

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

*На правах рукописи*

Черепанов Даниил Дмитриевич

Рецепция творчества романтиков-предшественников в прозе Й. Эйхендорфа

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

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор  
Чавчанидзе Джульетта Леоновна

Москва – 2014

## Содержание

Введение .....	3
Глава 1. Трансформация ключевых романтических идей и мотивов в романах Эйхендорфа .....	15
Проблемы эпохи .....	15
Искусство и трансцендентное начало .....	39
Новая трактовка романтического «томления» .....	55
Глава 2. Хронотоп в романе Эйхендорфа: традиция и переосмысление .....	70
Пейзаж в структуре романтического хронотопа .....	70
Открытое и замкнутое пространство: поэтика свободы и «дома» в романтическом романе .....	76
Вертикальное измерение и его аллегорический смысл .....	107
Заключение .....	116
Библиография .....	119

## Введение

В истории романтизма один из важнейших моментов – становление немецкой прозы. При том, что продолжают творить такие авторы как К.М. Виланд, К.Ф. Мориц и Жан Поль, а также И. В. Гёте, серьезнейший этап этого жанра приходится именно на романтизм: в течение всего лишь полутора десятилетий выходят самые значительные романы Л. Тика, Новалиса, Фридриха и Доротеи Шлегель, К. Brentано, А. фон Арнима и Й. фон Эйхендорфа. Особое значение приобретает жанр новеллы, разработанный именно немецкими романтиками: помимо перечисленных писателей, в нем работают В.Г. Вакенродер, А. фон Шамиссо, Э.Т.А. Гофман.

Отличительной чертой и особым достижением немецкой романтической прозы является ее философичность. Если, например, французскому романтизму с самого начала в особой мере свойственен психологизм, то в Германии основным предметом осмысления становится соотношение видимого и невидимого, конечного и бесконечного; положение человека в мире изображается с точки зрения его связи с высшим, абсолютным началом.

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 высшим 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, помимо трансцендентного начала, по-прежнему сохраняющего свои позиции, становятся все более значимы внешний мир и земная реальность. 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, приобщение которому немислимо без отречения от индивидуализма.

Это делает особенно важным исследование трансформации прозы немецкого романтизма на материале романов и новелл Эйхендорфа, писателя, которому неизменно уделялось большое внимание. Немецкая литература о нем весьма многообразна и объемна. Краткий очерк рецепции писателя предлагает, например, статья Эберхардта Леммерта<sup>1</sup>, более полный обзор критической литературы можно найти в нескольких библиографических справочниках и работах по истории науки<sup>2</sup>. О неослабевающем на протяжении более ста лет интересе к творчеству писателя свидетельствует деятельность союзов исследователей Эйхендорфа, существовавших в Германии с 1913 г., которые публиковали результаты своей работы в отдельных периодических изданиях: ежегоднике «Календарь Эйхендорфа» («Eichendorff-Kalender», 1910-1930), в журнале «Страж» («Der Wächter», 1918-1961) и ежегоднике «Аврора» («Aurora», 1953-2011); в библиографическом разделе последнего регулярно публиковались сведения о новых исследованиях. Выходившее с начала XX века полное критическое издание его произведений прервалось в конце 1920-х гг., но было продолжено после 1962 года; с 1984 г. довоенное издание перерабатывается на новом уровне<sup>3</sup>. В XX веке было осуществлено издание полного собрания сочинений (Neue Gesamtausgabe der Werke und Schriften in vier Bänden. Hg. Von Gerhart Baumann u. Siegfried Grosse. Stuttgart, 1957f.). Помимо этого регулярно выходят издания отдельных произведений и сборников, среди которых нужно особо отметить изданный в Мюнхене пятитомник<sup>4</sup>. Регулярно появляются новые

<sup>1</sup> Lämmert, E. Eichendorffs Wandel unter den Deutschen. Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung // Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive / Hg. von H. Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967. S. 219-252.

<sup>2</sup> Lick T. Eichendorff-Bibliographie. Forschungsliteratur zu Leben und Werk Joseph von Eichendorffs 1926–1995. St. Katharinen, 1998. Riemen A. Ansichten zu Eichendorff: Beiträge der Forschung 1958 bis 1988. Sigmaringen: Thorbecke, 1988. Goebel R.O. Eichendorff's Scholarly Reception. Camden House, 1993.

<sup>3</sup> Eichendorff J.v. Sämtliche Werke: Historisch-kritische Ausgabe / Begr. von Wilhelm Kosch u. August Sauer. Fortgef. u. hrsg. v. Hermann Kunisch u. Helmut Koopmann. – Regensburg, Stuttgart u.a. 1908ff.

<sup>4</sup> Eichendorff J.v. Werke. In 5 Bdn. München. Bd. 1, Bd. 2. – 1970. Bd. 3. – 1976. Bd. 4. – 1980. Bd. 5. – 1988.

биографии писателя, учитывающие последние достижения исследователей<sup>5</sup> и монографии об отдельных аспектах его творчества<sup>6</sup>.

В России Эйхендорф известен, прежде всего, как лирик: его стихи переводили, А. В. Карельский<sup>7</sup>, В.В. Левик<sup>8</sup> и другие. Проза немецкого писателя – за исключением новеллы «Из жизни одного бездельника»<sup>9</sup> – известна относительно мало.<sup>10</sup> В отечественном литературоведении роман Эйхендорфа давно не становился предметом специального рассмотрения: после диссертации И.К. Белоусовой (1990)<sup>11</sup> о нем писал К.Г. Ханмурзаев в своей общей работе о немецком романтическом романе (1998)<sup>12</sup> и В.И.Грешных (2001)<sup>13</sup>.

Этим обусловлена **актуальность** работы, исследующей в контексте новейших достижений отечественного и западного литературоведения вопрос о трансформации опыта романтиков-предшественников в романе Эйхендорфа и таким образом заполняющей пробел в отечественном литературоведении.

**История вопроса.** Вопрос о значении для писателя творчества ранних романтиков, впервые вставший при выходе в свет «Войны филистерам», рассматривался прежде всего в рамках реконструкции романтического

<sup>5</sup> Stöcklein P. Joseph von Eichendorff in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1963.

Frühwald W. Eichendorff-Chronik: Daten zu Leben und Werk. München: Hanser, 1977. Schiw G.

Eichendorff: der Dichter in seiner Zeit: eine Biographie. München, 2000.

<sup>6</sup> Eberhardt O. Figurae: Rollen und Namen der Personen in Eichendorffs Erzählwerk. Würzburg, 2011. 529 S.

Ders. Eichendorffs «Marmorbild»: Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens. Würzburg, 2006.

<sup>7</sup> Бог Нахтигаль. Немецкая и австрийская поэзия двух веков в переводах А.Карельского. М., 1993. С. 11-18. См. также Поэзия немецких романтиков. М., 1985.

<sup>8</sup> Европейская поэзия XIX века. М., 1977. См. также Йозеф Эйхендорф. Стихотворения / Пер. с нем. П. Карпа. Л., 1969. Лирика. Вступ. ст., пер. и подборка А. Гугнин // Балтийский филологический курьер. 2007, №6. С. 161-169.

<sup>9</sup> Из жизни одного бездельника / Пер. Д. Усова // Избранная проза немецких романтиков. В 2 тт. Т. 2. М.: Художественная литература, 1979.

<sup>10</sup> См. также Эйхендорф Й. Осеннее волшебство / Пер. с нем. А. Русаковой // Сказки немецких писателей. Л., 1989. С. 95-108.

<sup>11</sup> Белоусова И.К. Проза Эйхендорфа. Вопросы метода и стиля. Дис. ... к.ф.н. М., 1990.

<sup>12</sup> Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. Генезис. Поэтика. Эволюция жанра. Махачкала, 1998.

<sup>13</sup> 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. Автореф. дис. ... кандидата филологических наук. 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.

мировоззрения. В фундаментальной работе Г.А. Корфа Эйхендорф отнесен к этапу «зрелого романтизма (Nochromantik)»: исследователь стремится показать принципиальную связь этого этапа с предшествующими, представить его как «продолжение, доведение до предела, раннеромантических устремлений»<sup>14</sup>. Заложив основу для исследования вопроса с точки зрения истории идей, Г.А. Корф по необходимости лишь кратко и односторонне рассматривает произведения Эйхендорфа. Эта попытка построить историю романтизма на основе эволюции идей оказались достаточно уязвимой; ее результаты уточняют и дополняют Р. Ибель<sup>15</sup> и К. Зомерхаге<sup>16</sup>, уделяющие при рассмотрении романтизма как целого особое внимание писателю и его связи с предшественниками. Отдельное направление исследований, которому изначально уделялось повышенное внимание – вопрос о «религиозном начале» и преломлении религиозных и метафизических представлений предшественников в творчестве Эйхендорфа. Впервые последовательное рассмотрение текстов иенских и гейдельбергских романтиков в этом аспекте предпринял В.М. Жирмунский, в работах которого показано движение от мистики иенцев, «для которых земное и божественное слиты»<sup>17</sup>, к «дуалистическому взгляду на жизнь и аскетическому отрицанию злого земного существования»<sup>18</sup> гейдельбергского периода. На Западе в схожем направлении двигалась Амалия Вайе<sup>19</sup>, работа которой посвящена значению Новалиса для раннего творчества Эйхендорфа.

С тех пор вышел ряд работ, посвященных отдельным аспектам религиозной тематики и способов ее разработки у Эйхендорфа<sup>20</sup>: попытку представить

<sup>14</sup> Korff H.A. Der Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. In 5 Bdn. 3. Aufl. Leipzig: Amelang, Köhler, 1953-1960. S. 1.

<sup>15</sup> Ibel R. Weltanschauung deutscher Dichter: Novalis, Eichendorff, Mörike, Droste-Hülshoff. Frankfurt a. M. u.a., 1958.

<sup>16</sup> Sommerhage C. Romantische Aporien: zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke. München u.a: Schöningh, 1993.

<sup>17</sup> Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919. С. 9. См. также Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1916.

<sup>18</sup> Там же. С. 51.

<sup>19</sup> Weihe A. Der junge Eichendorff und Novalis' Naturpantheismus. Berlin, 1939.

<sup>20</sup> Schilson A. Romantische Religiosität? Religion als Thema im Werk Eichendorffs //Hg. von M. Kessler u. H. Koopmann. Eichendorffs Modernität. Tübingen, 1989. S. 121-140. Рецепция Эйхендорфа в этом аспекте: Hollender C. Der Diskurs von Poesie und Religion in der Eichendorff-Literatur // Hg. Von W.

творчество писателя как изображение сложной внутренней жизни человека религиозного предпринимает Г. Мёбус<sup>21</sup>, обращая особое внимание на изображение борьбы с темным началом в человеке. Хорст Майкснер в своей работе показывает органическую связь поэтики романтизма с «религиозными и универсально-историческими идеями»<sup>22</sup>. Александр Борман<sup>23</sup> и Роберт Мюльхер<sup>24</sup> выявили в различных произведениях писателя традиционные литературные топосы, связанные с «поэзией природы»<sup>25</sup>.

Однако, как верно отметил К. Холендер, в произведения писателя не столько «прямо выражают мысли и убеждения Эйхендорфа» о религиозных вопросах, сколько звучат как ответ на «голоса» его эпохи, и должны истолковываться в литературном контексте.<sup>26</sup> Анализируя систему «литературных аллегорий» в «Предчувствии и действительности», Т. Райли показал, что одной из основных тем романа является «религия и ее соотношение с литературой романтизма»<sup>27</sup>: писатель в художественной форме анализирует представления своих предшественников-романтиков о соотношении искусства и трансцендентного начала. Райли приходит к выводу, что гейдельбергский романтик, в отличие от иенцев, пытается развести религию и искусство, однако не раскрывает ход мысли писателя. Основные положения, в которых Эйхендорф расходится со своими предшественниками в данном вопросе, остаются не раскрытыми.

Основа для сопоставления творческой практики Эйхендорфа и романтиков-предшественников с точки зрения структуры художественных образов была заложена в середине XX века, когда появился ряд работ, сосредоточившихся на

Gössman u. C. Hollender. Joseph von Eichendorff: Seine literarische und kulturelle Bedeutung. Paderborn u.a.: Schöningh, 1995. S. 163-233. Кр. библиографию см. в Richard Littlejohns, "When is a Romantic not a Romantic? Eichendorff Research in the 1980s" // German Life and Letters. No. 42, Vol. 3 (1989). P. 194.

<sup>21</sup> Möbus G. Der andere Eichendorff. Osnabrück, 1960. См. также Lüthi H.J. Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff. Bern, München, 1966. Bes. S. 125-267.

<sup>22</sup> Meixner H. Romantischer Figuralismus: Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann. Frankfurt a.M.: 1971. S. 9.

<sup>23</sup> Bormann A. von. Natura loquitur: Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff. Tübingen: Niemeyer, 1968.

<sup>24</sup> Mühlher R. Lebendige Allegorie: Studien zu Eichendorffs Leben und Werk. Sigmaringen, 1990.

<sup>25</sup> Ср. также Abrams M.H. Natural Supernaturalism. New York, 1971.

<sup>26</sup> Hollender C. Op. cit. S. 165.

<sup>27</sup> Riley T.A. An Allegorical Interpretation of Eichendorff's "Ahnung und Gegenwart" // The Modern Language Review. Vol. 54, No. 2 (Apr., 1959). P. 204.

структуре художественного мира писателя; среди них следует назвать статьи Р. Алевина<sup>28</sup>, последовательно анализировавшего систему образов – в особенности пространственных – в лирике и прозе Эйхендорфа. Подробный анализ пространства в романе Эйхендорфа дал Й. Керстен<sup>29</sup>, при этом противопоставив его романам А. Штифтера; предметом анализа стало и время в романтическом романе<sup>30</sup>. В отечественном литературоведении структура пространства в прозе Эйхендорфа рассматривалась лишь в статье Э.Б. Гаркун «Образ замка в прозе Айхендорфа»<sup>31</sup> и – в аспекте символики сада – в диссертации А.И. Васкиневич<sup>32</sup>. Однако остается нерешенным вопрос о том, как соотносится изображение пространства и времени в романе Эйхендорфа с традицией романтиков – его предшественников: развернутого сопоставления с иенским периодом, наподобие работы Керстена, до сих пор не проводилось.

Параллельно с этим шла работа по выявлению основных принципов поэтики романтического романа в целом: особенности поэтики Эйхендорфа рассматриваются и в общих работах, посвященных эволюции жанра романа (три из них носят одинаковое название «Роман эпохи Гёте»<sup>33</sup>) и, в частности, «романа образования» (Bildungsroman)<sup>34</sup>. В этом контексте предметом интенсивного

<sup>28</sup> Ein Wort über Eichendorff // Eichendorff heute / Hg. von P. Stöcklein. München, 1960. S. 7-18. Ders. Eine Landschaft Eichendorffs // Eichendorf heute. S. 19-43. См. также Seidlin, O. Eichendorffs symbolische Landschaft // Eichendorff heute. S. 218-241. Ders. Seidlin O. Der Taugenichts ante portas / Versuche über Eichendorff. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. S. 14-31. Более поздние работы: Jäger, Dietrich. Die Welt als räumliche Erfahrung in Erzählwerken von Ann Radcliffe und Eichendorff, besonders in The Mysteries of Ubaldo und Dichter und ihre Gesellen // Ders. Erzählte Räume: Studien zur Phänomenologie der epischen Geschehensumwelt. Würzburg, 1998. S. 124-150.

<sup>29</sup> Kersten J. Eichendorff und Stifter: Vom offenen zum geschlossenen Raum. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh, 1996.

<sup>30</sup> Schwarz P. Die Bedeutung der Tageszeiten in der Dichtung Eichendorffs: Studien zu Eichendorffs Motivik, Erzählstruktur, Zeitbegriff und Ästhetik auf geistesgeschichtlicher Grundlage. Bamberg, 1964. Ders. Aurora: zur romantischen Zeitstruktur bei Eichendorff. Bad Homburg v.d.H. u.a., 1970. Karl S. „Unendliche Frühlingssehnsucht“: Die Jahreszeiten in Eichendorffs Werk. Paderborn u.a., 1996.

<sup>31</sup> Гаркун Э.Б. Образ замка в прозе Айхендорфа. URL: [www.ifl.ru/docs/publications/garkun.doc](http://www.ifl.ru/docs/publications/garkun.doc) (дата обращения: 17.04.2014).

<sup>32</sup> Васкиневич А.И. Символ в творчестве гейдельбергских романтиков. Автореф. дисс... к.ф.н. М., 2000.

<sup>33</sup> Borchardt H.H. Der Roman der Goethezeit. Urach/Stuttgart, 1949. Mahoney D.F. Der Roman der Goethezeit (1774-1829). Stuttgart, 1988. Engel M. Der Roman der Goethezeit. In 2 Bdn. Bd. 1. Anfänge in Klassik und Frühromantik. Transzendente Geschichten. Stuttgart, Weimar, 1993. А также: Der deutsche Roman: Vom Barock bis zur Gegenwart / Hg. B. von Wiese. In 2 Bd. Bd. 1. Vom Barock bis zur späten Romantik. Düsseldorf, 1965.

