавчанидзе⁸,

⁴ Riley T.A. An Allegorical Interpretation of Eichendorff's "Ahnung und Gegenwart" // The Modern Language Review. Vol. 54, No. 2 (Apr., 1959). P. 204.

⁵ Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой литературы. М., 1989. Эстетические

А.И. Васкиневич⁹, К.Г. Ханмурзаева¹⁰, О.Б.Вайнштейн¹¹; статьи Р. Алевина¹², О. Зайдлина¹³ о пространстве в произведениях Эйхендорфа; работы М.Г. Абрамса¹⁴ и Э.Р. Курциуса¹⁵, а также Г. Башляра¹⁶ о феноменологии пространства и М.М. Бахтина о хронотопе и поэтике романа¹⁷.

Теоретическая значимость работы заключается в уяснении соотношения между творчеством Эйхендорфа и гейдельбергским романтизмом, в частности, в уточнении предложенного В.М. Жирмунским понятия «религиозное отречение»; в выявлении трансформации традиционно-романтических мотивов путем сопоставительного анализа прозаического творчества писателя и его предшественников.

Практическая значимость диссертации состоит в возможности использования ее результатов для преподавания истории зарубежной литературы в высших учебных заведениях, в частности, при разработке спецкурсов по истории немецкой литературы первой половины XIX века и литературе романтизма, а также при сопоставительном исследовании литературного романтизма.

Предмет исследования — романы Й. фон Эйхендорфа «Предчувствие и действительность» («Ahnung und Gegenwart», 1810—1815) и «Поэты и их подмастерья» («Dichter und ihre Gesellen», 1834), а также новеллы «Осеннее

идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 7—43. Аверинцев С.С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания // Отв. ред. П.С. Гринцер. М., 1994.

⁶ Карельский А.В. Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур. М., 2007. Драма немецкого романтизма. М., 1992.

⁷ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914. Религиозное отречение в истории романтизма. Москва, 1919.

⁸ Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе. М., 1997.

⁹ Васкиневич А.И. Символ в творчестве гейдельбергских романтиков. Дис... к.ф.н. М., 2000.

¹⁰ Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. Махачкала, 1998.

¹¹ Вайнштейн О.Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 392—430.

¹² Alewyn R. Eine Landschaft Eichendorffs // Eichendorff heute. Stimmen der Forschung. München, 1960. S. 19—43.

¹³ Seidlin O. Versuche über Eichendorff. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.

¹⁴ Abrams M.H. Natural Supernaturalism. New York, 1971.

¹⁵ Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954.

¹⁶ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. М., 2004.

¹⁷ Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930—1961 гг.). М., 2012.

колдовство» («Die Zauberei im Herbst», 1808/1809), «Мраморная статуя» («Das Marmorbild», 1818), «Из жизни одного бездельника» («Aus dem Leben eines Taugenichts», 1823—1826), «Замок Дюранде» («Das Schloß Dürande», 1837), «Похищение» («Die Entführung», 1839), «Рыцари удачи» («Die Glücksritter», 1841), «Мореплавание» («Eine Meerfahrt», 1836(?), опубл. 1864). Основное внимание уделяется романам и новеллам, возникшим до 1830 года; в новеллах, написанных после этого времени, в основном варьируются мотивы предыдущих произведений и повторяются уже сформировавшиеся художественные принципы писателя.

Положения, выносимые на защиту:

– традиционно-романтические темы по-разному трактуются в различные периоды творчества Й. фон Эйхендорфа: от утверждения на раннем этапе национальной традиции, в которой религиозное начало играет подчиненную роль, до выделения в качестве основного положения религиозного при более взвешенном отношении к национальному на этапе позднем;

– в творчестве писателя постепенно формируется своеобразное понимание внутреннего мира человека: в первом его романе (1815) в центре внимания связь с Богом, становление героя как посредника между божественным началом и миром; во втором романе (1834) преобладает представление об одновременном существовании в человеке двух сил, «центростремительной» и «центробежной», и о необходимости преодоления человеком собственной внутренней раздвоенности;

– полемика с метафизическими представлениями иенцев, начиная уже с ранней новеллы «Осеннее волшебство» (1808/1809) и продолжаясь в новелле «Мраморная статуя» (1818), состоит в отделении стоящей за феноменом искусства реальности как от повседневной действительности, так и от подлинного духовного мира, в центре которого — запредельный Абсолют;

– в соответствии с представлениями писателя о соотношении искусства и божественного начала усложняется трактовка мотива «томления», предметом которого может быть как «небесное», так и «земное»;

– структура пространства в романах Эйхендорфа обусловлена значимым уже для иенских романтиков противопоставлением открытого и закрытого пространства, а также его критическим осмыслением собственной лирики;

– специфическое понимание Эйхендорфом религиозного отречения утверждается в диалоге со старшими гейдельбергскими романтиками посредством пейзажных образов.

Апробация результатов: диссертация была обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова. Основные положения работы были представлены в виде докладов на XX Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» в 2013 году и на XXI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» в 2014 году, по теме работы вышло 5 публикаций, 3 из них — в журналах из перечня ВАК.

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав, каждая из которых включает три параграфа, заключения и библиографического списка.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **введении** обоснованы выбор предмета исследования, постановка цели и задачи. Представлена общая характеристика романтической прозы иенского и гейдельбергского периодов. Подробно описаны подходы к исследованию трансформации немецкой романтической прозы, разработанные в отечественной и зарубежной германистике.

Первая глава «**Трансформация ключевых романтических идей и мотивов в романах Эйхендорфа**» включает три параграфа. В первом параграфе «**Проблемы эпохи**» раскрывается процесс трансформации основных черт литературной эпохи на разных этапах творчества писателя.

Первый роман Эйхендорфа, «Предчувствие и действительность» (1810—1815) должен был дать образ «предгрозовой поры»¹⁸ — перед началом освободительных

¹⁸ Eichendorff J. v. Sämtliche Werke / Historisch-kritische Ausgabe. – Bd. 12. Briefe von Eichendorff. Regensburg, 1910. S. 9. Перевод мой — Д.Ч.