<sup>34</sup> Jacobs J. Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München: Fink, 1972. Swales M. Unverwirklichte Totalität. Bemerkungen zum deutschen Bildungsroman // Der deutsche



осмысления стала общеизвестная «формульность» языка Эйхендорфа. Крайне значимым оказалось эссе Вернера Кольшмида<sup>35</sup>, за которым последовало несколько работ, посвященных символу у Эйхендорфа и у других романтиков<sup>36</sup>. В отечественной германистике проблема символа у гейдельбергских романтиков подробно рассмотрена А.И. Васкиневич<sup>37</sup>.

На этом теоретическом основании строится дальнейшая интерпретация произведений писателя и сопоставление его с романтиками-предшественниками. Способы отражения социальной и экономической реальности в творчестве Эйхендорфа рассмотрены достаточно подробно<sup>38</sup>, особо следует выделить работу М. Шверинга<sup>39</sup>, который показывает, как у писателя переосмысляются художественные средства, унаследованные от романтиков-предшественников.

Особое значение имеют попытки реконструкции мировоззрения Эйхендорфа с помощью последовательной интерпретации системы образов в его произведениях<sup>40</sup>: поэт традиционно занимает в нем ключевое место, искусство особенным образом соединяет его с идеальным, высшим началом.

Roman und seine historischen und politischen Bedingungen / Hg. von W. Paulsen. Bern, München: Francke, 1977. S. 90-106.

<sup>35</sup> Kohlschmidt W. Die Symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil. Zum Problem der Formel in der Romantik // Ders. Form und Innerlichkeit. Bern, 1955. S. 177-209.

<sup>36</sup> Bormann A. von. Natura loquitur: Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff. Tübingen, 1968. Meixner H. Romantischer Figuralismus: Kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann. Frankfurt a.M., 1971. 221. Nolte C. Symbol und historische Wahrheit: Eichendorffs satirische und dramatische Schriften im Zusammenhang mit den sozialen und kulturellen Leben seiner Zeit. Paderborn u.a., 1986. Regener U. Formelsuche: Studien zu Eichendorffs lyrischem Frühwerk. Tübingen: Niemeyer, 2001.

<sup>37</sup> Васкиневич А.И. Символ в творчестве гейдельбергских романтиков. Автореф. дис. ... к.ф.н. М., 2000.

<sup>38</sup> Cocalis S.R. Prophete rechts, Prophete links, Ästhetik in der Mitten: Die amerikanische und die französische Revolution in ihrem Einfluß auf die Romanform der deutschen Klassik und Romantik // Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen / Hg. von W. Paulsen. Bern, München: Francke, 1977. S. 73-89. Meyer-Wendt, H.J. Eichendorffs Ahnung und Gegenwart: «Ein getreues Bild einer gewitterschwülen Zeit»? // Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen / Hg. von W. Paulsen. Bern, München: Francke, 1977. S. 158-174. Neuhold M. Achim von Arnims Kunsttheorie und sein Roman «Die Kronenwächter» im Kontext ihrer Epoche: mit einem Kapitel zu Brentanos «Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter» und Eichendorffs «Ahnung und Gegenwart». Tübingen: Niemeyer, 1994. Beste G. Bedrohliche Zeiten: literarische Gestaltung von Zeitwahrnehmung und Zeiterfahrung zwischen 1810 und 1830 in Eichendorffs «Ahnung und Gegenwart» und Mörikes «Maler Nolten». Würzburg, 1993. Ries F.X. Zeitkritik bei Joseph von Eichendorff. Berlin: Duncker & Humblot, 1997. Cp. Bruford W.H. Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit. Berlin, 1975.

<sup>39</sup> Schwering M. Epochenwandel im späromantischen Roman: Untersuchungen zu Eichendorff, Tieck und Immermann. Köln u.a., 1985.

<sup>40</sup> Lüthi H.J. Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff. Bern, München, 1966. Iriarte R. Das Bild des Dichters bei Eichendorff. Köln, 1968.

Систематизация воззрений Эйхендорфа во многом уже произведена в работах Ф. Штайна<sup>41</sup>, Г.Ю. Люти<sup>42</sup> и Р. Ириарте<sup>43</sup>, уделяющих особое внимание теме поэта и поэзии у Эйхендорфа. Отдельные аспекты романтической поэтики в их развитии у Эйхендорфа рассмотрены у Б. Диккемпера<sup>44</sup>, С. Гаупта<sup>45</sup>, А. Гудбоди<sup>46</sup>. Однако эти авторы не рассматривают историко-литературный контекст, сосредотачиваясь на творчестве самого писателя, что делают необходимым сопоставление как с непосредственными предшественниками писателя, гейдельбергскими романтиками, так и с представителями иенского периода.

Наиболее обстоятельным анализом структуры романов писателя остается монография Юдит Парвер<sup>47</sup>: анализируя разные уровни произведения, автор показывает, как в теории и творческой практике Эйхендорфа преломляется ранне-романтическая установка на символическое изображение высшего мира. Некоторый недостаток работы Парвер в том, что значение «теологических предпосылок», на которые она указывает, остается недостаточно рассмотренным: встает вопрос о природе идеального начала, с которым художника соединяет особая связь.

Трансформация романтических представлений о поэзии и идеальном начале в отечественной литературе с успехом была исследована Д.Л. Чавчанидзе<sup>48</sup>. Кроме того, разработанное В.М. Жирмунским – в первую очередь в отношении К. Брентано – понятие «религиозного отречения» получило существенные

---

<sup>41</sup> Stein V. Die Dichtergestalten in Eichendorffs «Ahnung und Gegenwart». Winterthur: Keller, 1964.

<sup>42</sup> Lüthi H.J. Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff. Bern, München, 1966.

<sup>43</sup> Iriarte R. Das Bild des Dichters bei Eichendorff. Köln, 1968.

<sup>44</sup> Diekkämper B. Formtraditionen und Motive der Idylle in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts: Bemerkungen zu Erzähltexten von Joseph Freiherr von Eichendorff, Heinrich Heine, Friedrich de la Motte Fouqué, Ludwig Tieck und Adalbert Stifter. Frankfurt a.M., 1990.

<sup>45</sup> Haupt S. «Es kehret alles wieder»: zur Poetik literarischer Wiederholungen in der deutschen Romantik und Restaurationszeit: Tieck, Hoffmann, Eichendorff. Würzburg, 2002.

<sup>46</sup> Goodbody A. Natursprache: ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis - Eichendorff - Lehmann - Erich). Neumünster: Wachholtz, 1984.

<sup>47</sup> Purver J. Hindeutung auf das Höhere: a structural study of the novels of Joseph von Eichendorff. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1989.

<sup>48</sup> Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М., 1997.

уточнения благодаря работам А.И. Васкиневич<sup>49</sup>, которая показала своеобразие концепции А. фон Арнима; однако своеобразие позиции Эйхендорфа все еще остается недостаточно освещенным. Вопрос о том, как в творчестве Эйхендорфа трансформируется отраженный в произведениях его предшественников опыт размышлений о трансцендентном начале, требует уточнения.

В этом аспекте необходимо проследить и трансформацию романтических мотивов, связанных с понятием о трансцендентном, в особенности мотива романтического томления. Пример сравнительного анализа этого мотива с психологической и психоаналитической точки зрения предложил Л. Пикулик, в работах которого рассматриваются произведения Л. Тика, Э.Т.А. Гофмана и Й. фон Эйхендорфа<sup>50</sup>, однако в силу избранного подхода он в значительной степени оставляет за рамками диалог между писателями, находящий выражение в художественных образах.

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 колдовство» («Die Zauberei im Herbste», 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.

**Цель работы** – выявление важнейших моментов, завершающих

<sup>49</sup> Васкиневич А. И. Роман Арнима «Бедность, богатство, прегрешение и покаяние графини Долорес»: религиозная модель романтической философии свободы // Балтийский филологический курьер. 2004, №4. С. 253-266. Она же. Символ в творчестве гейдельбергских романтиков. Автореф. дис. ... к.ф.н. М., 2000.

<sup>50</sup> Pikulik L. Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. Ders. Vom Sinn romantischer Erwartung // Signatur einer Zeitenwende: Studien zur Literatur der frühen Moderne von Lessing bis Eichendorff. Göttingen, 2001. S. 112-124.

романтическое художественное мышление в Германии. Творческая практика Й. фон Эйхендорфа (включая критические заметки писателя) – свидетельство преломления аспектов философско-эстетических теорий, а также трансформации тематики и образов-архетипов романтизма в процессе последовательной утраты этим направлением его ведущей роли.

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

- исследовать специфику представлений о соотношении искусства и идеального начала у Эйхендорфа в сравнении с предшественниками-романтиками;
- проследить трансформацию связанных с этими представлениями ключевых романтических мотивов в творчестве Эйхендорфа (томление, странствие, «религиозное отречение»);
- рассмотреть случаи диалога Эйхендорфа с предшественниками, заключающегося в повторении или трансформации мотивов и символов;
- проанализировать хронотоп романа Эйхендорфа в сопоставлении с предшествовавшими ему романтическими романами;
- исследовать восприятие и использование Эйхендорфом пространственных символов к романтиков-предшественников;
- выявить смысл изменений в трактовке пространства 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 исследуется в аспекте переосмысления понятий «искусство», «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 теоретические работы А.В. Михайлова<sup>51</sup>, А.В. Карельского<sup>52</sup>, В.М. Жирмунского, исследования

---

<sup>51</sup> Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой литературы. М., 1989. Он же. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 7—43.

Д.Л. Чавчанидзе, А.И. Васкиневич, К.Г. Ханмурзаева, О.Б.Вайнштейн<sup>53</sup>; В.М. Толмачева, Н.А. Соловьевой, Н.Т. Пахсарьян, М.И.Бента; статьи Р. Алевина, О. Зайдлина о пространстве в произведениях Эйхендорфа; работы М.Г. Абрамса<sup>54</sup> и Э.Р. Курциуса<sup>55</sup>, а также Г. Башляра<sup>56</sup> о феноменологии пространства и М.М. Бахтина о хронотопе и поэтике романа<sup>57</sup>.

**Теоретическая значимость** работы заключается в уточнении отношения между творчеством Эйхендорфа и гейдельбергским романтизмом, в частности, дополнения предложенного В.М. Жирмунским понятия «религиозное отречение»; в проведении сопоставительного анализа структуры пейзажа у писателя и его предшественников и выявления смысла трансформации традиционно-романтических мотивов.

**Практическая значимость** диссертации – в возможности использования ее результатов в преподавании 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 более сопоставительном исследовании литературного романтизма.

**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 диссертации отражены в следующих публикациях:

1. **«Открытое» и «закрытое» пространство в романтическом романе // Вестник БФУ. (Принято к печати. Выход в августе 2014).**
2. **Искусство и трансцендентное начало у Й. фон Эйхендорфа // Вестник**

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.

<sup>52</sup> Карельский А.В. Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур. М., 2007. Он же. Драма немецкого романтизма. М., 1992.

<sup>53</sup> Вайнштейн О.Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 392—430.

<sup>54</sup> Abrams M.H. Natural Supernaturalism. New York, 1971.

<sup>55</sup> Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954.

<sup>56</sup> Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. М., 2004.

<sup>57</sup> Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930-1961 гг.). М., 2012.

**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. Brentано // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2014». М.: МАКС Пресс, 2014.

5. Преломление традиций иенского романтизма в романе «Предчувствие и действительность» Й. фон Эйхендорфа // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2013». М.: МАКС Пресс, 2013.

## Глава 1. Трансформация ключевых романтических идей и мотивов в романах Эйхендорфа

### Проблемы эпохи

Общеизвестно<sup>58</sup>, что основной задачей Эйхендорфа в его первом романе, «Предчувствие и действительность» (1810-1815), было дать образ этой «предгрозовой поры» (XII, 9)<sup>59</sup>. Среди ценностей молодого писателя особое место занимают национальное и религиозное начало, тесно переплетающиеся между собой и определяющие его понимание исторической ситуации конца 1800-х гг.

Подчиненное положение немецких земель после коалиционных войн – главный источник смутных ожиданий и общей неудовлетворенности. В 1805 г. австрийские войска (вместе с русскими) разбиты при Аустерлице; в 1806 г. Пруссия терпит поражение под Йеной и Ауэрштедтом. Эйхендорфа лично затронуло закрытие Наполеоном в октябре того же 1806 г. университета в Галле, где тогда учился писатель. Помимо уязвленной национальной гордости, военные неудачи повлекли за собой ряд изменений, которые для католика должны были выглядеть как попрание «старой правды» (II, 286). Именно с этой точки зрения впоследствии Эйхендорф описывает ситуацию в своей экзаменационной 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). Уже после второй коалиционной войны, по Люневильскому мирному договору 1801 г., имперские земли на левом берегу Рейна отошли к Франции. Условия договора предусматривали, что империя компенсирует потери немецким князьям, лишившимся части владений. Это было

---

<sup>58</sup> Ср. напр. Purver J. Eichendorff // Killy Literaturlexikon. Bd. 3. Berlin, New York, 2008. S. 219.

<sup>59</sup> Здесь и далее число римскими цифрами в скобках указывает на номер тома, арабские цифры – на номер страницы по изданию Eichendorff J.v. Werke. In 5 Bdn. München: Winkler, 1970-1988. Перевод мой – Д.Ч.

сделано за счет медиатизации множества мелких территорий, и в том числе массовой секуляризации: после 1803 г. из под контроля католической церкви в Священной Римской империи вышли земли площадью около 73 000 км<sup>2</sup>, население которых составляло более двух миллионов человек, что нанесло существенный удар по ее позициям.<sup>60</sup> К 1810 году секуляризации подверглись и церковные земли в родной для Эйхендорфа Силезии.<sup>61</sup> Значимым событием, как с национальной, так и с церковно-политической точки зрения, стал и распад Священной римской империи немецкой нации, завершившийся в 1806 г., – не случайно герой романа «Предчувствие и действительность» говорит о восстановлении «вновь отвоеванной империи» (II, 286).

Национальный и религиозный аспекты постепенно раскрываются в ходе действия романа: главный герой вначале осознает необходимость участвовать в общей борьбе за «немецкое» дело (II, 160), а затем начинает видеть, что такое «непосредственное влияние» на жизнь страны невозможно без 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. Человеческий дух поработан, стеснен «тесным временем» (II, 160), в котором преобладает расчет и корысть: так оценивается политика князей, вышедших из состава империи и образовавших находящийся под протекцией Наполеона Рейнский союз, а также тот факт, что немногочисленные попытки сопротивления французам, в частности, восстание тирольцев в 1809 г. под руководством Андреаса Хофера, не только не нашли поддержки со стороны других земель, но и подавлялись войсками немецких союзников Наполеона.

Причина национальной раздробленности и бессмысленности большинства политических начинаний кроется в том, что не готовы «кирпичи», люди, поэтому итог пути главного героя «Предчувствия и действительности» – утверждение ценности наиндивидуального духовного начала, осознание тщеты «земных забот

---

<sup>60</sup> Whaley J. *Germany and the Holy Roman Empire (1493-1806)*. Vol. 2. Oxford University Press, 2011. P. 620.

<sup>61</sup> Eichendorff-Chronik. S. 86.



и хлопот» и необходимости «готовить, расширять и очищать» души людей «божественными истинами религии» (II, 286). Как в человеке пробуждается «первоначальная религиозная сила его души», так и в народе должна вновь проснуться духовная жизнь, заглушенная разноголосицей «поэзии, благочестия, немецкости, добродетели и патриотизма» (II, 286). Сознание коллективное должно пройти то же развитие, что и индивидуальное сознание героя, в котором множество представлений выстраивается вокруг одной идеи: «великая, богатая загадка бытия наконец разрешилась для него в Боге» (II, 217). Так и для собирания нации необходимо правильно расставить культурные приоритеты: вышеперечисленные ценности – поэзия, благочестие (Andacht) – плохи не сами по себе, а лишь поскольку они претендуют на центральное положение, по праву принадлежащее религии. Она одна – тот «надежный центр (Mittelpunkt), без которого все прочее не может быть ясно увидено, не может стать единым живым целым» (там же). Аналогичным образом Эйхендорф обосновывает свое видение истории в работе «О последствиях отмены территориального суверенитета епископов и монастырей»: «... это поверхностное мнение не может разделить тот, кто созерцает прошлое с тем серьезным, самоотверженным признанием высшей, направляющей мировой силы, которому одному открывается святилище истории» (V, 8).