войн против Наполеона, с точки зрения писателя, времени всеобщей неудовлетворенности. Первая причина этого — подчиненное положение немецких земель после неудачных коалиционных войн. Помимо уязвленной национальной гордости, военные неудачи повлекли за собой ряд изменений, которые для католика должны были выглядеть как попрание «старой правды» (II, 286)¹⁹. Именно с этой точки зрения Эйхендорф позже описывает ситуацию в своей работе «О последствиях отмены в Германии территориального суверенитета епископов и монастырей» (*Über die Folgen von der Aufhebung der Landeshoheit der Bischöfe und der Klöster in Deutschland*, 1819).

Национальный и религиозный аспекты проблемы постепенно раскрываются в ходе действия романа. Главный герой вначале осознает необходимость участвовать в общей борьбе за «немецкое» дело (II, 160), а затем приходит к выводу о необходимости духовного пробуждения народа: «тяжеловесность» немцев, любовь к покою и благам мира сего делает их глухими к зову высших ценностей и препятствует борьбе за национальную самостоятельность. Поэтому итог пути героя «Предчувствия и действительности» — утверждение ценности наиндивидуального духовного начала, осознание тщеты «земных забот и хлопот» и необходимости готовить души людей «божественными истинами религии» (II, 286) для последующей национально-освободительной борьбы.

Освобождение страны от иноземной власти и устройство ее жизни на традиционных основаниях составляет главный предмет заботы и других ключевых персонажей первого романа Эйхендорфа. Подобная расстановка акцентов прослеживается и в прямых высказываниях писателя.

При этом Эйхендорф подчеркивает тягу героя к инобытию, смыкаясь в этом с иенскими романтиками; «религиозное отречение» (которое у иенцев не звучало) представлено им в первую очередь как реакция на атмосферу бездуховности. Писатель-романтик утверждает тоску по иной, высшей, реальности как один из главных признаков человека творческого, отличающего его от филистера (XII, 5—6). С таким типом человека, хранителя национального начала («Kernhalter deutschen

¹⁹ Зд. и далее римскими цифрами I—V обозначается том по изданию Eichendorff J.v. Werke. In 5 Bdn. München, 1970–1988. Перевод мой — Д.Ч.

Sinnes», XII, 8), Эйхендорф связывает возможность «героически преобразить» дух немцев. Так тоска по высшей реальности на гейдельбергском этапе сближается с надеждой на пробуждение национального начала и новое устройство жизни в немецких землях; религиозное и национальное сливаются воедино: уход героя в монастырь может подразумевать и посвящение себя Богу, и готовность служить своему народу в национально-освободительной борьбе.

Таким образом, для раннего Эйхендорфа национальное является основной ценностью, которая утверждается за счет обращения к вековой традиции и, в частности, к религиозным мотивам. Нельзя не согласиться с В.М. Жирмунским, который находит, что «“народная нужда“, призыв к борьбе за национальную независимость — вот руководящая национальная идея Эйхендорфа и его героя».²⁰ Как отметил М.Г.Абрамс, общие места христианской культуры в таком контексте меняют свое содержание²¹, происходит своего рода сращение «духовного» и «национального» начала.

В позднем романе «Поэты и их подмастерья» (1834) писатель обнаруживает итоги переосмысления своего гейдельбергского этапа. При том же комплексе идей роман фиксирует иную трактовку традиционно-романтических тем: на первое место выходит начало религиозное, в то время как отношение к национальному (исторической действительности и прошлому) становится все более взвешенным.

Во втором романе Эйхендорфа речь идет уже не об устройстве жизни общества, а о судьбе немногочисленных избранников, чья задача «пережить линьку на земле и вычистить старые крылья перед последним великим полетом в царство небесное» (II, 296).

Преемственность по отношению к первому роману прослеживается, в частности, в образном оформлении романтической концепции истории. Как и в первом романе, речь идет о «предгрозовой поре», после которой должна наступить принципиально новая историческая эпоха. Однако если в финале первого романа была очевидна надежда на наступление золотого века, символом которого является

²⁰ Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма. С. 61.

²¹ Abrams M.H. Natural Supernaturalism. New York, 1971. Cp. Lämmert E. Eichendorffs Wandel unter den Deutschen: Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung // Die deutsche Romantik. Göttingen, 1967. S. 219–252.

«пышный» восход солнца в финале, то во втором романе приближается время решительной битвы, исход которой неизвестен.

Конкретное наполнение этих образов предвосхищает позднее эссе Эйхендорфа «Дворянство и революция» («Der Adel und die Revolution», опубликовано посмертно в 1866 г.) о наступившем конце дворянской эпохи. Основным, хотя и скрытым от поверхностного наблюдателя, движущим фактором истории признается борьба «религии против вольномыслия (Freigeisterei)» (I, 912); следовательно, и революционные потрясения вызваны «сменой религиозного мировидения» (I, 912). Иными словами, основной предмет художественной и теоретической рефлексии Эйхендорфа — это сдвиг в общественном *сознании*, который заключается в выхолащивании традиционных форм, «внезапном обесценивании старины в общем мнении», в *общем убеждении*, что «золотая нить, тянувшаяся из прошлого, была оборвана» (I, 912). Писатель делает такой вывод и в романе, анализируя быт и интеллектуально-духовную жизнь своего сословия.

Авторская ирония в романе по отношению к поверхностно-просветительскому пониманию истории связана с тем, что оно не учитывает реальность человеческих страстей, скрывающихся «под маской философии, гуманности и так называемого верноподданства (Untertanentreue)» (I, 912). Глубинные причины надвигающейся «бури» знает и может выразить лишь подлинный поэт. Таким поэтом в романе «Поэты и их подмастерья» является граф Виктор, на личном опыте постигший глубины «колдовской ночи», «где душа, как во сне, освобождается со всеми ее темными желаниями», и вернувшийся оттуда невредимым (II, 439).

Понимание внутреннего мира человека у Эйхендорфа развивается от первого романа ко второму. В «Предчувствии и действительности» речь идет о постепенном *обретении* «центра», возвращении к «детской вере» и теоцентрическому мировоззрению. Автор опирается на сформулированное Ф. Шлегелем понятие о поэте как о посреднике между Божественным и миром: именно таким посредником становится в итоге главный герой романа. Во втором романе уже появляется мысль, которую писатель впоследствии выразит в «Истории поэтической литературы в Германии»: в каждом человеке одновременно действует и «центростремительная», и «центробежная» сила (III, 544), и подлинным призванием «человека творящего»

является преодоление внутренней раздвоенности. Так на фоне событий недавней Июльской революции во Франции Эйхендорф в «Поэтах и их подмастерьях» пытается осмыслить причины происходящего, однако его интересует духовная, а не социальная реальность.