Именно освобождение страны от иноземной власти и устройство ее жизни на традиционных основаниях составляет главный предмет заботы и других ключевых персонажей первого романа Эйхендорфа. Ни одного из них не устраивает «всеобщая, естественная, философская свобода, для которой любой мир достаточно просторен», т.е. свобода мыслителя, не зависящая от общественного устройства (II, 281). Та «стародавняя, живая свобода», за которую они провозглашают тост, составляет основное содержание «золотого века», ее нет в современности, но она непременно должна наступить в будущем. Леонтин, человек «непосредственной деятельности», временно удаляется в Америку, чтобы по первому зову вернуться на родину и сражаться за ее попорченную независимость. Юлия, его жена, выражает готовность отпустить его и поддерживать в этой борьбе.



звучало) представлено писателем в первую очередь как реакция на атмосферу бездуховности, в которой и национально-освободительная борьба, и всякая «непосредственная деятельность» оказываются бессмысленными. Поэтому он – в традициях иенского романтизма – полемизирует с романом Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», где Лотарио и Ярно утверждают ценность активной деятельности в повседневной действительности («Здесь или нигде моя Америка!»)<sup>62</sup>. В своем романе Гёте, уже осмысливший критически пафос «бури и натиска», ставит на первое место классический идеал разума, правильного построения жизни. Человеку лишь кажется, утверждает его герой, что он «здесь» менее деятелен, чем «там», он просто перестает чувствовать, что совершает «необычайное». «Небо на земле» предпочтительнее религиозного «отречения»: «Наши жертвы редко бывают действительны, мы тотчас отрекаемся от того, что отдаем. Не с решимостью, а с отчаяния отдаем мы свое достояние» (Гёте: 354). Подлинное отречение у Гёте состоит в том, чтобы освободиться от забот о «далеком» и, заняв определенную позицию в обществе, заботиться о благополучии своего узкого круга: «Здесь или нигде мой Гернгут!» (Гёте: 355).

Эйхендорф, романтик, утверждает тоску по иной, высшей, реальности как один из главных признаков человека творческого. Уже из раннего письма профессору Ф. Асту (1809) следует, что неудовлетворенность настоящим является признаком, отличающим художника от филистера: большая часть людей погружена в «земные хлопоты», поэтому «немногие верные, охваченные божественной скорбью», то есть неудовлетворенные *настоящим*, непременно «одинокы» (XII, 5-6). Парафразируя первое послание ап. Петра («Вы – род избранный, царственное священство...», 1 Пет. 2:9), Эйхендорф говорит об «избранных царях своего века» (*erkorene Könige ihrer Zeit*): речь идет о своеобразной «церкви», которая *предчувствует* наступление «будущего века». Образ такой «церкви», которая объединила бы «все души, жаждущие неземного

---

<sup>62</sup> Гёте И.В. Собрание сочинений. В 10 тт. М.: Художественная литература, 1978. Т. 7. Годы учения Вильгельма Мейстера. / Пер. с нем. Н. Касаткиной. С. 354. (В 1807 г. Эйхендорф в учебных целях переводил этот роман на итальянский язык).

(nach dem Überirdischen durstende Seelen)» (Новалис, С. 145)<sup>63</sup>, появляется уже в фрагменте «Христианство или Европа» (1799) Новалиса: «Терпение! Оно придет, оно настанет, святое время вечного мира (Zeit des ewigen Friedens), когда столицей мира будет новый Иерусалим...» (Там же).

Однако, если иенский романтик описывает «церковь», «не признающую государственных границ», то для Эйхендорфа люди творческие, «избранные цари своего века», – хранители *национального* начала («Kernhalter deutschen Sinnes», XII, 8). Они подлинные носители «царственного духа (Sinn) немцев», поскольку только им под силу «героически преобразить» его – так тоска по высшей реальности на гейдельбергском этапе сближается с надеждой на пробуждение национального начала и новое устройство жизни в немецких землях. Говоря о «внутреннем государстве» (innerer Staat), «отрекшемся от земных хлопот этого низкого (schlimm) века» (XII, 6), Эйхендорф обращается к христианской традиции, в которой вступление в церковь связано с отречением от мира («Царство Мое не от мира сего» Ин. 18:36); однако у молодого писателя отречение вызвано необходимостью самозабвенного участия в национально-освободительной борьбе – эту мысль развивает Фридрих, главный герой «Предчувствия и действительности» (II, 286). Религиозное возрождение, по его словам, должно подготовить основание для борьбы с врагом: «Лишь если род сей забудет все свои земные заботы... если души будут подготовлены, расширены, очищены и действительно наполнены божественными истинами... лишь тогда наступит время непосредственно действовать и возратить отвоеванной империи старое право, прежнюю свободу, честь и славу» (II, 286). Здесь смешиваются религиозное и национальное начало: неясно, в какой мере Фридрих, уходя в монастырь, посвящает себя Богу, а в какой продолжает служить своему народу, готовя почву для национально-освободительной борьбы.<sup>64</sup>

<sup>63</sup> Здесь и далее цит. по изданию: Новалис. Генрих фон Офтердинген. М., 2003. С. 145. Пер. В. Микушевича.

<sup>64</sup> Напряжение, местами даже пафос высказываний молодого писателя о «немецком духе» – одно из проявлений того процесса, который М.Г. Абрамс обозначил как «новое истолкование религиозных идей» и создание светского мировоззрения на их основе. Abrams M.H. Natural Supernaturalism. New

Характерное смешение национального и религиозного наблюдается и в финале романа. Главной чертой современности названа атмосфера напряженного ожидания: ее образом становится предрассветное море, над которым нависли «мрачные» (*verhängisschwer*) тучи: «неясно, несут ли они смерть или благословение, и раскинувшийся внизу мир затих в глухом ожидании» (II, 291). Поясняя этот образ, писатель прямо указывает на ситуацию конца 1800-х годов: «*Нашу* молодость не веселят беспечные легкие игры и радостный покой, как наших отцов <...> Мы родились в борьбе, и в борьбе мы погибнем, побежденные или торжествующие», – провозглашает герой романа в заключительной речи (там же). Затем он вполне прозрачно призывает мыслящую молодежь к участию в борьбе против Наполеона: «волшебный дым нашего становления (*unserer Bildung*) примет образ духа войны (*Kriegsgespent*)» (II, 291).<sup>65</sup>

Однако Фридрих в своей речи выходит далеко за рамки национального вопроса и конкретного момента истории, обращаясь к вселенской борьбе добра и зла. Он предрекает некое вселенское потрясение: «все на свете, предупреждая нас, будто указывает кровавым перстом на великое, неминуемое несчастье» (II, 291). Это «несчастье» – не просто война, одно из звеньев в цепи исторических событий, оно напоминает скорее видение конца времен: «начнется неслыханная битва между старым и новым, все страсти <...> сбросят маски, и пламенное безумие, потрясая факелами, бросится в схватку, будто ад сорвался с цепей...» (II, 291). Аллюзия на «Гамлета» («век снова расшатается») и напоминающие о драмах Шекспира образы («Вновь появляются кометы и чудесные знамения на небе, призраки вновь бродят по ночам...» II, 291) указывают, что роман Эйхендорфа (как, по замечанию А.В. Карельского, и подлинная драма) пытается пробиться «к кардинальным законам человеческого бытия в мире»<sup>66</sup>. Читатель, современник,

---

York, 1971. P. 12-13.

<sup>65</sup> В декабре 1811 года на фоне «патриотического волнения» (*Eichendorff-Chronik*. S. 56), охватившего венцев перед русским походом Наполеона, Эйхендорф делает выписки для патриотической драмы «Герман и Туснельда». Хотя драма осталась наброском, поэт использовал возникшее в этот период стихотворение «О немецкой девушке» („*Es stand ein Fräulein auf dem Schloß*“) в финале романа «Предчувствие и действительность».

<sup>66</sup> Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М., 1992. С. 15. К схожим выводам приходит М.

оказывается поставлен на место Гамлета и вместе с ним произносит «Увы, что я родился на свет, чтобы его восстановить!» – вступая в универсальную борьбу «правды и кривды» (II, 291). Так призыв к борьбе приобретает, помимо национального, религиозное, вневременное измерение.<sup>67</sup>

Исход этой борьбы также несет на себе отпечаток вечности: «чудеса будут совершаться в последнее время ради праведников, пока <...> белый голубь не спустится с синего неба и заплаканная земля, как освобожденная красавица, не восстанет в новой славе (Glorie)» (II, 291), – поэт предчувствует не просто восстановление «правды», но наступление принципиально новой эпохи, «золотого века». Заимствованное из латинского языка слово «Glorie» заставляет думать, что речь идет не о создании единого национального государства или смене исторических периодов, а о коренном изменении и обновлении мира. Так Эйхендорф подхватывает мотив «новой эпохи (neue Zeit)» (Novalis III, 521)<sup>68</sup>, ярко разработанный, например, в стихотворении Новалиса «К Тику (An Tieck, 1800)»:

Die Zeit ist da, und nicht verborgen	Пришло время, и тайне
Soll das Mysterium mehr sein.	Более не должно быть скрытой.
In diesem Buche bricht der Morgen	Через эту книгу рассвет
Gewaltig in die Zeit hinein.	Мощно врывается в наш век.
Verkündiger der Morgenröte,	Ты будешь провозвестником
Des Friedens Bote sollst du sein.	утренней зари, вестником мира.
...	...
Du wirst das letzte Reich verkünden,	Ты будешь провозглашать последнее
Was tausend Jahre soll bestehn... <sup>69</sup>	царство, которое будет стоять тысячу

---

Шверинг, анализируя отношение романа к историческим фактам и топографии: «Обращенность романа к своему времени (Zeitbezogenheit) заключается не в точном воспроизведении проверяемых фактов», а в том, что в сюжет, «обусловленный мировоззрением автора», включаются выделенные им проблемы предвоенной эпохи. Schwering M. Epochenwandel... S. 68.

<sup>67</sup> «Не чем иным, как новым историческим опытом, заряжается и наполняется историческая мысль романтика, однако романтик непременно подключает такой свой опыт к „вечности“». Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков. СПб., 2006. С. 8.

<sup>68</sup> Зд. и далее цит. по изданию Novalis. Schriften. In 4 Bdn mit einem Begleitband. Bd. 3. S. 521.

<sup>69</sup> Novalis. Werke / Hg. von G. Schulz. S. 78. Ср. также «Христианство или Европа» Новалиса (1799), где

Новалис вспоминает о чаяниях Бёме, ожидавшего наступления «эпохи лилии (Lilienzeit)»; в стихотворении ей соответствует «последнее царство», которое «будет стоять тысячу лет». Но если у Новалиса «последнее царство (das letzte Reich)» должно наступить безболезненно, оживляя «запущенный сад»<sup>70</sup> современности подлинной поэзией<sup>71</sup>, то в «Предчувствии и действительности» наступление новой эпохи связано с сокрушительным катаклизмом.<sup>72</sup>

Таким образом, в начале своего творческого пути Эйхендорф разделяет основные положения гейдельбергского романтизма. Три основные черты, составляющие этот идейный комплекс, можно вслед за Г.А.Корфом обозначить как тягу к религиозности, тягу к национальному и осознанный «историзм».<sup>73</sup> При этом для раннего Эйхендорфа *национальное* является основной ценностью, которая утверждается за счет обращения к вековой традиции и, в частности, к религиозным мотивам. Можно согласиться с В.М.Жирмунским, который находит, что «“народная нужда“, призыв к борьбе за национальную независимость — вот руководящая национальная идея Эйхендорфа и его героя».<sup>74</sup> Как отметил М.Г.Абрамс, общие места христианской культуры в таком контексте меняют свое содержание<sup>75</sup>, происходит своего рода сращение «духовного» и «национального»

речь идет о «священной эпохе вечного мира, когда новый Иерусалим будет столицей мира». Novalis III, 524. Ср. перевод В. Микушевича: Новалис, С. 181-182.

<sup>70</sup> Novalis. Werke. S. 76.

<sup>71</sup> Как показывает немецкая исследовательница И. Берхтенбрейтер, поэт переосмысливает эту эпоху как время, когда будет преобладать подлинное, *поэтическое*, понимание мира. Berchtenbreiter, Irmgard. Achim von Arnims Vermittlerrolle zwischen Jakob Böhme als Dichter und seiner „Wintergesellschaft“. München, 1972. S. 5.

<sup>72</sup> Подобные образы не выглядят чем-то необычным для историософских размышлений эпохи наполеоновских войн: «Сентиментальная впечатлительность скрещивается с эсхатологическим нетерпением. Очень многим казалось тогда, что живут они уже внутри сомкнувшегося Апокалиптического круга <...> возбуждалась какая-то апокалиптическая мнительность... Дух мечтательного отвлечения и отрешения от «внешнего» или «наружного» в христианстве сочетается в тогдашнем самочувствии с самым несдержанным чаянием именно видимого наступления Царствия Божия на этой здешней земле...» Флоровский Г. В. Пути русского богословия. Париж, 1988. С. 129-130.

<sup>73</sup> Korff H.A. Geist der Goethezeit. Bd. 4. Leipzig, 1953. S. 2-6.

<sup>74</sup> Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма: Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков. Москва, 1919. С. 61.

<sup>75</sup> Abrams M.H. Natural Supernaturalism. New York, 1971. Ср. Lämmert E. Eichendorffs Wandel unter den Deutschen: Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung // Die deutsche Romantik. Göttingen, 1967. S. 219-252.

начала.

Уже в раннем произведении заложено основание для той перестановки акцентов, какая произойдет у писателя в следующие десятилетия: необходимо не только «снова отвоевать империю», но и «возвратить былую правду, былую свободу» (II, 286), что требует творческих усилий. То, что одержанной победы над внешним врагом недостаточно, писатель почувствовал уже в конце 1814 г.: французы изгнаны, но до настоящего мира еще далеко. «Нынешнее время является и должно было бы быть второй частью моего романа» (XIII, 59), – пишет он о своем чувстве внутренней неудовлетворенности. Тоска по «жизни в избытке» ищет выхода; в биографическом плане это проявляется в тех ожиданиях, которые Эйхендорф связывал с очередным народным ополчением в 1815 г. Однако вскоре он уже с иронией пишет другу о «припадке патриотизма», от которого он излечился после «недавнего похода» против Наполеона: вместо ожидаемого ощущения полноты жизни ему довелось после «ужасной муштры» «основательно поесть и попить» в нескольких французских городах (XII, 14). Общественная жизнь эпохи Реставрации также мало напоминает идеал «былой свободы», и на фоне этих разочарований повторяется процесс, который А.В. Карельский в применении к предыдущему поколению романтиков обозначил как «отречение-взросление».<sup>76</sup>

После военного похода молодой поэт оказывается в состоянии неопределенности и не знает, пытаться ли устроиться на гражданскую службу или «навсегда удалиться в зеленые леса Верхней Силезии» (XII, 15). Вопрос молодого поэта, на каких основаниях строить дальнейшую жизнь, относится не только к индивидуальной судьбе, но и к национальной истории. В такой момент поиска своего места в мире должно было приобрести особую значимость религиозно-философское понятие «центра» (Mittelpunkt) (II, 286), которое, как указывает В.М. Жирмунский, Эйхендорф мог уловить из идей Ф. Шлегеля.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Карельский А.В. Революция социальная и революция романтическая // Метаморфозы Орфея. Вып. 3. М., 2007. С. 333.

<sup>77</sup> Жирмунский В.М. Ук. соч. С. 61. В августе 1814 года Эйхендорф уединяется в родном Любовице и



В позднем романе «Поэты и их подмастерья» (1834) писатель обнаруживает итоги переосмысления своего гейдельбергского этапа. Оставаясь в рамках того же комплекса 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. В гротескной форме пародируется «нордический» (II, 348) характер художника Альберта, поклоняющегося своей шпаге, «освященной в 13-м году, великом году войны» (*im großen Kriegsjahre dreizehn*) – имеется в виду та самая освободительная война, на которую возлагали надежды герои «Предчувствия и действительности» (II, 425).

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). Для героев «Поэтов и их подмастерий»: «былая свобода» ощущается вне общества, в пении птиц (II, 349) и дыхании «прохладного лесного воздуха» (II, 336). Для графини Жуанны «старая княжеская свобода» связана с образом уединенно живущего феодала, не связанного с обществом, и бросившегося с обрыва оленя (II, 390). Участие же одного из персонажей второго романа в восстании карбонариев повествователь однозначно характеризует как «безумие» (*Tollheit*) (II, 425).

Преемственность по отношению к первому роману прослеживается, в частности, в том, как в образной форме воплощается романтическая концепция истории. Как и в первом романе, речь идет о «предгрозовой поре», после которой должна наступить принципиально новая историческая эпоха. Эта тема намечается как бы исподволь с первых глав романа, например, в речах второстепенных персонажей: «Хочется устроиться с удобством, радостно и надолго, как в старое доброе время, но повсюду с жуткой серьезностью звучит провозвестие далеких звуков грома...» (II, 319). Если в финале первого романа звучала надежда на

---

осмысляет впечатления первого военного похода. Одновременно он целенаправленно читает Библию. Eichendorff-Chronik. S. 69-70.