Удается выявить постепенное развитие критической мысли Эйхендорфа: уже в «Предчувствии и действительности», опираясь на роман А. фон Арнима «Нищета, богатство, вина и покаяние графини Долорес» (1810), писатель противопоставляет легкомысленному эстетизму понимание искусства как средства осознания и исцеления духовных болезней. Но если в «Предчувствии и действительности» он борется против безжизненной стилизации вообще, то выпады в «Поэтах и их подмастерьях» направлены против эстетизации внутренней раздвоенности.

Второй параграф первой главы **«Искусство и трансцендентное начало»** посвящен сопоставлению теоретических представлений Эйхендорфа о сущности искусства с воззрениями его предшественников.

Полемика с метафизическими представлениями иенцев является основной темой уже ранней новеллы Эйхендорфа «Осеннее волшебство» (предположительно датируется 1808/1809 годом, опубликована посмертно в 1906 г.). Используя традиционный мотив пленения в Венериной горе, Эйхендорф подводит итог размышлениям иенских романтиков о двойственном характере искусства, сформулированным уже В.Г. Вакенродером в «Достопримечательной музыкальной жизни композитора Йозефа Берглингера» (в составе «Сердечных излиятий отшельника, любителя искусств», 1796) и развитым Л. Тиком в его новеллах «Верный Эккарт и Тангейзер» (1799) и «Руненберг» (1804).

Для Берглингера, как и для повествователя-отшельника, искусство тождественно духовному началу, и только оно может быть противопоставлено «нечистому воздуху» мира видимого с его грязью, тяготами и скорбями. Но в стихотворении молодого Берглингера искусство представлено в образе соблазнительницы: опасность искусства проявляется в том, что оно вырывает художника из круга человеческих чувств. Призвание художника — развивать свою творческую индивидуальность, только так может быть создано «вечное» произведение. Однако эта «высшая, благороднейшая цель» — причина обособления

Йозефа и его переживаний. Схожим образом и в новеллах Тика «Верный Эккарт и Тангейзер» и «Руненберг», сюжет которых повторяется в «Осеннем волшебстве», художник оказывается вырван из мира людей. Если мир Тангейзера при этом разрушает повседневность, то в «Руненберге» повседневное продолжает существовать независимо от той чудесной реальности, в которую погружается Кристиан. В новеллах Тика прорыв к духовному миру составляет цель жизни героя и в то же время оказывается для него гибельным.

Как и у Тика, в «Осеннем волшебстве» Эйхендорфа остро встает вопрос о природе искусства, причем особое место занимает тема заблуждения и обмана. Если герои Тика следуют по единственно возможному для них пути, то Раймунд, герой новеллы Эйхендорфа, не исполняет своего призвания: «заблудившись» в Венериной горе, он так и не смог прорваться к подлинной бесконечности, о чем свидетельствует его стихотворение-молитва: «Боже! Ревностно пытаюсь я молиться, / Но земные образы все время / Встают между тобой и мной (Gott! Inbrünstig möcht ich beten, / Doch der Erde Bilder treten / Immer zwischen dich und mich...)» (II, 512). На фоне необычайного сходства с двумя новеллами Тика особенно заметно *принципиальное* расхождение: в то время как для иенских романтиков «земное и божественное слиты»²², здесь «трансцендентное» и «имманентное» четко различаются. По сравнению с иенским романтиком, у Эйхендорфа в центре внимания не противостояние личности и мира, духовного и материального, а вопрос о соотношении искусства и божественного духовного начала, о подлинном и ложном в духовном мире. В «Осеннем волшебстве» Эйхендорф, в отличие от предшественников, отнюдь не ставит знак равенства между искусством и «небесным»: для него непременным свойством художника является «тоска по земному» (II, 513), из-за которой связь с небом оказывается нарушена — так писатель формулирует содержание соблазна, исходящего от искусства.

В таком понимании «земное» — это одухотворенная природа, образами которой являются волшебница, ее дворец и осенний сад: Эйхендорф как бы суммирует и критикует здесь свойственную иенским романтикам мистику

²² Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма. С. 9.

природы²³. Понятие земного раскрывается далее в новелле «Мраморная статуя» (1818). Здесь вновь появляется образ Прекрасной дамы, Венеры, статуя которой оживает под воздействием взгляда *художника*: в ней просыпается духовное начало, символом которого являются ее глаза, неживая природа становится частью органического мира. Если для иенского романтика искусство, и только оно одно, «являет собой настоящий, изначально данный человеку мир»²⁴, куда имеет доступ лишь художник, то в ранних новеллах Эйхендорфа помимо этого присутствует и «небесное», трансцендентная реальность, которая оказывается более доступна простой душе крестоносца Убальдо, чем колеблющемуся художнику. *Индивидуальный* дар художника противопоставлен *надиндивидуальной* религиозной традиции.

Одной из основных причин расхождения Эйхендорфа с предшественниками является иное представление о «бесконечном» или «божественном»: писатель утверждает существование трансцендентного миру Бога, в то время как иенским романтикам свойственно не признавать разделения между миром и абсолютном, но мечтать о «единстве и тождестве духа и плоти»²⁵.

Восходящие, как отметил Э.Р. Курциус, еще к эпохе Гомера²⁶ представления, которые Эйхендорф критикует у своих предшественников, актуализировались в художественном сознании на рубеже XVIII—XIX веков. Тик и Новалис обращаются в поисках созвучной их устремлениям картины мира к таким авторам, как Спиноза и Якоб Бёме²⁷. Вслед за Г. Гунским можно сказать, что романтики нашли в учении немецкого мистика о мире и Абсолюте систематическое изложение внутренней жизни человека творящего²⁸. Таким образом, «религиозная очевидность»²⁹, на которую опираются ранние романтики, — переживание эстетическое: для них, как пишет Д. Лутц, «в произведениях искусства открывается Божественное», поэтому «искусство как откровение возвышается над позитивной религией и становится

²³ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 35—56.

²⁴ Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе. С. 67.

²⁵ Там же. С. 182.

²⁶ Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, München, 1984. S. 192–193.

²⁷ Mayer P. Jena Romanticism and Its Appropriation of Jakob Böhme. Montreal, 1999.

²⁸ Gungsky H. Jakob Boehme. Stuttgart, 1984. S. 72.

²⁹ Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. Т. 1—2. М., 1993. С. 24.

основой для новой формы религиозности».³⁰ В дальнейшем иенцы провозгласили «чувство невидимого» (Sinn des Unsichtbaren)³¹ одной из основных эстетических ценностей, противопоставляя открывающийся лишь художнику мир духа как сухому рационализму эпохи Просвещения, так и привычным формам религиозной жизни.

В этом контексте становится понятней принципиальная двойственность того мира, с которым соприкасается художник в новеллах «Верный Эккарт и Тангейзер» и «Руненберг»: Л. Тик, по крайней мере с 1798 года внимательно изучавший Бёме, был обязан ему оформлением своих представлений о духовном мире. Бёме отождествляет Абсолют, или вернее, один из его аспектов, с «тёмной бездной»³²; поэтому в духовном мире «царство света» не может быть отделено от «адской сферы» — в этих двух противоположностях раскрывается Абсолют. Так получают обоснование чередование необычайного подъема и уныния, характерное для героев Тика, и двойственность духовных явлений в его новеллах.

В начале своего пути Эйхендорф также разделяет подобные идеи, но уже на момент создания первого романа в его установках намечается сдвиг в сторону традиционного христианства, закрепленный в общении с Арнимом и Brentano, а также с кругом перешедшего в католичество Ф. Шлегеля. В романе «Предчувствие и действительность» и новеллах «Осеннее волшебство» и «Мраморная статуя» проявляется настороженное отношение писателя к пантеистическим представлениям иенских романтиков.

На фоне общего для *гейдельбергских* романтиков представления о наиндивидуальности подлинного творчества становятся виднее особенности художественного мира Эйхендорфа. Для Арнима человек, «ради собственного наслаждения (Lust) закрывающийся от общей любви» (Arnim: 489)³³, т.е. от Абсолюта, одновременно отрывается и от творческого начала, и такое представление о творчестве и мире роднит его с Бёме: в обоих случаях

³⁰ Lutz D. Religion // Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung. Berlin, Boston, 2011. S. 294.

³¹ Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. In 6 Bdn. Bd. 3. Stuttgart, 1968. S. 509.

³² Gunsky H. Op. cit. S. 26.

³³ Здесь и далее цитируется издание: Arnim A.v. Sämtliche Romane und Erzählungen. 3 Bde. Bd. 1. München, 1962. S. 489. Перевод мой — Д.Ч.

многообразии духовного мира понимается как эманация Абсолюта.³⁴ У Эйхендорфа же искусство — начало самостоятельное, отнюдь не тождественное Абсолюту. Оно может возводить ум человека к Богу, и это новое представление об искусстве образно выразил Г. Й. Люти: «поэзия — это ... действительность уплотненная, усиленная, так что она уже начинает указывать на то, что *вне нее самой*» (Курсив мой. — Д. Ч.)³⁵. Но искусство может и претендовать на абсолютное значение, уводя человека в «дурную бесконечность» лабиринта: символом такого искусства надо считать «глаза-звезды» прекрасной дамы, соперничающие с солнечной красотой «привольного божьего утра (Gottes freier Morgen)» (II, 538).

Третий параграф первой главы **«Новая трактовка романтического “томления”»** показывает трансформацию традиционного мотива у Эйхендорфа в связи с его пониманием «небесного» и «земного». Мотив томления является ключевым в романе «Предчувствие и действительность» и остается значимым для позднего романа «Поэты и их подмастерья»: сюжетным стержнем обоих произведений является странствие, отражающее непрерывный внутренний поиск героя — один из важнейших признаков романтического романа. Для графа Фридриха, главного героя «Предчувствия и действительности», высшая реальность — предмет «неописуемой тоски по дому» (II, 45). В первой части романа кажется, что бесконечное приобретает конкретные черты в образе возлюбленной: так выводится раннеромантическое мироощущение, в котором любовь является основой мистически-созерцательного единства с мирозданием³⁶.

Однако возлюбленная как предмет томления не утверждается у Эйхендорфа: считая, что сфера религиозного не может быть сведена к «созерцанию вселенной», он уже в «Предчувствии и действительности» намечает новое толкование «томления», далекое от представлений иенских романтиков. Бесконечность, тоска по которой снедает героя, осмысливается уже не как одухотворенная Вселенная, символом которой была возлюбленная, а как внеположный миру Абсолют.

³⁴ Offermanns E.L. Der universale romantische Gegenwartsroman Achim von Arnims. Köln, 1959. S. 59.

³⁵ Lüthi H.J. Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff. Bern, München, 1966. S. 7.

³⁶ Ср. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 78—90.

Связь с трансцендентным выступает критерием подлинности пути героя и его поэтического творчества в третьей книге «Предчувствия и действительности»; подробнее эта тема раскрывается в новелле «Мраморная статуя». Новелла ставит вопрос о содержании владеющего художником томления. В душе героя новеллы смешиваются два разных влечения: с одной стороны, его манит «старая благочестивая песня, которую он часто слышал в детстве» и почти забыл во время странствий, с другой — образ прекрасной дамы, также знакомый с раннего детства (II, 555). Перед героем встает задача различить земное и небесное в собственном поэтическом даре.

В «Поэтах и их подмастерьях» тема томления получает дальнейшее развитие, причем ее трактовка усложняется. Состояние «томления» оказывается сродни болезненности, и в то же время способность его испытывать — отличительный признак художника. Поэтому Отто, которому оно в наибольшей степени свойственно, на протяжении всего пути подстерегает опасность обмана и самообмана: так преломляется намеченная уже у ранних романтиков тема «заблудившегося в искусстве бюргера»,³⁷ не способного примирить в себе противоположные начала.

Другая форма «томления по далекому» воплощается в образе Фортуната: он олицетворяет тот «счастливый» случай, когда поэтический дар сам по себе заставляет художника искать небесную родину, — так объясняется его говорящее имя.