наступление нового золотого века, символом которого является «пышный» восход солнца в финале, то во втором приближается время решительной битвы, исход которой неизвестен. Взирая с вершины горного уступа на раскинувшуюся перед ним землю, Виктор восклицает: «Друзья, какое время! Блажен родившийся сейчас, чтобы участвовать в этом сражении!» (II, 507). Ему открывается внутренний характер лежащего у его ног мира: «Как все смешалось там внизу, в тумане ... в тишине раздаются голоса, возгласы команд и звуки труб... А там, где туман ненадолго рассеивается, видны серьезные лики ангелов, стоящих с обнаженным мечами на вершинах гор, и замершие внизу многочисленные полки, готовые к бою, и дьявол в блистающих доспехах объезжает ряды, показывая народам сквозь разрыв в облаках всю славу земли, и обещает им: «Будьте свободны, и все будет вашим!» (там же).<sup>78</sup> Снова «пышно восходит солнце», но последнее слово в романе принадлежит отшельнику, провозглашающему скорое пришествие «вечной ночи»:

Wie bald kommt nicht die ew'ge Nacht    Как бы скоро не пришла вечная ночь  
 Und löscht aus der Länder Pracht,    И не уничтожила роскошь земли,  
 Du schöne Welt, nimm dich in acht!    Прекрасный мир, берегись! (II, 508)

Поскольку действие романа происходит в годы мира, наступившие после победы над Наполеоном, встает вопрос о конкретном наполнении этих апокалиптических предчувствий. Намек на социально-политическую ситуацию действительно появляется в тексте романа: «эта духота перед грозой – многозначительный образ настоящего времени, все затаило дыхание в ожидании (in banger Erwartung), так что почти слышна тихая поступь времени, и мысли-молнии вспыхивают на темном фоне» (II, 359). Однако эти слова писатель «доверяет» слегка чудаковатому провинциальному проповеднику, заученно воспроизводящему известные темы эпохи Просвещения – за счет чего конкретное содержание общественных конфликтов оказывается на периферии. Отношение автора к персонажу проявляется в той иронической дистанции, с которой

<sup>78</sup> Обращает на себя внимание параллель с вводными терцинами «Романсов о розарии» К.Брентано: поэт в детстве видит себя в роли борца с Антихристом. Брентано К. Избранное. М., 1985. С. 44.

передаются дальнейшие «важные» (vornehm) речи о «неостановимом разуме, совершеннолетия нашего века и невидимой силе нестареющей истины» (unaufhaltsamen Intelligenz, von der Mündigkeit der Zeit und der unsichtbaren Gewalt unverjährender Wahrheit) (II, 359). Но не меньшая дистанция наблюдается и по отношению к пренебрежительным речам соседа-барона: «Да что истинно? Что истинно?» – почти кричит он, «Вы не знаете, и я тоже не знаю, это одному Господу Богу известно. – Но вот эти мои охотничьи угодья я очень хорошо знаю, и любого браконьера, будь он совершеннолетним или нет, я пристрелю... И если бы каждый так поступал на своей территории, то мы бы скоро избавились от стареющего разума, невидимой истины и всей прочей чепухи» (II, 359).

В целом эпизод предвосхищает размышления зрелого Эйхендорфа, собранные в его эссе «Дворянство и революция» («Der Adel und die Revolution», опубликовано посмертно в 1866 г.), о наступившем конце дворянской эпохи. Дословно совпадает описание положения в 1780-х-1790-х гг.: «Давящая предгрозовая атмосфера (eine unheimliche Gewitterluft) сгущалась над всей страной, каждый чувствовал, что надвигается нечто великое; невысказанное, затаенное (bang) ожидание неизвестно чего закралось в каждую душу... » (I, 910). Барон с его патриархальным бытом – олицетворение одного из трех дворянских типов («самая многочисленная, здоровая и приятная (ergötzlich) группа», I, 900) описанных в эссе. Развращенный герцог и его двор, появляющиеся в замке барона, иллюстрация третьего типа, самого «блистательного» и разрушительного для сословия в целом (I, 907) («кавалеры, бродящие шатающейся походкой по саду-лабиринту любви», «представлявшие собой ту струю фривольного либертинажа, которая, как наркотическая лиана, проходила сквозь литературу того времени» (I, 908). Именно это *ощущение* уже совершившегося катастрофического перелома, постепенно охватывающего все сферы исторической действительности, становится предметом художественного осмысления. Вопрос о том, насколько правомерно привлекать более поздние критические работы писателя при анализе

его художественных произведений ставился неоднократно.<sup>79</sup> В данном случае это кажется обоснованным, поскольку отмеченное выше повторение высказанного в романе дает основания предполагать, что эссе лишь развивает привычный для автора ход мысли.

Основным – хотя и скрытым от поверхностного наблюдателя – движущим фактором истории в эссе признается борьба «религии против вольномыслия (Freigeisterei)» (I, 912); следовательно, и революционные потрясения связаны со «сменой религиозного мировидения» (там же). Иными словами, основной предмет художественной и теоретической рефлексии писателя – это сдвиг в общественном *сознании*, который заключается в выхолащивании традиционных форм, «внезапном разрушении старого в глазах общего мнения», в *общем убеждении*, что «золотая нить, тянущаяся из прошлого, была оборвана» (I, 912). Писатель делает такой вывод, анализируя быт и интеллектуально-духовную жизнь своего сословия. Первый и самый привлекательный тип дворян, патриархально-провинциальный, «практиковал теперь религию лишь как похвальное ремесло», вызывая этим насмешки более просвещенных людей (там же). Два других типа, подражая французским авторам, приняли вольномыслие «как дело моды и приличия, почти как современное газовое освещение в гостиных» – и оказались совершенно беззащитны перед лицом «совершенно неприличных выводов», т.е. смены всех ценностей и разрушения общественного уклада. В результате все три потеряли творческое, живое отношение к религии – которое и составляло суть традиции. О том, что подобный ход мысли по крайней мере намечался во время создания романа, свидетельствуют встречающиеся в переписке Эйхендорфа 30-х годов жалобы на господствующую в умах низость («gemeinheitsselige Zeit») (XII, 47): эпоха романтиков с их стремлением к бесконечности миновала.

В этом контексте приобретает особый смысл неожиданно острая реакция

---

<sup>79</sup> Например, К. Холлендер призывает к крайней осторожности (Hollender, Chr. Der Diskurs von Poesie und Religion in der Eichendorff-Literatur // Joseph von Eichendorff. Paderborn u.a., 1995. S. 165.), а Т. Райли и И. Керстен широко использует эти материалы (Riley T. An Allegorical Interpretation of Eichendorff's „Ahnung und Gegenwart“ // The Modern Language Review. 1959, 2. PP. 204-213. Kersten, J. Eichendorff und Stifter: Vom offenen zum geschlossenen Raum. Paderborn u.a, 1996. S. 16).

персонажа на слово «истина». Деревенский проповедник в романе, действительно, лишь представитель «похвального ремесла»; как таковой он необходим и даже принят в усадьбе. Заговаривая о том, что должно было бы составлять его призвание, он совсем не имеет в виду истину христианскую. Но для провинциального барона, тип которого писатель впоследствии обобщит в «первую группу», всякие «глубокие» вопросы кажутся опасными. Аллюзия на слова Пилата – «Что есть истина?» – свидетельствует, что именно в этом самоуверенно-благодарном безразличии коренится причина гибели дворянского мира, воплощенного в образе «старого замка с диковинными маленькими оконцами, полуразрушенными галереями и башенками», лежащего «вдали от мирской суеты, меж покрытых лесом гор» (II, 358). Такое отношение равнозначно разрыву «золотой нити» – сохраняется лишь внешний патриархальный уклад, за которым уже не стоит внутренней жизни.

Авторская ирония по отношению к поверхностно-просветительским речам проповедника связана с тем, что последний высказывает заведомо «неверную» точку зрения. Ему как пастырю должна бы быть знакома реальность человеческих страстей, скрывающаяся «под маской философии, гуманности и так называемого верноподданства (Untertanentreue)» (I, 912), но глубинные причины надвигающейся «бури» знает и может выразить лишь подлинный поэт, творчество которого должно вобрать в себя эту «ночную грозу» (II, 297).

Таким поэтом в романе 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). Как и граф Фридрих в раннем романе, Виктор, участник наполеоновских войн (один из офицеров немецкого легиона, сражавшегося в Испании вместе с английской армией в 1808-1814 гг.), не может найти себя в «мелкой и незначительной» повседневной жизни (II, 435). Сходство обоих героев проявляется и в том, что оба отказываются от собственно поэтического творчества (Фридрих уходит в монастырь, Виктор принимает сан католического священника). Но первый по мере формирования постепенно «прозревает», и поэзия («милая спутница его былых

странствий» II, 217) перестает его удовлетворять, а второй, напротив, до конца следует своему творческому призванию. Талант, утверждает Виктор, – это «молния, брошенная Господом в ночи, чтобы светить», поэтому подлинная поэзия заключена в жизни проповедника, а не в книге «с золотым обрезом, которую можно пролистать за утренним туалетом» (II, 506).

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.<sup>80</sup> Такое отношение к истории и ее преломлению в литературе появляется уже в комедии писателя «Величие и гибель Майербета» («Meyerbeths Glück und Ende», 1828): иронически обыгрывая мотивы и структуру «трагедии рока», Эйхендорф восстает против представления о «судьбе» как о некоей непреодолимой внешней силе. Кроме того, ряд выпадов направлен против Вальтера Скотта, выведенного под именем «великого Неизвестного» («der große Unbekannte»). Для манеры подражателей Скотта немецкий писатель находит колкое слово «einkapitulieren» (используется в значении «einfangen», «поймать»), обыгрывая мысль о непоэтичности их изображения истории «по главам»: герой у них теряет свой характер (в том числе буквально: начинает говорить тщательно отделанной прозой, стилизованной под рыцарскую старину).

Вслед за Ф. Шлегелем Эйхендорф считает, что подлинная трагедия – та, где «отверзается внутренняя пропасть», в которую человек падает «не без свободы и собственной вины» (Schlegel VI, 283)<sup>81</sup>. В центре произведения должна стоять личность и ее духовный выбор. Именно по этому принципу построены «серьезные» драмы Эйхендорфа «Эцелин фон Романо» (1828) и «Последний герой Мариенбурга» (1830): внешние обстоятельства в них лишь выявляют

<sup>80</sup> Трудно принять без существенных оговорок утверждение М. Шверинга, что Эйхендорф в этом произведении стремился изобразить назревающие социальные и политические конфликты, но столкнулся с недостаточностью выразительных средств романтического романа, в частности, «универсально-исторических и метафизических форм истолкования мира». Schwering M. Epochenwandel im spätrömantischem Roman. Köln, Wien, 1985. S. 83.

<sup>81</sup> Зд. и далее по изд. Schlegel F. Geschichte der alten und neuen Literatur // Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe. 1. Abt. Kritische Neuausgabe. Bd. 6. München, Paderborn, Wien, Zürich, 1961. S. 276. Пер. мой. – Д.Ч.

внутреннее движение личности. Последняя драма (самая удачная, по мнению автора) должна была воплотить требование Шлегеля к высшему, собственно христианскому, виду произведений, в котором «из всевозможных страданий и самой смерти рождается новая жизнь и происходит преобразование внутреннего человека» (Schlegel VI, 283).

В «Предчувствии и действительности» речь идет о постепенном *обретении* «центра», возвращении к «детской вере» и теоцентрическому мировоззрению. Автор опирается на видение поэта, сформулированное Ф. Шлегелем в «Идеях»: «Художник — тот, кто имеет свой центр в себе самом. В ком его нет, тот должен выбрать определенного руководителя и посредника вне себя... Ибо без живого центра человек не может существовать...» (Schlegel II, 259)<sup>82</sup> Именно таким посредником для других становится граф Фридрих: «Посредник – это тот, кто воспринимает Божественное в себе, и жертвует собой (*sich selbst vernichtend preisgibt*), чтобы всем возвещать, сообщать и изображать в нравах, поступках, словах и произведениях (*Werken*) это Божественное. <...> Быть посредником (*Vermitteln*) и быть опосредованным (*Vermitteltwerden*) – вот суть высшей жизни (*ist das ganze höhere Leben*)» (Schlegel II, 259). 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. Именно этой цельности недостает Отто, которой пытается уравновесить рассеянный и распутный образ жизни лихорадочной творческой работой, Эйхендорф замечает: «он пытался с помощью поэзии воспарить над самим собой, будто бы талант существует сам по себе, без человека в целом» (II, 470).

Так развивается у Эйхендорфа мысль Арнима об исправлении «внутренних

---

<sup>82</sup> Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe, Band 2, München, Paderborn, Wien, Zürich 1967. S. 259. *Пер. мой. – Д. Ч.*

противоречий и неровностей» (Arnim: 35)<sup>83</sup>. Итог развития героя формулируется по-новому: поэт должен пройти через внутреннюю *борьбу*, требующую напряжения всех творческих сил, чтобы действительно «возвестить мир» (den Frieden bringen) человечеству, оторвавшемуся от Отца как духовного начала: «Кто честно стремится к этому, должен вначале добиться мира (Frieden stiften) в самом себе, и если он погибнет, пытаясь это сделать, что с того!» (II, 452).

Обе силы с необычайной мощью действуют в душе Виктора, одновременно «великой» и «темной» (II, 297). Лишь по этой причине ему дано проникнуть в глубину человеческого сердца и выразить, по словам другого персонажа-поэта, «в чудесных звуках самые мои сокровенные, глубочайшие мысли, и даже ... шум лесов моего детства» (II, 297). Поэзия Виктора обращается и к темному, и к светлому началу в человеке, усиливая их, – она сравнивается с «ночной грозой, пробуждающей в груди величайший ужас и величайшие чудеса» (там же). Самого поэта она приводит на грань безумия и гибели, но в то же время лишь благодаря своему творческому дару он оказывается способен осознать и исполнить свое призвание: не только «добиться мира в самом себе», но и принести мир другим (II, 452).

Очевиден контраст с первым романом, где «прозрение» героя происходит без внутренней борьбы и относительно безболезненно: «неопределенная юношеская тоска, тот чудесный музыкант из венериной горы (jener wunderbare Spielmann vom Venusberge), превратился в священную любовь, вдохновенную определенной, прочной целью» (II, 158).

Виктор борется прежде всего с *эстетизацией* собственной раздвоенности: это становится очевидным при сравнении с «двойниками» Виктора, литераторами Отто и Дриандером. Все три персонажа-поэта в высокой степени склонны к рефлексии, в ходе чего они обращаются к мотиву «волшебного музыканта» (II, 319, 439, 446), положенному Тиком в основу новеллы «Верный Эккарт и Тангейзер»

---

<sup>83</sup> Здесь и далее цитируется издание: Arnim A.v. Sämtliche Romane und Erzählungen. 3 Bde. Bd. 1. München 1962. Перевод мой – Д.Ч.



(1799).<sup>84</sup> Виктор (имя его – значимое) единственный властен «невредимым спуститься в пышные глубины волшебной ночи, где цветут дикие, огненные цветы и невнятные потоки песен низвергаются в пропасть» (II, 439). Отто не может совладать с силой «волшебной реки звуков», но не может и отказаться от поэзии; он, как Тангейзер, бесповоротно погружается не то в иллюзию, не то в некую иную реальность. Дриандер – наиболее поверхностный из трех поэтов: у него, в отличие от Отто, не бывает видений; он обитает не в иной реальности, а в мире собственных литературных фантазий. В противоположность Виктору, он совершенно не в состоянии принять какое-либо жизненное решение и найти свое место, оставаясь в конце романа таким же «комедиантом», что и в начале. Характерным примером пассивности этого персонажа является его недолговечный брак: сбежав от невесты, он, увлекшись «литературной» ситуацией, влюбляется в незнакомку. Действуя по законам «испанского» жанра и обращаясь к ней «в изысканных ассонансах», он взбирается к ней на балкон – чтобы обнаружить, что это его собственная невеста (II, 444). На сцене появляется разгневанный отец вместе с челядью, среди которой находится капеллан, и в буквальном смысле под дулом пистолета немедленно происходит свадьба. Другой пример неудачной попытки сделать решительный выбор: под впечатлением от цельной, здоровой и совершенно прозаической натуры барона Манфреда «красноречивый поэт» решает изменить свой образ жизни и заняться сельским хозяйством (II, 445). Он утверждает, что хочет избавиться от «гнусной раздвоенности» („verruchte Doppelgängerei in mir“), красноречиво убеждает Манфреда и строит планы – но уже на следующее утро срывается с места, оставив на столе быстро набросанное стихотворение.