Граф Виктор — особый случай «томления», в нем постоянно сталкиваются два начала. С одной стороны, ему свойственно необычайно сильное стремление к бесконечному, с другой стороны, подобно Отто, он страстно тоскует по земной красоте, и поэтому находится в состоянии непрестанной внутренней борьбы против чар «волшебного музыканта» (II, 439). Виктору благодаря его поэтическому дару удается преодолеть притяжение посюстороннего мира: образ погибшей возлюбленной вытесняется «строгой и серьезной любовью» к Богу (II, 505). Выдержав искушение «ложным» искусством, он оказывается поставлен выше всех не-художников, с которыми его роднит религиозная жизнь.

³⁷ Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. С. 125.

Черты романтического художника, подобно Виктору, охваченного тоской по бесконечному, сохраняются даже в самых поздних, подчеркнуто католических, произведениях писателя: герои не только обоих романов и большинства новелл, но и стихотворных эпоей «Юлиан» (1853) и «Луций» (1857) — это избранники, наделенные необычайной творческой способностью, чуткостью восприятия и внутренней цельностью: так Эйхендорф в апологетических целях переосмысляет традиционно-романтические мотивы в религиозном ключе.

Вторая глава **«Хронотоп в романе Эйхендорфа: традиция и переосмысление»** посвящена исследованию структуры пространства в романах Эйхендорфа в сравнении с романами иенских и гейдельбергских романтиков. В первом параграфе **«Пейзаж в структуре романтического хронотопа»** анализируется время в романах Эйхендорфа: это время формирования личности молодого человека; начало романа — его выход в мир, с еще неопределенными чаяниями, завершение — обретение им в мире своего места или окончательный крах всех надежд. Герой Эйхендорфа проходит процесс духовного развития, постепенного постижения смысла жизни, поэтому существенные вехи биографического времени — это внутренние переломы и сдвиги, изменения в сознании человека, в его видении мира.

Такой характер времени в пространстве произведения удачно определила Д. Шлегель в романе «Флорентин» (1801) как слияние в одном образе «жизненного пути» и «жизни в пути» (D. Schlegel: 11)³⁸. Действие романа представляет собой *непрерывное* странствие; остановки всегда непродолжительны, они подчеркивают значимость происходящих в душе героя процессов, завершение которых воплощается в очередном отправлении в путь.³⁹

Второй параграф **«Открытое и замкнутое пространство: поэтика свободы и «дома» в романтическом романе»** рассматривает традицию использования разных типов пространства в романах Л. Тика, К. Brentano, Д. Шлегель и А. фон Арнима и трансформацию этого приема у Эйхендорфа.

³⁸ Цит. по изданию: Schlegel D. Florentin. Berlin, 1987. Перевод мой — Д.Ч.

³⁹ Vgl. Schwering M. Epochenwandel im späromantischen Roman. Köln, Wien, 1985. S. 83.

В произведениях иенцев противопоставление двух видов пространства, открытого и закрытого, выполняет значительную поэтическую функцию: герои тянутся к освобождению от всех навязанных извне рамок и ограничений, и это выражается в их стремлении «на волю». Так движение вовне, на свободу, — самый первый мотив романа Тика «Странствия Франца Штернбальда» (1798), оно соответствует тяге к освобождению от материального и прагматичного, стремлению вырваться из границ принятого в обществе. У героя романа Д. Шлегель «Флорентин» также четко прослеживается порыв вовне, на свободу. О том же постепенном движении от замкнутого пространства к широко раскинувшемуся миру, как известно, дает основание говорить композиция романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Выход героя за пределы мира первоначального, замкнутого в общих правилах, связывается с переходом от закрытого пространства к открытому и в «Годви» (1801) К. Brentano.

В то же время у романтического героя заявляет о себе и противоположное желание — обрести дом, завершить странствие. У Тика Франц, с одной стороны, тянется к «расширению» мира, мечтая о Риме, с другой — дорожит человеческой близостью с Себастьяном и Дюрером на родине. В несколько измененном виде такая трактовка внутреннего конфликта повторяется в новелле «Руненберг» (1804) Тика. Кристиан, как и Штернбальд, пытается выйти из «круга повторяющегося, повседневного», однако в горах он ощущает одиночество и тоскует по человеческому общению. В схожей ситуации находится герой Д. Шлегель, для которого, по его словам, вождленным итогом пути является семья. Различая между двумя типами пространства, мужским (открытым) пространством свободы и женским (замкнутым) пространством покоя и безопасности, роман Д. Шлегель предлагает понимать свободу как глубокие личные отношения, налагающие обязательства (пространственные границы), но не нарушающие волю индивидуальности.

Гейдельбергские романтики осмысляют тему свободы по-новому, что находит отражение и в том, как изображается пространство в их произведениях. Порыв вовне, выход на открытое пространство, и у них связан с освобождением, однако при этом на первый план выходит вопрос о ценности «границ».

Роман «Графиня Долорес» А. фон Арнима начинается с противопоставления двух зданий, которые символизируют «робко замкнутую» старую эпоху и «новую веселую пору» (Arnim: 11). Новое, открытое, радостное кажется поставленным над старым, замкнутым, мрачным. Однако «изобилие дикой природы» и существование обитателей новой постройки оказываются совсем не такими радостными и свободными, а жизнь «за мрачной решеткой» готического замка — вовсе не такой унылой, как это вначале представлялось читателю. Закрытое пространство замка оживает за счет садилов, разбитых в укромных уголках, в то время как открытый сад палатцо находится в беспорядке и запустении. Палатцо оказывается открыт миру в самом прямом смысле слова: окна выбиты, крыша продырявлена, ограда повреждена, ворота повалены. Полное разрушение вызвано порывом «на свободу»: «благосостояние, по-видимому, долго обитавшее внутри, вырвалось наружу, пробив себе множество выходов, и исчезло». Лишь затем Арним прозрачно намекает на внешнюю причину — нашествие «свободных» французов: «дети исчертили стены изображениями солдат, а солдаты — номерами своих полков» (Arnim: 12). Причина упадка, наблюдающегося в современности, — разрушение вековых внутренних ограничений, растрата избытка жизни в борьбе против мирового порядка. Такая переоценка художественного пространства связана с вопросом о духовном содержании «борьбы за свободу», выражающейся как порыв вовне.

Эйхендорф вслед за Арнимом переосмысливает традиционное содержание пространственных образов. Его герои, как и у иенских романтиков, всегда подчинены двум противоречивым желанием, заложенным в их природе. Символически эти желания выражаются как порыв «вовне» и тяга к замкнутому пространству. Такое представление раскрывается в одном из ключевых эпизодов романа «Предчувствие и действительность», где граф Фридрих делится своими самыми ранними воспоминаниями о «большом, красивом саде», отгороженном от внешнего мира «стальными прутьями ограды»: это образ дома, «счастливого пространства»⁴⁰, куда человек всегда стремится вернуться. С другой стороны, оборотной стороной безопасности является удручающая неизменность, поэтому героя начинает манить к себе жизнь за пределами сада: постоянное движение через

⁴⁰ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М, 2004. С. 21.

открытое пространство является символом подлинной свободы. В детском воспоминании Фридриха заложено как бы общее основание двух векторов, определяющих пространственную структуру повествования: поиск своего места в мире и жажда свободы.

На примере героев романа «Предчувствие и действительность» писатель показывает влияние двух основных стремлений человека на его жизнь. Так причиной гибели графини Романа, символом трагической судьбы которой можно считать прыжок девочки за ограду сада, «благочестиво ... огороженного розами, лилиями и розмарином» (II, 118), оказывается неустроенность ее внутреннего мира: в нем отсутствует положительный противовес, который мог бы сдержать порыв «за пределы». Это выражается и в архитектурном символе: замок графини Романа — не дом, в нем всегда чувствуется холод и одиночество, как в гроте Венеры (II, 149—152). Как и Арним, Эйхендорф возражает против понимания свободы как «порыва на волю», видя в нем борьбу с традицией, в то время как лишь через традицию возможно приобщение истине.

Анализ стихотворения «Aus stiller Kindheit...» и рамки, в которую оно вставлено в романе «Поэты и их подмастерья», показывает, что такая структура пространства в романе Эйхендорфа является художественным средством критического осмысления писателем собственной лирики.

В романе «Предчувствие и действительность» Эйхендорф использует контраст открытого и закрытого пространства. Оба типа имеют положительный или отрицательный смысл, воплощая различные факторы, притягивающие и отталкивающие, во взаимодействии с которыми определяется место героя в мире. Наиболее значим переход от первой части, где преобладает открытое пространство, ко второй, где господствует пространство замкнутое, а также синтез в финале третьей части, объединяющей в одном образе положительные черты обоих типов. Этому соответствуют переломы во внутреннем мире героя, шаг за шагом приближающегося к правильному видению своего места в мире. Такое движение во времени и непрестанная перемена места составляет особенность структуры романтического хронотопа.

Первая часть романа «Предчувствие и действительность» посвящена теме освобождения личности от сковывавших ее рамок и обретения нового мира в самом себе. Этой теме, знакомой, например, по «Странствиям Франца Штернбальда», соответствует и пейзаж: открытые пространства реки, долины, гор и леса служат фоном для встречи героя с прекрасной незнакомкой, после которой для него будто открывается «новый мир» (II, 8). В этой части романа получает выражение «мистическое чувство» радостного единения с бытием, «мистическая любовь к миру (Weltgefühl) и романтическая любовь к женщине»,⁴¹ поэтому пространство вокруг героя, как и в «Франце Штернбальде», то сжимается, то снова расширяется, но из пространства замкнутого неизменно открывается вид наружу.

Эйхендорф, как и Тик, подчеркивает связь природы и внутреннего мира человека, но для него, романтика следующего поколения, соотношение «душа — мир» осложняется, поскольку мир содержит в себе вполне реальное зло, которое грозит погубить героя. Отношения «Я» и мира у Эйхендорфа из-за этого осложнены, для него не может быть речи о «единстве и тождестве духа и плоти»⁴², на которое надеялись иенцы.

Символическим местом обитания злых сил в романе является прежде всего пространство замкнутое и давящее, например, город-резиденция, темные башни которой выглядят «как надгробия потонувшего дня». Там живут «иные люди ... у которых не ценится верность и нравственность, благочестие и простота» (II, 58—59).

Впрочем, замкнутое пространство может иметь и положительный смысл. Оно противопоставляется «лесу», хаотическому и опасному: так, каменный рыцарь символически охраняет внутреннее пространство замка от опасностей внешнего мира за окном. В этом образе предвосхищается финал романа, в котором герой находит свое место и раскрывается его призвание: «Он наконец сбросил фантастический, тысячецветный плащ паломника и стоял теперь в блестящих доспехах как воин Божий как бы на границе двух миров» (II, 274).

⁴¹ Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 61.

⁴² Жирмунский В.М. Ук. соч. С. 182.

Путь человека к обретению места в мире оказывается «узким». Пространство вокруг героя, если воспринимать повествование в целом, постепенно сжимается. Действие в первых главах первой части связано с постоянными путешествиями; во второй ее половине герои практически безвыездно проводят время в усадьбе некоего провинциального дворянина. Затем, следуя чувству долга, Фридрих переезжает в город, где его постоянно окружает замкнутое пространство. При переходе от открытого пространства первой части к комнатам и залам города во второй части очевидна полемика с иенскими романтиками: въезд Фридриха в резиденцию повторяет уход Франца Штернбальда из Нюрнберга с точностью до наоборот. Во второй части романа границы замкнутого помещения становятся непроницаемыми. Открытая беседка на вершине горы, сады и леса уступают место комнатам, залам и узким улицам. В третьей, заключительной, части романа еще раз повторяется этот путь: герой вновь возвращается в мир, казалось бы, бескрайний, участвуя в восстании против Наполеона, а затем затворяется в стенах монастыря, «чтобы никогда больше его не покидать» (II, 292).