В этом стихотворении («Vor dem Schloß in den Bäumen es rauschend weht...» II, 446) дается яркий образ внутренней раздвоенности:

Vor dem Schloß in den Bäumen

Перед замком в деревьях

es rauschend weht,

шелестит ветер,

<sup>84</sup> Целый ряд новелл Эйхендорфа построен вокруг схожих мотивов: «Осеннее колдовство», «Мраморная статуя», «Плавание» („Eine Meerfahrt“).

Unter den Fenstern ein Spielmann geht,	Под окнами проходит музыкант,
Mit irren Tönen verlockend den Sinn -	Безумными звуками заманивая меня,
Der Spielmann aber ich selber bin.	Но музыкант этот – я сам.

(II, 446)

Мотив тоски, зовущей «наружу», вдаль, трактуется особенным образом: эстетизируя свой внутренний мир, художник оказывается замкнут в себе. Движение «за пределы» понимается как попытка встать над представлением о добре и зле («Wie rasend in verzweifelter Lust, / Brech ich im Fluge mir Blumen zum Kranz», II, 446)<sup>85</sup>, ведущая к тому, что лирический герой разрывается между своими страстями и раскаянием: «Von Lüsten und Reue zerrissen die Brust» (II, 446). Внутренне раздвоенный герой кажется привлекательным благодаря искренности отчаянно напряженного голоса:

Wird aus dem Schrei doch nimmer	Но крику никогда не стать пением,
Gesang,	Сердце, о сердце мое, ты – безумный
Herz, o mein Herz, bist ein irrer Klang,	звук,
Den der Sturm in alle Lüfte verweht -	Который буря рассеивает по всему
Lebt wohl, und fragt nicht, wohin es	свету –
geht!	Прощайте, и не спрашивайте, куда я!

(там же)

Именно эту убедительность, привлекательность раздвоенности писатель пытается «снять», приписывая стихотворение «болтуну» Дриантеру: «Ну как же здесь не решить, что он действительно в совершенном отчаянии», – замечает Манфред, «но спорю, что он по рассеянности уже начисто позабыл все, о чем мы вчера договорились» (II, 447). Именно в поэтизации раздвоенности заключается соблазн, перед которым оказывается граф Виктор: «Смелей, смелей! Оболги и соблазны невинный мир изысканными (vornehm) словами», – слышится ему при попытке писать (II, 432). Внутреннее состояние, из которого рождается подобная поэзия, проявляется в его «бледном и беспорядочном (wüst)» облике, которого он и сам

<sup>85</sup> Ср. образ профессионального соблазнителя в драме Эйхендорфа «Krieg den Philistern» (2. Abenteuer).

пугается, вдруг – будто впервые – увидев себя в зеркале (там же).

Дриандер олицетворяет позицию, знакомую писателю, например, по письмам графа Лёбена с его пафосом «отшельника». Зимой 1812 года Лёбен мечтает удалиться от мира, чтобы «без помех вести религиозную жизнь» и возгревать в себе вдохновение («um ganz ungestört religiös zu leben und recht in meinem Sinne zu brennen»; XIII, 10). Пришла весна, поэтический настрой сменился, и вот Лёбен вновь в свете. Ему просто нужен был перерыв, чтобы вновь вернуться к «весеннему» ощущению жизни, «цветам» и «лучам», увлечениям влюбленности: «ведь не должен же миннезингер быть вечным отшельником; лишь в пустынях весны (in Frühlingseinsiedeleien), меж цветов, на солнечных лучах он, быть может, соткет себе легкую келью» (XIII, 11). Такое легковесное отношение к внутренней жизни писатель ранее в пародийном ключе вывел в сцене «эстетического чаепития» («Предчувствие и действительность»), во время которого происходит обсуждение романа Арнима «Нищета, богатство, вина и покаяние графини Долорес». Емкую характеристику этому явлению дает Фридрих: «все равно всякое ваше слово опять станет всего лишь словом» («in euch wird doch alles Wort nur wieder Wort») (II, 136).

В «Предчувствии и действительности» Эйхендорф, по контрасту с мнящими себя подлинными художниками-избранниками членами поэтического кружка, вводит простоватого сельского помещика, коренным образом изменившегося после знакомства с искусством, а именно, с романом Арнима. Проводя жизнь безвыездно в своем поместье и занимаясь исключительно сельским хозяйством, он презирал искусство как пустую трату времени. Впервые взять в руки книгу его побудила личная трагедия: старший сын сбежал из дома, чтобы посвятить себя живописи, и весьма неудачно влюбился. Неверная возлюбленная, «самая талантливая, страстная, самая лучшая и самая худшая девушка одновременно», «случайно» прочитала роман Арнима, и в ней произошел внутренний перелом, в результате которого она тяжело заболела и умерла, порвав перед этим со всеми любовниками. Молодой художник в отчаянии исчез, как раз когда отец, отказавшийся было от сына, решил помириться с ним. В опустевшей комнате отец

провел целый день, созерцая картины сына, «восхитительный» вид из окна на «петлявшую вдаль реку и горы» и читая роман Арнима. Ему открылся новый мир: спящая больная стала казаться ему «самым прекрасным» существом на свете, и даже картины в вечернем свете как будто ожили. «Многие темные места» романа «все сильнее привлекали» его и «многое казалось правдивым, как собственное сокровенное мнение или давние, потерянные ... мысли». Филистер «впервые в жизни ощутил чудесную силу поэзии в самом себе» (II, 138).

Столь неожиданный, даже пугающий перелом, тем не менее, избавляет его от того, что прежде «давило». «Прилежное чтение» постепенно учит «принимать и разрешать многое из того, что раньше было непостижимо в самом себе, окружающих людей и вещах». Рассказ помещика завершается словами, которые мог бы сказать о себе хронический больной, ощущающий близкое выздоровление: «Теперь я себя чувствую гораздо лучше» (II, 138).

Вглядываясь в лицо собеседника, герой романа видит «необычное, странно темное выражение, свидетельствующее о беде и внушающее трепет» (II, 139). Тот факт, что отмеченный такой «печатью» — не Каин или Фауст, а человек заурядный, особенно бросается Фридриху в глаза на фоне «эстетического» чайного кружка, где помимо эпигонов («томный поэт», «дифирамбист-тирсоносец») присутствуют и подлинно яркие персонажи (графиня Романа). Но и в этом литературно-философском обществе все «родственные души», связанные «вечной дружбой» и «священным союзом», на самом деле объединены «кое-как, тысячей тонких, почти невидимых нитей тщеславия, расточаемых похвал и похвал ответных... хотя они слишком уж охотно называют это любовной сетью» (II, 139). И подлинный талант, и подражатели, и заурядность замкнуты в самоослеплении.

Эйхендорфа не случайно привлекает именно этот роман Арнима, где особенно значим мотив духовного выздоровления: «Графиня Долорес» построена вокруг темы покаяния, о котором повествователь рассуждает в морализаторском ключе как о «силе духовной регенерации» («Kraft geistiger Wiederergänzung» буквально — «способность восстанавливать целостность») (Arnim, 307). Эйхендорф сразу же указывает на основную тему романа «Графиня Долорес»,

тому греха, который у Арнима всегда сопровождается каким-то ослеплением. Графиня Долорес не замечает двуличия соблазнителя, забывает про мужа, не слышит голоса совести, увлекшись вымышленной ролью участницы дипломатических игр, которую ей предложил соблазнитель. Лишь после своего падения она понимает, что жила в вымышленном мире. С еще большей тщательностью Арним показал, как разрушительно действует замкнутость на самого себя в истории княгини: «С тех пор, как княгиня полностью отдалась своей страсти, все круги ее духа смешались и исказились, ни с кем она не могла действительно договориться, заблуждаясь относительно всего вокруг (Seit ... die Fürstin sich ihrer Leidenschaft ... ganz hingeeben, war ihr der Geist in allen seinen Kreisen verwirrt und verfälscht, mit keiner Seele konnte sie sich eigentlich verständigen, in allen Wesen irrte sie sich)» (Arnim: 489-490). Княгиня ложно истолковывает поступки и слова окружающих, подгоняя их под свои любовные мечты, что ведет к трагедии, к смерти трех человек. Подобной слепотой страдают у Эйхендорфа члены эстетического кружка. Одни из них критикуют Арнима, пытаясь заглушить голос собственной совести, другие слишком поглощены собственным тщеславием, чтобы посмотреть на себя со стороны.

Причина нравственного выздоровления «наивного читателя», «порядочного и трудолюбивого земледельца», — прозрение относительно и самого себя, и той стороны реальности, которая раньше совершенно ускользала от его внимания. На него «давила» прежде всего неправда «в самом себе», закрытость по отношению к близким и ближним, своеволие, от которого бежал его сын. Недаром первым его шагом преодоления «слепоты» стала поездка к сыну в «далекий город», желание проникнуть в жизнь другого. То, что Эйхендорф думает именно об исправлении внутренней «неправды», подтверждает параллелизм рассказов о покаянии легкомысленной подружки художника и его отца. Давят на человека и внешние события. Имея в виду, что роман был задуман как «образ ... эпохи ожидания, тоски и скорби» (XII, 9), можно усматривать в его содержании и отражение человеческого страха перед лицом непостижимых и зачастую болезненных исторических перемен; не случайно здесь фигурирует представитель того

сельского дворянства, исчезновение которого болезненно переживал сам автор. Примирить человека с историей может лишь взгляд на окружающую ситуацию извне, сверху, чувство освобождения от себя и своих желаний. Эту возможность выйти за пределы собственной индивидуальности Эйхендорф считает дарованной свыше, литература же, по угадываемому его мнению, призвана подготовить читателя к такой встрече с миром и самим собой.

Если в последних главах «Поэтов и их подмастерьев» Дриандер играет, подобно Лёбену, в отшельника, то в заключительной части первого романа иронически-сниженным воплощением двойственности является «рыцарь». Это полубезумный берлинский модник, один из сумасшедших, собравшихся вокруг Рудольфа, брата Фридриха. Его кожаный колет, стилизованная прическа и старонемецкий костюм пародируют «простой, свободный, почти старо-рыцарский облик» (II, 7) главного героя. Пародия становится еще острее, когда «рыцарь» произносит торжественную речь: «...мир снова кишит язычниками. Замки скрыты, леса вырублены, чудеса навеки покинули нас, и земля прямо-таки стыдится своей бесцветной, пустой наготы перед распятием, где оно еще стоит в одиночестве среди полей; а язычники в своих хлопотах высокомерно проходят мимо и не стыдятся ничего,» (II, 244) – так «рыцарь» перечисляет значимые и для самого писателя образы, пользуясь тем же ритмическим, возвышенным языком. Однако на поверку его тирада оказывается всего лишь стилизацией: «Неплохо сказано, не правда ли, совсем не плохо?» – прерывает сам себя оратор, с удовольствием повторяя заключительную фразу. Под рыцарским костюмом скрывается парчовый халат берлинского модника, запутавшегося в собственной иронии: «"Но какие же вы все-таки простецы... Какой разумный человек будет всерьез во все это верить! ... Впрочем, уверяю вас, что я и на самом деле рыцарь, но только вы этого не понимаете, вы прочие люди, я всей душой, так сказать, дорожу древней честью, только смотрите, это нужно понимать совсем иначе: это значит – впрочем, вы меня все равно не понимаете – это значит..." – тут говорящий, казалось, запутался» (II, 244).

И здесь становится видно постепенное развитие критической мысли

писателя: в «Предчувствии и действительности» он борется вообще против стилизации, за которой не стоит внутренней жизни, в то время как выпады в «Поэтах и их подмастерьях» направлены на болезнь общественного сознания, симптомом которой является стилизация-самооправдание.

### **Искусство и трансцендентное начало**

Раскрывая содержание эмблематического художественного языка Эйхендорфа, исследователи регулярно подчеркивают его религиозный аспект:<sup>86</sup> писатель вслед за А. фон Арнимом и К. Brentano переосмысляет специфическое религиозное отношение к миру, которое является важнейшей частью творческого наследия иенских романтиков.

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 Венераной 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 излияний отшельника, любителя искусств», 1796) и развитый Л. Тиком в его новеллах «Верный Эккарт и Тангейзер» (1799) и «Руненберг» (1804).

Для Берглингера, как и для повествователя-отшельника, «в пламенной тоске воздеть руки к небесам» означает «напитать свой дух высшей поэзией» (Wackenroder: 143-144)<sup>87</sup>: искусство здесь тождественно духовному началу, и

---

<sup>86</sup> Kersten J. Eichendorff und Stifter. S. 16-20. Seidlin O. Versuche über Eichendorff. S. 14-31. Ders. Eichendorffs symbolische Landschaft // Eichendorff heute. S. 218-241. См. также Hollender C. Der Diskurs von Poesie und Religion in der Eichendorff-Literatur // Joseph von Eichendorff: seine literarische und kulturelle Bedeutung. Paderborn u. a., 1995. S. 163-164.

<sup>87</sup> Зд. и далее, кроме особо оговоренных случаев, цит. по: Wackenroder W.H. Sämtliche Werke und Briefe.

только оно может быть противопоставлено «нечистому воздуху» мира видимого с его грязью, тяготами и скорбями. Не случайно герой Вакенродера в детстве сочиняет гимн святой Цецилии, покровительнице музыки, стихотворный размер которого повторяет форму католического гимна «Stabat Mater».

Однако в другом раннем стихотворении Берглингера искусство с его «чудесными звуками», «зачаровывающими» героя (Wackenroder: 136), представлено в образе соблазнительницы («die Kunst» – женского рода):

Ach, was ist es, das mich also dränget,	Ах, что это, что так торопит меня,
Mich mit heißen Armen eng umfänget,	Тесно обнимает меня горячими руками,
Daß ich mit ihm fern von hinnen ziehen,	Чтобы я с ним ушел отсюда далеко,
Daß ich soll dem Vaterhaus entfliehen?	Чтобы я сбежал из отчего дома?

(Wackenroder, 138)

Природа соблазна, который испытывает Йозеф, становится яснее, если учитывать, что его отец, врач, филантроп и ученый, пытался воспитать сына в духе Просвещения: не укладывающаяся в рациональные категории природа искусства кажется мальчику «чуждой силой». Сам повествователь называет погружение в стихию музыки «грёзами» (Schwärmerei) или «опьянением» (Wackenroder, 138).

Опасность искусства проявляется и в том, что оно вырывает художника из круга человеческих чувств. Если отец героя питается «умилительными чувствами», порожденными общением с людьми и заботой о нуждающихся (Вакенродер: 97)<sup>88</sup>, то для Йозефа превыше всего его собственная «внутренняя жизнь» (sein Innerstes): «Своего отца и сестер любил он искренне; однако мир своего духа ценил превыше всего и таил его ото всех. Так скрывают ящичек с сокровищами, ключ от которого никогда не отдадут в чужие руки» (Вакенродер: 98). Призвание художника – развивать свою творческую индивидуальность, только так может быть создано «вечное» произведение. Однако эта «высшая,

---

Vd. 1. Heidelberg, 1991. S. 143-144. Пер. мой. – Д.Ч.

<sup>88</sup> Цит. по: Вакенродер В.-Г. Сердечные излияния отшельника – любителя искусств // Фантазии об искусстве / Пер. с нем. А.С. Дмитриева. М.: Искусство, 1977. С. 97.



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. История жизни Тангейзера с какого-то момента начинает расходиться с той действительностью, в которой живет Фридрих фон Вольфсбург. Если мир Тангейзера при этом разрушает повседневность, то в «Руненберге» повседневное продолжает существовать независимо от той чудесной реальности, в которую погружается Кристиан. Более того, итог пути героя дается именно с точки зрения обычного мира: камни, которые ему кажутся драгоценными, на самом деле самые обыкновенные – в речи самого повествователя возникает сомнение в подлинности тех видений, которыми руководствуется «несчастный» художник (Tieck II, 81)<sup>89</sup>. В новеллах Тика прорыв к духовному миру составляет цель жизни героя и в то же время оказывается для него губительным (Tieck II, 61).

Как и у Тика, в «Осеннем волшебстве» остро встает вопрос о природе искусства, причем особое место занимает тема заблуждения и обмана. В новелле Эйхендорфа жизнь героя, Раймунда, также резко изменяется под воздействием видений, постепенно отдаляющих его от всех остальных людей; в их числе воображаемое соперничество с другом и его убийство. Однако итог этого развития поэт, в отличие от своего предшественника, оценивает резко отрицательно. Если герои Тика следуют по единственно возможному для них пути, то Раймунд, в отличие от них, не исполняет своего призвания: «Потеряно, все потеряно!.. и любовь моя, и вся моя жизнь – одно непрерывное заблуждение!» – восклицает он, имея в виду свое пребывание в замке волшебницы (II, 524).

Здесь звучит прямая полемика с финалом «Руненберга», где Кристиан говорит о времени, проведенном в деревне, вне сказочного подземелья: «Как же я растратил мою жизнь в пустом сне!» (Tieck II, 77). Если Тик устами своего героя утверждает особое положение художника, то Раймунд у Эйхендорфа,

---

<sup>89</sup> Зд. и далее по изд. Tieck L. Werke. Bd. 2. München, 1964. S. 66.