Внутренний же мир героя при этом, напротив, расширяется. Если вначале мысли Фридриха заняты собственными ощущениями, выливающимися в поэзию, то затем он принимает решение выйти из блаженного уединения на природе, чтобы разделить свою внутреннюю жизнь с другими. Он пытается защитить возлюбленную от искушений светской жизни («спасти то, что можно спасти»), а далее обращается к национально-освободительной борьбе — его привлекает «вопиющий к небесам призыв времени». Новый идеал полноценной жизни Фридрих находит в служении людям, в «живом», т.е. действенном сострадании миру. Но лишь разочаровавшись и в этой борьбе, он начинает видеть весь мир в целом, поэтому вступает в борьбу духовную и в ней находит себя: «Лишь когда род сей забудет все свои земные заботы... когда души будут подготовлены, расширены, очищены и действительно наполнены божественными истинами... лишь тогда наступит время непосредственно действовать... И с этой мыслью я остаюсь в Германии и избираю моим оружием крест» (II, 286).

Так в итоге намечаются две линии: «сужение» внешнего пространства — от бескрайних просторов до стен монастыря — и расширение духа, вмещающего

сначала одного человека, а затем «общее дело», «целое», т.е. все общество и весь мир.

Структура пейзажа во второй и третьей части романа показывает связь, появившуюся между героем и миром: видение главного героя, в котором он встречается с Младенцем-Христом и слышит призыв пожертвовать своей жизнью ради других, повторяет структуру пейзажа первой части: герой находится вместе с ним на вершине высокой горы, и Младенец указывает ему на окружающие земли: «моря, реки и целые страны, чудовищные развалины городов с разбитыми гигантскими колоннами, старую усадьбу его детских лет; вдали (hinten) несколько кораблей уходят в море» (II, 159). Простор этого пейзажа, открывшегося внутреннему взору находящегося в тесной комнате героя, далеко превосходит вид с горы в начале романа. Намеченный здесь синтез положительного начала открытого и закрытого пространства более полно осуществляется в финале романа: граф Фридрих, нашедший свое место в жизни, «центр», находится и в центре художественного пространства. Его монастырь стоит на горе среди «лесного уединения» («Waldeinsamkeit»), за горой «неожиданно» начинается море «во всем его чудовищном непостижимом величии»; с противоположной стороны далеко раскинулась равнина: все это охватывает взгляд героя (II, 274). Если в первой части «Предчувствия и действительности» единство замкнутого и открытого пространств носило внешний характер, то в финале становится ясно, что открытость внешнему миру — качество внутреннее, которое обретается только за счет отречения от «свободы»-произвола и принятия на себя ответственности.

Проследив функцию открытого и закрытого пространства в первом романе Эйхендорфа, можно утверждать, что писатель гейдельбергского периода критически переосмысляет мотив «выхода за границы» как выражение разрушительной тенденции, соглашаясь здесь с Арнимом. Поэтому он развивает арнимовский образ ограниченного жизненного круга, подчеркивая, что подлинная внутренняя свобода и широта возможна только тогда, когда человек находит свое место в жизни, закончив странствие. В то же время, для него сохраняет привлекательность и творческое начало — идеал иенцев. Такое сочетание наполняет его хронотоп особым содержанием, связанным с собственным пониманием человеческой свободы.

Во втором своём романе, «Поэты и их подмастерья», Эйхендорф обращается к теме открытого пространства как среды обитания поэта. Любовь поэтов Фортуната и Виктора к открытому пространству вдохновлена «тоской по далекому»; именно она заставляет их странствовать. Ограниченности стремлений непоэтичного Вальтера, напротив, вполне соответствует замкнутость провинциального городка, лежащего в горной котловине.

В «Поэтах и их подмастерьях», как и в «Флорентине» Д. Шлегель, открытое пространство ассоциируется с мужским началом, замкнутое с женским. Отклонения от этого порядка ведут к трагедии: Хуанна, ведущая «мужской» образ жизни, гибнет; умирает и женственный в своем выборе Отто, у которого «призвания к поэзии ... не больше, чем у влюбленной девушки» (II, 438).

Примером чисто «мужского» типа является образ графа Виктора, «короля поэтов» (II, 306). «Домашнее» замкнутое пространство для него невыносимо, он не может оставаться на месте: странствие этого героя не заканчивается даже тогда, когда он находит свое место в жизни, став католическим священником.

В позднем романе Эйхендорфа подлинная поэзия прочно ассоциируется с пространством открытым, в то время как замкнутость пространства так или иначе связывается с ослаблением творческого начала.

В третьем параграфе **«Вертикальное измерение и его аллегорический смысл»** анализируется связь различных представлений о «небесном» и «земном» у Эйхендорфа и К.Брентано со структурой пространства в их произведениях.

Вертикальное пространство в художественном мире «Романсов о розарии» К. Брентано (созд. 1802—1812) в значительной степени обусловлено видением мира как множества сфер, восходящих от плотного ядра до легких небес и возникших после деления единого света (X, 778:1—8)⁴³. Эта космогония произвела особое впечатление на Эйхендорфа, который законспектировал эту часть продолжительного разговора с Брентано (IV, 644, 3 марта 1810 г.). Вполне вероятно, что она оказала влияние на символический пейзаж, помещенный писателем в самое

⁴³ Здесь и далее номера романса, страницы и стиха по изданию: Brentano, C. Werke. Bd. 1. München, 1978. S.746. Vers 17.

начало создающегося именно в это время романа «Предчувствие и действительность».

Разделение мира на сферы подземные и небесные в «Романсах о розарии» символизирует два соединившихся в человеке начала, «земное» и «небесное». Они разрывают человека: находясь между двух миров, он — «заложник (Friedensgeisel)», стремящийся к небесам, но привязанный к земле (X, 779:21—22). Поэтому мотив исходящей «из глубины» демонической силы, которая влечет человека к себе, относится к числу основных в «Романсах о розарии». Торжество же небесного в человеке неизбежно влечет за собой его смерть и развоплощение; это особенно ярко проявляется в судьбе Бьондетты, совершающей самоубийство, чтобы избежать падения: ее душа «радостно» (XVIII, 947:19) возносится в одну из небесных сфер. Смерть Розарозы и предстоящее принятие монашеских обетов Розабланки также понимаются как торжество «легкого» духовного начала над «тяжелым» материальным: все эти случаи варьируют основную тему очистительного страдания, вызванного неизбежным для человека разрывом между двумя крайностями. Крайне болезненное разделение этих двух начал в «Романсах о Розарии» представляется повествователю желанным итогом, искупающим осознанную и неосознанную вину многих поколений.