«заблудившись» в Венериной горе, терпит крах: ему так и не удастся 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»<sup>90</sup>, здесь «трансцендентное» и «имманентное»<sup>91</sup> четко различаются.

Характерно, что герой Эйхендорфа сам называет открывшуюся ему реальность «заблуждением», в то время как в «Руненберге» такая оценка звучит из уст повествователя, описывающего простые камни, которые Кристиан считает «драгоценными сокровищами» (Tieck II, 81). У Тика художник, носитель духовного начала, противостоит всем внешним инстанциям (например, Папе Римскому): каков бы ни был их приговор, для него значимо лишь ведущее его искусство. В новелле Эйхендорфа, напротив, в самой душе художника разворачивается «бесплодная» для Раймунда борьба между «тоской по земному» и стремлением воссоединиться с трансцендентным Богом – 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». Если у Вакенродера мир искусства отождествляется с «небом», «первородиной (Ursprung)» души, то у Эйхендорфа непременным свойством художника является

<sup>90</sup> Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919. С. 9.

<sup>91</sup> Термины использованы в значении, которое придает им С. Н. Булгаков: «Хотя имманентное: "мир" или "я", макрокосм и микрокосм, внутри себя также имеет ступени относительной трансцендентности, заданности, но еще не данности, — тем не менее оно противоположно трансцендентному, как таковому», то есть Богу. Мир, в том числе и «сверхъестественный», может быть трансцендентен сознанию гносеологически, но не по *сущности*; поэтому на пути искусства, «как и всякого познания вообще, при постоянном и бесконечном углублении в область божественного, в мире нельзя, однако, встретить Бога, в этом познании есть бесконечность — в религиозном смысле дурная, т. е. уводящая от Бога, ибо к Нему не приближающая». Булгаков С.Н. Свет невечерний // Первообраз и образ. В 2-х тт. Т. 1. М., 1999. С. 39-54.

«тоска по земному (*irdische Sehnsucht*)» (*Курсив мой.* – Д.Ч. II, 513), из-за которой связь с небом оказывается нарушена – так писатель формулирует содержание соблазна, исходящего от искусства.

Предмет «тоски по земному» в «Осеннем волшебстве» воплощается в образе прекрасной волшебницы, ради которой Раймунд, герой новеллы, отказывается от давно задуманного участия в крестовом походе и расстается с отправляющимся на Восток другом: «будто колдовство держало меня в клетке этих безмолвных гор», – признается он (II, 514). В волшебном замке возлюбленной Раймунд проводит годы, будучи уверен, что прошло лишь несколько месяцев – так преломляется вакенродеровский образ художника, заблудившегося в «сумрачных лабиринтах поэтического чувства» (Вакенродер: 98).

«Земное», предмет томления Раймунда, – это мир опозитизированный, фантастический, отнюдь не тождественный повседневной земной действительности. Этот волшебный мир до определенной степени доступен восприятию не только главного героя, но и всем окружающим, однако художник наделен особой восприимчивостью к нему. Рассказ Раймунда другу прерывается пением необычной птицы, обитающей в садах волшебного замка; герой не в силах подавить волнения, в то время как его собеседник хладнокровно замечает: «Успокойтесь... Мы давно привыкли к этому. Говорят, в окрестных лесах обитает колдовство, и часто осенней порой подобные звуки долетают и до нашего замка. Это проходит так же быстро, как начинается, и мы об этом более не заботимся» (II, 521). «Земное» в таком понимании – это одухотворенная природа, образами которой являются волшебница, ее дворец и осенний сад: Эйхендорф как бы суммирует здесь свойственную иенским романтикам мистику природы<sup>92</sup>.

Это понятие раскрывается далее в новелле «Мраморная статуя» (1818). Здесь вновь появляется образ Прекрасной дамы, Венеры, чья статуя оживает от взгляда героя. Как и в «Осеннем волшебстве», упоминание об «ином мире» (II,

<sup>92</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 35-56.

562), к которому устремлен подлинный поэт, позволяет думать, что Венера – символ мира «посюстороннего». Однако «посюстороннее» отнюдь не тождественно материальному началу: такому истолкованию препятствует одухотворенность ее образа. Основная черта прекрасной дамы – ее «полные души глаза» (II, 537). Именно с них начинается оживать статуя, и они – последнее, что остается в ней живого, когда происходит обратное превращение: дама «становилась все бледнее и бледнее, как догорающая вечерняя заря, а когда наконец стали исчезать и мило играющие глаза-звезды, его <Флорио> охватил смертельный ужас» (II, 557). В тот момент, когда разрыв между Флорио и прекрасной дамой становится неизбежным, ее взгляд делается «тихим и грустным, будто она с трудом сдерживает слезы» (II, 557), и именно он остается в памяти героя (II, 558).<sup>93</sup> Статуя оживает под воздействием взгляда *художника*: в ней просыпается духовное начало, символом которого являются ее глаза, неживая природа становится частью органического мира: «цветение жизни, словно очаровательное пение, тепло поднималось по ее членам» (II, 537).

Если для иенского романтика искусство, и только оно одно, «являет собой настоящий, изначально данный человеку мир»<sup>94</sup>, куда имеет доступ лишь художник, то в ранней новелле Эйхендорфа помимо этого присутствует и «небесное», та трансцендентная реальность, к которой не может прорваться Раймунд. Она, напротив, более доступна его другу-крестоносцу, пытающемуся «со всей полной силой незамутненной, невинной души охватить и сохранить» («mit der ganzen vollen Kraft eines ungetrübten, schuldlosen Gemüts») колеблющегося художника (II, 513). *Индивидуальный* дар художника противопоставлен *надиндивидуальной* религиозной традиции: не случайно героиня новеллы, вырвавшись из волшебного плена, ведет жизнь отшельника-аскета. Так проявляет себя новая, гейдельбергская концепция искусства: художник рискует

<sup>93</sup> Примечательно, что в «Руненберге» Тика тоже речь идет о «взгляде» камней, «дух» которых еще не проявился: «darum fehlt es ihnen noch an Auge und Blick... aber man muß es nur heraus schlagen, daß ... keine Verstellung ihnen mehr nützt, so sieht man wohl, wes Geistes Kind sie sind.» Tieck L. Werke. Bd. 2. S. 81.

<sup>94</sup> Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе. С. 67.

спутать стоящую за феноменом искусства реальность, доступную ему одному, с подлинным духовным миром, в центре которого – запредельный Абсолют.

У Эйхендорфа, помимо волшебного мира искусства («Венериной горы») и мира повседневности (замок Вольфсбурга, деревня и дом Элизабет у Тика; дом Бьянки в «Мраморной статуе») появляется третье начало: та запредельная реальность, соприкоснуться с которой герою позволяет только молитва. Природе как «посюстороннему» единству духа и материи противопоставлен трансцендентный Бог и запредельный «иной мир»<sup>95</sup>; ключевым моментом является молитва «заблудившегося» («aus sich selbst verirrt») Флорио, которую он произносит в «чуждом» гроте Венеры: «Господи Боже, не дай мне потеряться в мире! (laß mich nicht verlorengelien in der Welt!» (II, 556).<sup>96</sup> В отличие от Раймунда в «Осеннем волшебстве», он получает ответ: внезапно поднявшийся ветер, словно сдувая декорации, постепенно разрушает окружающую героя иллюзию. Здесь трансцендентное проявляет себя как самостоятельная сила, перед которой отступает Венера: упреки прекрасной дамы, обращенные через окно против ветра, звучат как заклинания, однако они не могут остановить обратного превращения дворца в пещеру (II, 556).

В критической работе Эйхендорфа «Немецкий роман XVIII века с точки зрения его отношения к христианству» (1851 г.) развернуто формулируется эта же мысль: «к одностороннему просвещению перекормленного рассудка ... необходимо было снова присоединить скрытую, более глубокую ночную сторону человеческой души: чувство и фантазию... Однако эти демонические силы (Grundkräfte) души не могли образовать гармонического целого без участия (Vermittelung) чего-то, стоящего над ними (eines Höhern über ihnen)», поэтому «эмансипированному субъекту необходимо было противопоставить

<sup>95</sup> Ср. у Арнима в «Галле и Иерусалим» (опубл. 1811): «эта любовь кажется мне теперь безумием, но она навечно разрывает мне душу, поскольку я всегда буду бояться одну из ее сторон, обратившуюся к земле... Мое лучшее Я принадлежит Лисандру, и какое ему дело до худшей части меня, которую природа предназначила Карденио». Sämtliche Werke. Bd. 16. S. 90. – Пер. мой. Курсив мой. Д.Ч.

<sup>96</sup> Здесь уже намечается ход мысли Виктора в «Поэтах и их подмастерьях»: «sie sollen den Fremden dienen um das tägliche Brot; darüber werden sie groß und alt, und kennen die Heimat und den Vater nicht mehr» (II, 452).

позитивное, ... неизменную божественную правду, одним словом: церковь. Именно это сделал, или скорее попытался сделать романтизм» (VIII/2, 206-207).

Так гейдельбергский романтик понимает «бесконечность», перед лицом которой должен определять себя художник: в этом одно из основных отличий от новелл Тика, где хлеб и Папа Римский – лишь символы утраченного героем мировоззрения, в то время как духовный мир действительно открывается ему лишь в феномене искусства.<sup>97</sup>

Одной из причин расхождения Эйхендорфа с предшественниками является иное представление о «бесконечном» или «божественном». Уже в начале 1790-х годов в переписке иенцев утверждается, как показывает В.М. Жирмунский, «глубокое мистическое чувство» присутствия бесконечного, божественного во всем конечном.<sup>98</sup> Такое сознание не признает разделения между миром и абсолютом, но мечтает о «единстве и *тождестве* духа и плоти»<sup>99</sup>: для него «за всем конечным чувствуется бесконечное, и только еще дороже становится теперь конечное, как содержащее в себе божественный дух»<sup>100</sup> (*Курсив мой.* – Д.Ч.).

Подобное сознание отражается в европейской литературной традиции уже в эпоху Гомера, с которого, как заметил Э.Р. Курциус, «начинается западная традиция преобразования мира, земли, человека».<sup>101</sup> Гомеровское мировоззрение, продолжает исследователь, отрицает трагическое (в отличие от аттической трагедии) – так рождается светлый образ мира, в котором «всё пронизано божественными силами»: такая природа «причастна божественному».<sup>102</sup>

Курциус показывает необычайную жизнеспособность представлений о божественности природы. В преобразенном виде они вошли в позднеантичную «теологию», в частности, десятый орфический гимн воспекает «богиню Природу»

<sup>97</sup> Cp. Lutz, D. Religion // Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung. Berlin, Boston: de Gruyter, 2011. S. 294. «Die kunstreligiöse Auffassung der Frühromantik ist durch die Vorstellung bestimmt, daß sich in Kunstwerken Göttliches offenbart. Die Kunst wird durch ihren Offenbarungscharakter gegenüber der positiven Religion privilegiert und sie wird dadurch als Grundlage einer neuen Form von Religiosität ins Spiel gebracht...»

<sup>98</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1915. С. 8.

<sup>99</sup> Жирмунский В.М. Ук. соч. С. 182.

<sup>100</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 10.

<sup>101</sup> Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. S. 192.

<sup>102</sup> Curtius E.R. Op. cit. S. 192-193.

(Natura, Physis), «изначальную все-мать», «всемудрую, вседарящую, вседержительницу».<sup>103</sup> От нее исходит красота и порядок (Bildnerin, Ordnerin), вечная жизнь – отсюда с неизбежностью вытекает мысль о художнике-жреце, в особой степени приобщенном тайнам бытия. Здесь природа уже не просто «причастна» божественному, но сама является высшим божественным началом: параллель между этим «религиозным опытом позднего язычества»<sup>104</sup> и более поздней формой «мистического сознания», как ее описывает В.М. Жирмунский, очевидна.

Такое сходство – не только типологическое: на рубеже XVIII-XIX веков античный опыт непрерывно актуализируется в художественном сознании. Георг Кристоф Тоблер (1757-1812) создает стихотворный перевод десятого орфического гимна, который в переработанном виде (в прозе) входит в анонимный «Фрагмент о природе»<sup>105</sup>, приписывавшийся Гёте. Впоследствии, в письме канцлеру фон Мюллеру от 24-го мая 1824 г., Гёте утверждал: эти идеи «вполне совпадают с теми, до которых мой дух поднялся в то время».<sup>106</sup> Гёте, находившийся под влиянием Спинозы, способствовал распространению «пантеизма как достойной альтернативы ортодоксальной религиозности», начальной точкой этого процесса стал вызванный Якоби спор о Спинозе.<sup>107</sup> Интерес к нетрадиционным религиозным источникам не снижается и в дальнейшем, так, в 1808 г. Гёппес публикует в 19-м номере «Газеты для отшельников» (Zeitung für Einsiedler) немецкий перевод «Изумрудной скрижали», приписываемой Гермесу Трисмегисту.

Не только античное, но и средневековое наследие является возможным источником подобных образов. Вплоть до десятого века „natura creatrix“, „inclita physis“ – достаточно распространенные выражения поэтического языка; помимо этого, Курциус приводит многочисленные примеры христианской полемики с

<sup>103</sup> Ibid. S. 116.

<sup>104</sup> Ibid.

<sup>105</sup> „Fragment“, Tiefurter Journal, №32, 1782 или 1783. См. Deutsches Literatur-Lexikon. Bd. 23. Zürich, München: Saur, 2003. S. 106.

<sup>106</sup> Curtius. Op. cit. S. 117.

<sup>107</sup> См. напр. Höhle V. Religion of Art, Self-Mythicization and the Function of the Church Year in Goethe's "Italienische Reise" // Religion & Literature. 2006, 38/4. P. 8-12.

подобными представлениями, отзвуки которой раздаются на протяжении всего Средневековья – так образ богини Природы сохраняется в «снятом» виде.<sup>108</sup> Эта литературная традиция соответствует и определенной тенденции в средневековом богословии и мистической литературе, которую известный западный историк церкви Бернард Мак-Джин обозначил как новое понимание «мистического единства» с Богом. В понятиях Мейстера Экхарта – автора, значимого для романтиков – оно может быть описано как «*unitas indistinctionis*», «единство без различия», то есть уверенность, что «в основе реальности лежит абсолютное тождество между Богом и человеческой душой».<sup>109</sup> Излюбленный мотив мистики Экхарта – обращение к «изначальному ничто», к Единому, в котором содержатся и Бог, и мир; вслед за Экхартом схожие мысли высказывал Иоганн Таулер. Таким образом, в пределе для Экхарта «черта между Богом и тварью совершенно стирается, различие их преодолевается в превышающем его единстве»<sup>110</sup>.

Среди более поздних авторов, к которым Тик и Новалис обращаются в поисках созвучной их устремлениям картины мира, следует назвать Спинозу и Якоба Бёме<sup>111</sup>. Спиноза, отрицая восходящее к Декарту различие между мыслящими и протяженными субстанциями, предлагал картину единого мира, в котором все явления — лишь разные модусы единственной субстанции (Бога), атрибутами которой являются и протяженность, и сознание. Бёме схожим образом считал, что «вся природа — тело Божье»<sup>112</sup>, поэтому весь мир с его светлыми и темными сторонами является воплощением внутренней жизни Абсолюта.<sup>113</sup>

Благодаря этому для Бёме познание Бога – основная задача человека – связано с познанием *мира*, которое в рамках его «символического мировоззрения» (Н. А. Бердяев) понимается как целостный акт, жизненный и эстетический: на

<sup>108</sup> Curtius. Op. cit. S. 118.

<sup>109</sup> McGinn B. Meister Eckhart and the Beguines in the Context of Vernacular Theology // Meister Eckhart and the Beguine Mystics. N.Y., 1994. S. 12.

<sup>110</sup> Булгаков С.Н. Свет невечерний // Первообраз и образ. М., 1999. С. 134.

<sup>111</sup> Vgl. Mayer P. Jena Romanticism and Its Appropriation of Jakob Böhme. S.l., 1999.

<sup>112</sup> Цит. по Gunsky H. Jacob Boehme. Stuttgart: Frommann, 1984. S. 35. Перевод мой.

<sup>113</sup> Op. cit. S. 69.



этом основании романтики причисляли его к «аллегорическим поэтам»<sup>114</sup>. Именно Бёме олицетворяет для Новалиса состояние «исполнения», жизненной и художественной зрелости: для него в произведениях мистика «определенно видно действие могущественной весны с ее пробивающимися, прорастающими, образующими и рождающими силами, которые, действуя изнутри, рожают весь внешний мир (von innen heraus die Welt gebären)»<sup>115</sup>. Поэтому стихотворение «К Тику (An Tieck)», провозглашающее наступление «утренней зари», заканчивается обещанием: «И ты найдешь вдохновенных людей / И вновь увидишь Якоба Бёме (Wirst überschwenglich Wesen finden, / Und Jakob Böhme wiederseh'n)»<sup>116</sup>.

Помимо представления о мире как о «теле Божьем» для иенцев оказались особенно значимыми некоторые аспекты мировоззрения Бёме. Немецкий мистик развертывает свое учение о духовном мире, опираясь на «очевидность» «воспринятого во всей своей творческой динамике человеческого духа»<sup>117</sup>, – это особенно сближает его с ранними романтиками, ставившими во главу угла личность художника.

Одно из основных понятий Бёме – это «откровение», то есть раскрытие сущности Абсолюта за счет «рождения», оформления, в ходе которого она ограничивается, сталкиваясь с чем-то иным. По замечанию Н. А. Бердяева, для немецкого мистика в основе бытия «лежит безосновная свобода, страстное желание стать чем-то»<sup>118</sup>, выражающееся в творческом акте самоопределения. Абсолют раскрывается как добро и как зло, свет и тьма, находящиеся в мучительной борьбе друг с другом, и эти духовные силы, будто чудовищный ураган, сталкиваются «на поверхности», в видимом мире.<sup>119</sup> Человеку Бёме

<sup>114</sup> Письмо Л. Тика Зольгеру от 10 ноября 1808 г. об отношении Новалиса к Бёме. Цит. по Berchtenbreiter, Irmgard. Achim von Arnims Vermittlerrolle zwischen Jakob Böhme als Dichter und seiner „Wintergesellschaft“. München, 1972. S. 2.

<sup>115</sup> Письмо Тику от 23 февраля 1800 г. Berchtenbreiter I. Op. cit. S. 1.

<sup>116</sup> Berchtenbreiter I. Op. cit. S. 5.

<sup>117</sup> Ginsky H. Op. cit. S. 72.

<sup>118</sup> Бердяев Н.А. Из этюдов о Я. Бёме. Этюд I. Учение об Ungrund // Путь. 1930, №20. С. 62.

<sup>119</sup> Ср. например, восприятие этого в «Люцинде» (1799) Ф. Шлегеля: «Она <моя боль> стала для меня образом жизни вообще, мне казалось, что я видел и ощущал вечное противоборство, благодаря которому все становится и существует...» Пер. А. Сидорова. Избранная проза немецких романтиков. В 2-х тт. Т. 1. М., 1979. С. 191. «(Er <mein Schmerz> ward mir zum Sinnbilde des allgemeinen Lebens, ich

отводит особое место: поскольку он причастен не только «миру внешнему», но и глубинным слоям, в нем концентрируется напряжение между добром и злом, смешавшимися в этом «видимом и временном» мире. В силу этого человек – «микротеос и микрокосм»<sup>120</sup>, он подобен Абсолюту, и именно благодаря сложности и противоречивости своего внутреннего мира способен полностью приобщиться к пронизывающему весь мир движению духа.

Вслед за Г. Гунским можно сказать, что романтики нашли в учении немецкого мистика о мире и Абсолюте систематическое изложение внутренней жизни человека творящего, душа которого непрестанно движется «от ясных глубин и темных пропастей сверх- и подсознания к светлости сознания»<sup>121</sup>. Иными словами, то, что открывается художнику в феномене искусства, получило значение единственно подлинной, духовной, реальности. Таким образом, «религиозная очевидность»<sup>122</sup>, на которую опираются ранние романтики, — переживание эстетическое: для них «в произведениях искусства открывается Божественное», поэтому, как пишет Д. Лутц, «искусство как откровение возвышается над позитивной религией и становится основой для новой формы религиозности».<sup>123</sup> В дальнейшем иенцы провозгласили «чувство невидимого» (*Sinn des Unsichtbaren*)<sup>124</sup> одной из основных эстетических ценностей, противопоставляя открывающийся лишь художнику мир духа как сухому рационализму эпохи Просвещения<sup>125</sup>, 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

glaubte die ewige Zwietracht zu fühlen und zu sehen, durch die alles wird und existiert...») Schlegel F. Kritische Ausgabe. 1. Abt. Bd. 5, S. 70.

<sup>120</sup> Бердяев Н.А. Ук. соч. С. 50.

<sup>121</sup> Gunsky H. Op. cit. S. 72.

<sup>122</sup> Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. Т. 1-2. М., 1993. С. 24.

<sup>123</sup> Lutz D. Religion // Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung. Berlin, Boston: de Gruyter, 2011. S. 294.

<sup>124</sup> Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. In 6 Bdn. Bd. 3. Stuttgart, 1968. S. 509.

<sup>125</sup> Характерен подзаголовок «Речей о религии» Ф. Шлейермахера: «К образованным из числа ее презирающих людей (An die Gebildeten unter ihren Verächtern)».

изучавший Бёме, был обязан ему оформлением своих представлений о духовном мире: в 1829 году поэт вспоминает, что «был осчастливлен тем светом (Aufschluss), которую эта новая для меня книга пролила на все загадки духа»<sup>126</sup>. Бёме отождествляет Абсолют, или вернее, один из его аспектов, с «тёмной бездной»<sup>127</sup>; поэтому в духовном мире «царство света» не может быть отделено от «адской сферы» – в этих двух противоположностях раскрывается Абсолют. Так получает обоснование характерное для героев Тика чередование необычайного подъема и уныния.

Тик противопоставляет глубинное знание о загадочном и опасном духовном начале, воплощающееся в образах Венеры или горной красавицы «не из числа смертных», поверхностному «христианскому» видению мира, в частности, в «Верном Эккарте и Тангейзере», где папа римский выступает в символической роли наместника Бога на земле. В «Руненберге» же особое место занимает проповедь сельского священника на празднике урожая. Он благословляет все живое, в частности, злаки: созерцая плоды земли и благодаря за них Бога «благочестивый христианин может с умилением праздновать непрестанную тайную вечерю» (Tiesck II: 66), в то время как для художника жить в соответствии с этим значит находиться «во сне» (Tiesck II: 77).

В начале своего пути Эйхендорф также разделяет подобные идеи, о чем свидетельствует черновик письма графу Лёбену, подражателю Новалиса (июнь 1809). Молодой писатель протестует против «господствующего представления о религии» с ее «нищетою отречения», провозглашая «живую религию жизни» (XII, 4-5). Он мечтает, чтобы поэтическое «стремление к бесконечности» («dieses unendliche Streben») «восторжествовало, живое и свободное, объяло мир и вернуло ему свободу» (Там же). Но уже на момент создания первого романа в установках Эйхендорфа намечается сдвиг в сторону традиционного христианства, закрепленный в общении с Арнимом и Brentano, а также с кругом перешедшего в католичество Ф.Шлегеля.

---

<sup>126</sup> Ibid. S. 6.

<sup>127</sup> Gunsky H. Op. cit. S. 26.

«Видимый мир – это откровение внутреннего духовного мира» – как отзвук этих слов Бёме звучит не только «чувство невидимого» Новалиса, но и, например, следующий фрагмент Ф. Шлегеля: «Человек духовный – тот, кто живет лишь невидимым миром, для кого все видимое существует только как аллегория (Ein Geistlicher ist, wer nur im Unsichtbaren lebt, für wen alles Sichtbare nur die Wahrheit einer Allegorie hat)» (Schlegel II, 256)<sup>128</sup>. Эта установка сохраняется у Шлегеля и в более поздние годы, после перехода в католицизм: подлинный поэт должен снимать с изображаемых предметов налет повседневности, «улавливая их высшее значение и более глубокий смысл или вкладывая его в соответствии со своим предощущением (indem er eine höhere Bedeutung und einen tiefern Sinn heraus fühlt oder ahnend hinein legt)» (Schlegel VI, 276), то есть, превращая их в «аллегии» невидимой реальности.

Мир понимается как символ, иероглиф – такая трактовка становится вслед за Бёме привычной для иенских романтиков. Подхватывает это выражение и Эйхендорф: в его раннем романе с некоторой иронией по отношению к поэтам, «этим добрейшим безумцам для века сего» (II, 28), упорно пытающимся прочесть чуждые знаки, а в поздней «Истории поэтической литературы в Германии» (1857) – уже с очевидным одобрением. Поэзия должна раскрывать мир духовный, «ведь и пейзажная живопись становится искусством, только когда она раскрывает иероглифическую надпись, ... через которую пытается с нами заговорить скрытая красота каждой определенной местности» (III, 543).

Ирония в романе «Предчувствие и действительность» вызвана настороженным отношением к пантеистическим представлениям иенских романтиков, прежде всего Новалиса<sup>129</sup>: схожим образом в новелле «Мраморная статуя» «чудесно сплетенные линии иероглифа, блестящие в колдовском свете луны» (II, 552) – получают отрицательное значение как символ демонических сил, в общении с которыми вступает художник.

<sup>128</sup> Зд. и далее по изд. Schlegel F. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe. Band 2. München, Paderborn, Wien, Zürich, 1967. S. 256.

<sup>129</sup> Ср. Weihe A. Der junge Eichendorff und Novalis' Naturpantheismus. Berlin, 1939. Möbus G. Eichendorff und Novalis // Eichendorff heute. München, 1960. S. 165-179.

В отличие от иенцев, духовный мир у Эйхендорфа не сводится к проявлениям единственного абсолютного начала: в молитве Раймунда проводится четкое отличие между трансцендентным миру Богом и одухотворенной природой, «земными образами» которой является дворец прекрасной дамы и ее осенний сад. К одухотворенной природе художника, необычайно восприимчивого к красоте, влечет «тоска по земному (*irdische Sehnsucht*)» (II, 513); плененный ею, он оказывается оторван от божественного начала: «иногда мне казалось, что все позади, и что я обрел благодать (*Gnade gefunden vor Gott*); но то было лишь блаженное заблуждение» (II, 522). Призрак, являющийся Раймунду в финале, «молчаливый, бледный и забрызганный кровью», как и непрестанно грезящаяся ему прекрасная волшебница – воплощение не-божественного, «земного» духа, с которым связал себя герой.

Схожая мысль выражена в романе Арнима «Графиня Долорес», где используется тот же мотив пленения в волшебной горе: «пастух из старинного рассказа, которого злые духи удерживали в волшебной пещере, возвращаясь домой, думает, что отсутствовал лишь один день, но не может узнать ... мир, ушедший на столетия вперед» – это образ человека, «закрывшегося от ... божественных лучей» «невидимого солнца» (Arnim: 489). Подлинное творчество, по Арниму, – это открытость действию пронизывающего весь мир абсолютного духа, именуемого также «чудесным мышлением, вечным творчеством (*Wunderbares Nachdenken, ew'ges Schaffen*)»: «все прекрасные мысли – это лучи его любви, сыны Божии, зачатые от Святого Духа»; прибегая к напоминающей язык мистика неясности, писатель утверждает тождество прекрасного с мыслью Бога: «все то, что ... прекрасно, мыслит в Боге» – подлинное произведение искусства – находится в гармонии с пронизывающей весь мир мыслью, созвучно вселенскому порядку (Arnim: 489)<sup>130</sup>. Поэтому бунт обособившейся индивидуальности означает отрыв от находящегося в вечном движении

<sup>130</sup> Такое представление о творчестве и мире роднит Арнима с Я.Бёме; ср. Gunsky, H. Jacob Boehme. Stuttgart, 1984. S. 69. Offermanns E.L. Der universale romantische Gegenwartsroman Achim von Arnims. Köln, 1959. S. 59. Berchtenbreiter I. Achim von Arnims Vermittlerrolle zwischen Jakob Böhme als Dichter und seiner „Wintergesellschaft“. München, 1972.

сверхличного творческого начала («солнца»): «внутреннее прегрешение за один день может состарить человека на полвека, ослабляя его дух, познание и способность проникать во все живое» (там же).

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), т.е. от Абсолюта, одновременно отрывается и от творческого начала, и такое представление о творчестве и мире роднит его с Бёме: в обоих случаях многообразии духовного мира понимается как эманация Абсолюта.<sup>131</sup> У Эйхендорфа же искусство – начало самостоятельное, отнюдь не тождественное «невидимому солнцу». 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.)<sup>132</sup>.

В том, что касается положительного значения искусства, Эйхендорф близок к теоретическим выкладкам Ф. Шлегеля: поэзия опирается «на саму жизнь, на ... легенду, даже на фрагменты древней языческой мифологии, если их возможно истолковать в высшем смысле и духовно преобразить», «возводя их к символической красоте», то есть превращая в «выражение и отражение мира невидимого в его христианском понимании» (Schlegel VI, 285-286)<sup>133</sup>. 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). Можно согласиться с немецким биографом, что в этот период для писателя «пропасть пролегает не

<sup>131</sup> Offermanns E.L. Der universale romantische Gegenwartsroman Achim von Arnims. Köln, 1959. S. 59.

<sup>132</sup> Lüthi H.J. Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff. Bern, München: Francke, 1966. S. 7.

<sup>133</sup> Эти рассуждения Шлегель внес в новое издание своих лекций лишь в 1822 году, уже после появления «Предчувствия и действительности», «Осеннего колдовства» и «Мраморной статуи».

между ... телом и духом, а между добром и злом в духовном мире»<sup>134</sup>.

### Новая трактовка романтического «томления»

С новым пониманием соотношения «небесного» и «земного» связана трансформация традиционного мотива «томления», принципиальное значение которого связано с темой романтического романа, изображающего не просто «самоопределение человека в мире»<sup>135</sup>, но «человека, сознающего себя как нечто бесконечное»<sup>136</sup> и определяющегося по отношению к открывшейся ему в нем самом бесконечности.

Мотив томления, заставляющего героя отправиться в странствие, 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 ключевых признаков романтического романа. Поиски не предполагают ни достижения определенного общественного положения, ни стремления стать полноправным членом общества, как это происходит с Вильгельмом Мастером: герой романтического романа ищет себя в иной, «высшей» реальности, которая видна лишь избранным.

Для графа Фридриха, главного героя «Предчувствия и действительности», высшая реальность – предмет «неописуемой тоски по дому» (*unbeschreibliches Heimweh ... nach einer viel fernerer und tieferen Heimat*; II, 45); именно там находится его подлинная родина, куда вернуться гораздо труднее, чем в родовой замок. В соответствии со свойственными романтизму в целом представлениями о «мудром ребенке», он превозносит детское видение мира (как он его помнит), за

<sup>134</sup> Stöcklein P. Joseph von Eichendorff. Reinbek bei Hamburg, 1963. S. 102.

<sup>135</sup> Лейтес Н.С. Роман как художественная система. Пермь, 1985. С. 18.

<sup>136</sup> Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. Махачкала, 1998. С. 194.

«невинное созерцание (Betrachtung)», которому открывается «таинственное, неопишное сияние (Schimmer) природы», «чудесный отблеск» мира духа – здесь звучат типичные для раннего романтизма натурфилософские мотивы (II, 45).<sup>137</sup> Нельзя не заметить сходства с тезисом Ф.Д. Шлейермахера: «созерцание (Anschauung) вселенной – ... самое общее и высшее определение религии».<sup>138</sup> «Вселенная», – продолжает богослов-романтик, «открывается нам ежесекундно... Каждое существо, которому она из своей полноты жизни дает отдельное бытие, каждое событие, которое порождает ее обильное, вечно плодородное лоно, есть ее воздействие на нас». Схожим образом о преклонении перед природой и мистическом порыве к бесконечному, отражением которого является все ограниченное, говорит герой Эйхендорфа, отмечая, что оно утеряно вместе с детством. Фридрих стремится восстановить такое «религиозное» отношение к миру, оно составляет его внутренний стержень, своего рода лейтмотив («стародавняя, грустно-милая песня»), который не под силу заглушить «шуму прожитых дней».

В первой части романа кажется, что бесконечное приобретает конкретные черты в образе возлюбленной. Герой встречается с прекрасной незнакомкой, и эта встреча открывает в его душе «новый мир пышно цветущих чудес, стародавних воспоминаний и неизведанных желаний» (II, 8). В сознании героя возлюбленная и природа составляют единый предмет томления, что подчеркивается в его песне «Светлое платье из солнечного света» («Kleid blank aus Sonnenschein») (II, 13). «Неопишное восхищение» красотой Розы окрашивает для героя восприятие мира, происходит символическое его обручение с окружающей природой, с которой сливается образ возлюбленной. Созерцая далекие горы, реку и дорогу – символы томления, Фридрих снимает с пальца кольцо и высекает на оконном стекле имя возлюбленной, и в тот же момент на дороге появляется всадница, в которой он узнает Розу. Очевидно, что между Фридрихом и Розой существует

<sup>137</sup> Эйхендорф впоследствии хвалил натурфилософию Шеллинга за попытку показать «таинственный золотой фон, сияние (Schimmer) Божие, просвечивающее сквозь все явления» (III, 534).

<sup>138</sup> Schleiermacher F.D. Über die Religion. Hamburg, 1958. S. 30. Пер. мой. – Д.Ч.