Символический пейзаж, открывающий «Предчувствие и действительность» Эйхендорфа, обладает схожей структурой: единое вертикальное пространство, ориентированное сверху вниз. В верхней его точке находится крест, в нижней — «темный (dunkelblickend), будто глаз смерти, зев водоворота», «который засасывает (hinabzieht) все живое» (II, 8). Обращает на себя внимание использование двойной приставки «hinab-» у Эйхендорфа, которая указывает на движение вниз, прочь от говорящего, в отношении находящегося на недостижимой для наблюдателя высоте креста: «крест посылает полный утешения и мира взор в смешение возмущенных волн (trost- und fiedenreich ... hinabschaut)» (II, 7—8). И крест, и «неизъяснимый зев» бездны олицетворяются за счет использования глаголов «schauen», «blicken», а также сравнения воронки с глазом: они соответствуют двум началам, которые привлекают к себе путешественника, посылая ему свой взгляд (II, 8).

И у Брентано, и у Эйхендорфа пейзаж символически предвосхищает дальнейшее развитие героя, его «восхождение». Однако младший писатель принципиально иначе трактует этот образ.

У Брентано «окаменевшее» от горя сердце Якопоне превращается в скалу; развитие героя изображается как восхождение на ее вершину этой скалы. С этой высоты перед героем открывается весь мир, слившийся в единый пейзаж: за «серебристыми реками» (XIX, 974:295), освещенными солнцем вершинами гор, городами и замками видны паруса кораблей, уплывающие облака и непрестанно движущееся море. Подобная сцена есть и у Эйхендорфа в ключевых местах романа «Предчувствие и действительность» (II, 158—159 и II, 292—293), но если у Брентано красота мира — искушение, с помощью которого «враг» пытается остановить движение избранника от земли к небесным сферам, то у Эйхендорфа художник, пройдя через искус отречения, не уходит в небесные сферы, а в новом качестве возвращается к миру.

Этим обусловлен финал первого романа Эйхендорфа, где структура пространства повторяет эмблему из первой главы: на вершине вместо креста находится монастырь; море и земля, символизирующая «сверкающую, пеструю, вечно подвижную жизнь» (II, 292), заменяют водоворот на поверхности реки. Метафора взгляда, направленного от креста вниз, раскрывается по-новому: вместе с Фридрихом наблюдатель возвышается до той точки зрения, которая была ему недоступна в начале романа. Такая перспектива выражает новое отношение героя к мирозданию: крест — символ Бога, призывающего человека ввысь, и достигший мастерства поэт, проповедуя другим, получает возможность присоединить и свой голос к этому призыву. Поэтому приобщившийся через опыт отречения к крестному страданию герой непременно сохраняет внутренне и внешне связь с миром «низшим». Этот образ смыкается со сформулированным Ф.Шлегелем понятием о художнике как «посреднике» между человеческим и божественным.

Так уже в своем первом романе Эйхендорф как полноправный представитель гейдельбергского романтизма предлагает собственный вариант «религиозного отречения», все еще считая образцом для себя как писателя то чувство «жизни в избытке», которое он находит в произведениях Тика и Новалиса. Позднейшие

произведения писателя варьируют темы «Предчувствия и действительности»: финал второго романа, «Поэты и их подмастерья», несколько иначе выражает мысль об отречении как необходимом этапе становления посредника между «высшим» и «низшим».

В **заключении** кратко прослеживается логика исследования и подводятся его итоги. Обобщаются выявленные в ходе работы специфические черты произведений Й. фон Эйхендорфа, которые позволяют уточнить его место в истории немецкой романтической прозы.

Эйхендорф предлагает собственный ответ на вопрос о соотношении искусства и трансцендентного начала. Критикуя, подобно К. Brentano и А. фон Арниму, пантеистически-мистические тенденции иенских романтиков, писатель проводит строгое различие между трансцендентным божеством и миром. Однако, в отличие от Brentano, у Эйхендорфа тема «религиозного отречения» от полноты земной жизни существенно смягчается: этап «отречения» необходим для внутреннего очищения поэта, после которого он становится способным служить другим людям. Красота этого мира для такого художника перестает быть искушением — он всегда остается связан с «землей».

В творчестве Эйхендорфа трансформируется ряд ключевых романтических мотивов. «Романтическое томление» переосмысливается в контексте нового представления о «земном» и «небесном».

Анализ хронотопа в романе Эйхендорфа, выполненный во второй главе, позволяет выявить оригинальность художественного мира произведений писателя, состоящую в особой *структуре пространства*. В ней отражаются *особенности* теоретической позиции автора, причем первостепенное значение имеет противопоставление «открытого» и «закрытого»: оно выражает специфическое представление писателя о человеческой личности, в основе которой лежат два противоречивых стремления. Используя разработанные еще иенскими романтиками приемы характеристики персонажей посредством пространственных образов, Эйхендорф наполняет их новым смыслом, соответствующим уже гейдельбергскому этапу.

Одновременно структура пространства в произведениях Эйхендорфа свидетельствует о специфике его позиции по сравнению с романтиками-гейдельбержцами: его особое представление о трансцендентной реальности обуславливает иную, чем у Арнима и Brentano, трактовку вертикального измерения.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

1. **«Открытое» и «закрытое» пространство в романтическом романе // Вестник БФУ. 2014, №8.**
2. **Искусство и трансцендентное начало у Й. фон Эйхендорфа // Вестник ПСТГУ. Серия III: Филология. 2014, №2 (37). С. 74—81.**
3. **Постановка вопроса «религиозного отречения» в раннем романе Й. фон Эйхендорфа // Вестник МГУ. Серия 9: Филология. 2013, №6. С. 122—128.**
4. Аллегорический пейзаж у Й. фон Эйхендорфа и К. Brentano [Электронный ресурс] // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2014» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. М.: МАКС Пресс, 2014. URL: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2014/section_26_2691.htm (дата обращения: 16.05.2014). — ISBN 978-5-317-04715-3
5. Преломление традиций иенского романтизма в романе «Предчувствие и действительность» Й. фон Эйхендорфа [Электронный ресурс] // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2013» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, К.К. Андреев, М.В. Чистякова. М.: МАКС Пресс, 2013. URL: http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2013/structure_27_2295.htm (дата обращения: 16.05.2014). — ISBN 978-5-317-04429-9