глубинная связь, подчиняющая себе обстоятельства. Ее подчеркивает мотив, знакомый по «Годам учения Вильгельма Мейстера»: прекрасная незнакомка ухаживает за раненым в стычке с разбойниками героем, но исчезает еще до того, как он приходит в себя. В образе начинающего свой путь Фридриха выводится раннеромантическое мироощущение, в котором любовь является основой мистически-созерцательного единства с мирозданием<sup>139</sup>.

Однако возлюбленная как предмет томления не утверждается у Эйхендорфа, в данном отношении типичного представителя гейдельбергского романтизма. 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. Пережив разочарование в возлюбленной и крах всех своих надежд, герой оказывается вновь «в том же месте, где начался его путь», на развалинах того замка, где прошли его первые годы. Одновременно он вновь находит и «родину более далекую, более глубинную», проникает в «великую тайну жизни» (II, 217). Однако это не повторение «невинного созерцания мира», свойственного ребенку (II, 44), а некая новая ступень: у него загадка мироздания «разрешается в Боге» (II, 217). Бесконечность, тоска по которой сдает героя, осмысливается уже не как одухотворенная Вселенная, символом которой была возлюбленная, а как внеположный миру Абсолют. Видение нового «мудрого ребенка», Младенца-Христа, призывающего иметь общение с Ним, утверждает необходимость синтеза детского (радостно-созерцательного) и взрослого (трагически-деятельного) опыта героя – так раскрывается новое, гейдельбергское, видение мира, в котором предметом томления является трансцендентное начало.

Связь с трансцендентным выступает критерием «подлинности» и в третьей книге «Предчувствия и действительности», где намечается различие между «подлинным» и «ничтожным» в искусстве: «Дай Богу действовать в тебе, / Просто пой верно от чистого сердца! / То, что подлинно в тебе, оформится само, / Все

---

<sup>139</sup> Ср. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 78-90.

прочее – ничтожно» («Den lieben Gott laß in dir walten, / Aus frischer Brust nur treulich sing! / Was wahr in dir, wird sich gestalten, / Das andre ist erbärmlich Ding») (II, 288-289).

Подробнее тема подлинного и ложного в искусстве разрабатывается в «Мраморной статуе»: мир искусства, с которым сталкивается герой, оказывается раздвоенным. Во-первых, художнику – и только ему – открывается окруженный богатым садом дворец-храм Венеры; в повседневной жизни это место кажется грудой развалин, рядом с которой на берегу небольшого пруда стоит мраморная статуя богини. Во-вторых, в душе подлинного художника всегда звучит одна из тех «первоначальных песен» (*ursprünglich*), в которых сохраняется память об «ином, родном мире»; по этой связи с идеальным миром поэты узнают друг друга (II, 562). Здесь Эйхендорф пользуется платоническими категориями: настоящий художник, каковым является Фортунато, приобщен миру небесному и обладает способностью пробуждать в других воспоминание о нем.

Песня Фортунато, своеобразный диптих, предвосхищает дальнейшие события новеллы: первая ее часть развивает тему «весны», настроение лирического героя сравнивается с радостной мелодией, звуки которой наполняют душу и уносят его «до облаков и дальше» (II, 530, 1-я строфа). В этой части основной является категория прекрасного: герой восхищен «всем, что прекрасно в этом мире» (II, 530, 2-я строфа). В символической форме прекрасное воплощается в образе царства Венеры, раскинувшегося «словно волшебное кольцо» посреди зелени весенних холмов (там же, 6-я и 7-я строфы). Вызванное им чувство характеризуется одновременно и как любовь, и как религиозное преклонение: «Ist's Liebe, ist's Andacht, / Was dich so beglückt?» (II, 531, 5-я строфа). Во второй части центральное место занимает фигура вестника из «небесного царства» (II, 532, 6-я строфа): перевернутый факел в руках этого персонажа навеивает мысль о смерти, при встрече с которой теряет ценность «суета» мира (9-я строфа). Звуки при его появлении затихают, цвета блекнут (II, 531, 1-я строфа), видимый мир исчезает (7-я строфа), остается лишь «тоска по небесному (*himmlisches Sehnen*)» (2-я строфа). Вместо весеннего ландшафта в поле зрения оказываются холодный

блеск звезд (II, 532, 8-я строфа): преобладает уже не прекрасное, а возвышенное. Лирический герой второй части – избранный, «которого влечет домой» (6-я строфа), именно за ним явился вестник:

Was will ich noch hoffen?	На что же еще я буду надеяться?
Hinauf, ach hinauf!	Ввысь, ввысь!
Der Himmel ist offen,	Небо открыто,
Nimm, Vater, mich auf!	Отец, прими меня!

(II, 532)

Христианские мотивы<sup>140</sup> второй части песни противопоставлены упоминаниям о Бахусе и Венере в первой (3-я и 6-я строфы), вытекающий из нее вывод – отречение от наслаждения земной красотой ради возвращения «домой». Для смысла песни значим контекст, в котором она звучит: на празднике поэтически одаренная молодежь договаривается сопровождать каждый тост импровизацией в честь возлюбленной, и лишь Фортунато остается в одиночестве: место в его сердце занято тоской по «небесному» (II, 530).

Однако вторая часть диптиха подчеркнута многозначна: небесный вестник мало напоминает ангела, его прекрасные бледные губы и венчик из мака скорее подходят духу сна или фантазии. Звезды – одновременно и символ «небесного», и неотъемлемая часть образа прекрасной дамы («глаза-звезды», II, 557), и они же традиционно воплощают «ночную» стихию мира. Звезды становятся символом внутренней жизни Флорио, его фантазий о неземной красоте: «Только отдельные волшебные лучи утра пробивались ... в его мечтательно горящее сердце, находившееся еще во власти иной силы. Ибо в нем все еще очерчивали свои магические круги звезды, меж которыми с новой, непреодолимой силой поднимался образ прекрасной мраморной статуи...» (II, 539). В целом песня Фортунато отражает мироощущение ранних романтиков, в частности Тика, которое «основано на чередовании радостного переживания жизни божественной полноты и творческой преизбыточности жизни и грустного, взволнованного

<sup>140</sup> Ср. напр.: Деян. 7:56, Гал. 4:6.

томления по полноте и радости еще большей, в которой – последнее удовлетворение для ищущей бесконечного души»<sup>141</sup>. Это отношение к миру разделяет и Флорио, поэтому его последующие приключения и внутреннее перерождение оказываются своеобразным комментарием к произведениям предшественников писателя.

В дальнейшем Фортунато, напротив, учит Флорио ценить красоту мира, противопоставляя ее меланхолии ночных мечтаний: «Утро, ... этот здоровый, дикий красавец, посылающий с высочайших гор свой радостный клич в спящий мир, смахивает слезы с цветов и ... не особенно-то заботиться о нежных чувствах» (II, 537).<sup>142</sup> Только художник может полностью оценить красоту манящих звуков и привлекательных образов, но он же – единственный, кто способен воспринять призыв мира невидимого.

Песня Фортунато ставит вопрос о соотношении этого «иноного мира» с миром Венеры и о содержании владеющего художником томления, которое постепенно разрешается в ходе действия новеллы. Вначале главный герой доверчиво отдается чувству тоски, с детства охватывавшей его при виде «голубых гор вдалеке» (II, 526): отправившись в странствие, он «будто вышел из тюрьмы», все его «стародавние желания ... внезапно вырвались на свободу» (II, 526-527). Зов мира поостороннего звучит для него как песня «волшебного музыканта» о «прекрасной дали» и «великом, неизмеримом наслаждении» (*von großer unermesslicher Lust*), II, 527). Более опытный Фортунато подхватывает появившееся в речи героя сравнение и предупреждает его о «волшебной горе, откуда еще никто не возвращался» (II, 527). Выясняется, что в душе поэта 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).

<sup>141</sup> Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919. С. 20.

<sup>142</sup> О противопоставлении Авроры, утренней зари у Эйхендорфа метафизике ночи Новалиса см. Schwarz P.P. Aurora. Zur romantischen Zeitstruktur bei Eichendorff. Bad Homburg u.a., 1970. S. 230.

Перед главным героем встает задача различить земное и небесное в собственном поэтическом даре. Он охвачен чувством любовного томления, предмет которого неизвестен и ему самому: фантазия поэта так изменяет образ его первой возлюбленной, Бьянки, что ночная серенада обращена уже не к ней, а к некоему образу неземной красоты (II, 536), – эту «возлюбленную, которую давно искал», он узнает в мраморной статуе Венеры (II, 537). Вначале он обманывается, принимая рыцаря Донати, служителя Венеры, за небесного вестника (II, 533); рыцарь отвлекает его от первой любви, обещая встречу с поразившей его воображение таинственной незнакомкой. Не вписывающаяся в атмосферу праздника меланхолия этого персонажа, действительно соответствующая тону песни Фортунато, вызвана тем, что его не удовлетворяет даже самая радостная повседневность. «Безумный огонь его глубоко посаженных глаз» говорит о страстях, которые могут найти успокоение только в царстве Венеры: лишь там Флорио застаёт его спящим (II, 541). Герой и сам переживает подобное состояние, когда спасается бегством из дворца прекрасной дамы (грота Венеры), вновь превратившейся в статую: «Неописуемая красота дамы ... оставила в сокровеннейших глубинах его сердца такую бесконечную грусть (Wehmut), что ему непреодолимо хотелось умереть на месте» (II, 558-559).

От этой тоски его излечивает в финале вторая песня Фортунато: на смену окаменевшей Венере приходит образ девы Марии, держащей на руках Младенца (II, 561),<sup>143</sup> вдохновляющий Флорио на новое стихотворение, в котором он празднует свое освобождение и возвращение к Отцу: «Вот я, Господи!.. / Теперь я свободен!.. / Отче, ты все же принимаешь / И не оставишь меня!» («Hier bin ich, Herr! ... / Nun bin ich frei! ... / O Vater, du erkennst mich doch, / Und wirst nicht von mir lassen!» II, 562-563).

Подчеркнуто христианские темы звучат как ответ на «языческую» картину мира, отразившуюся в «Руненберге» Тика, где земная девушка – лишь

<sup>143</sup> Здесь намечается параллель с Виталисом-Виктором из «Поэтов и их подмастерий» (1833).

«Возлюбленная моя строга и серьезна», – утверждает он, показывая, что образ Жуанны сменился небесной любовью (II, 505).

несовершенное подобие горной красавицы: «юность ее миновала, и я уже не могу с тоской (Sehnsucht) ловить взгляд ее глаз; итак, я своевольно пренебрег высшим, вечным счастьем, чтобы обрести земное и временное», – так размышляет Кристиан (Tieck II: 77). Герой Эйхендорфа, напротив, в итоге излечивается от «ослепления», «волшебного тумана», застилавшего его взгляд, и начинает видеть красоту Бьянки. Союз с ней, впрочем, не становится новым символом «исполнения»: Флорио отказывается от мистического опыта, связанного с сотворенным миром, и окончательно выбирает одно из двух разрывавших его стремлений.

В «Поэтах и их подмастерьях» тема томления получает дальнейшее развитие: если в «Предчувствии и действительности» это свойство главного героя характеризуется положительно как проявление глубокого характера, то во втором романе картина заметно более сложная. В романе четыре персонажа-странника, в разной мере заслуживающие наименования «художник». <sup>144</sup> «Томление» в наибольшей степени свойственно Отто, одному из поэтических «подмастерьев»: такое состояние оказывается сродни болезненности (не случайно этот персонаж умирает от измождения после продолжительной болезни). Сам он описывает главную составляющую своего характера в почти стершихся выражениях: его влечет за собой «волшебный музыкант из Венериной горы, приходящий с каждой весной, когда солнечный свет весело ложится на поля» (II, 319). Дальнейшее символическое описание томления подчеркивает сонно-дремотное состояние: «о нем в душный полуденный час поет одинокая птица, о нем спутанно шумят ручьи при лунном свете, и купающиеся никсы поют, будто во сне, в тихой, золотой ночи...» (там же). Речь природы для Отто спутанно-косноязычна, все обманчиво, как во сне – и такой же туманной, недосказанной оказывается его «потерянная» жизнь (II, 439).

Мечтательное «томление» Отто подвергается критике прежде всего со

---

<sup>144</sup> Так преломляется высказанное еще в 1797 г. Ф.Шлегелем представление, что основным содержанием романа является изображение «всей духовной жизни некоего гениального индивида» («Критические фрагменты», №78. Цит. по Сулейманов А.А. «Вильгельм Мейстер» в оценке иенских романтиков. Романтическая теория романа // Уч. зап. МГПИ им. В.И.Ленина. 1968. № 304. С. 60.)

стороны персонажей-прозаиков. Его дядюшка подчеркивает болезненность юности, вспоминая о своей «веселой и здоровой» молодости (II, 319). Вальтер, старший друг Отто, опасается, что тот «всё сильнее теряется и дичает в процветающем одиночестве» под воздействием беспредметной тоски (Heimweh ohne Heimat). Впрочем, и граф Виктор оспаривает право мечтателя называться художником: «И не говори мне о поэзии, о поэтическом призвании... у тебя его не больше, чем у влюбленной девушки» (II, 439). С его точки зрения, «подмастерью» недостает решимости и силы, чтобы отделить подлинное искусство от ложного: как признается сам Отто, он не в состоянии «без вреда для себя следовать за волшебным потоком звуков» и «управлять волшебством» (II, 319). Таким образом во втором романе Эйхендорфа «томление» включает в себя тоску, направленную на «земное», отвлекающая художника от его призвания.

Поэтому опасность обмана и самообмана подстерегает Отто на протяжении всего пути, достигая предела при встрече с Анниди, его «прекрасной незнакомкой». Юноша пребывает в уверенности, что у нее он «учится поэзии», поскольку ее присутствие, «как утренняя зоря, все очаровывает и преображает» (II, 415). На деле возлюбленная через некоторое время после свадьбы заявляет поэту: «при твоем усердии тебе должно же быть, в конце концов, все равно, что писать. Напротив нас живет молодой писарь, и у тебя почерк лучше, чем у него... А сколько он зарабатывает, а насколько лучше он живет!» (II, 422). В итоге она предает мужа ради богатства и блеска, который готовы предоставить богатые меценаты. Женитьба Отто наносит серьезно препятствует его становлению как поэта; это становится очевидно по сравнению с Фортунатом, который нашел в Фьяметте неиссякаемый источник поэтического вдохновения.

Сон, мечтание – характерное состояние Отто. Манящий «звон колоколов в далеком Риме» (II, 422) с детства слышится ему во сне; его идеал обретает конкретные черты в облике римской красавицы Анниди.<sup>145</sup> Еще не успев разочароваться в этом воплощении мечты, он вновь, уже наяву, слышит звон

<sup>145</sup> В в оригинале Рим – в женском роде, «Roma» (II, 422), в отличие от обычного в немецком языке среднего рода «Rom».

колоколов, но «тихо-тихо, издалека, как будто есть и еще один Рим далеко за этими темными холмами» (там же). Разные планы действительности начинают смешиваться в его сознании. Измена жены и осознание ошибочности своего выбора заставляют Отто оставить все и вернуться в Германию, но в дороге он еще раз дает себя «околдовать». В поисках случайно встреченной прекрасной незнакомки он попадает в «волшебный сад» заброшенной усадьбы (II, 469); знакомые по «Мраморной статуе» мотивы ожившей статуи и храма Венеры придают новой встрече с ней атмосферу таинственного. Наслаждаясь этой атмосферой, Отто намеренно не пытается выяснить реальные обстоятельства жизни новой возлюбленной и отождествляет ее с феей Мелюзиной из своего собственного цикла романсов (II, 468). В дальнейшем раскрывается «пошлая изнанка жизни», стоящая за их таинственными встречами, непременно проходившими ночью и только в определенные дни: незнакомка оказалась содержанкой некоего графа, который и поселил ее в заброшенном дворце, чтобы избежать огласки (II, 473).

Однако в душе Отто присутствует и подлинный талант, который заставляет его стремиться к «самому высшему (nach dem Höchsten in der Welt)» (II, 465); тоска по «дому», подлинной высшей реальности, охватывает его «как швейцарца на чужбине при звуке альпийского рожка» (II, 470): продолжается линия, намеченная в «Мраморной статуе» в образе Флорио. Томление по высшему плохо сочетается с фантастическим увлечением «Мелюзиной», что выражается и в творчестве поэта: он лихорадочно пишет стихи по ночам, «словно пытаюсь с помощью поэзии воспарить над самим собой (sich selber überflügeln)» (II, 470). Постоянное внутреннее напряжение оказывается крайне разрушительным: «разрываясь между страстью и раскаянием, он постепенно все глубже погружался в меланхолию, разочарование в себе самом, беспутство (Liederlichkeit) и нищету, пока, наконец, изматывающая лихорадка не закутала его усталую душу в *плащ сновидений*» (*Курсив мой – Д.Ч.* II, 470). В этом лихорадочном состоянии Отто возвращается домой и умирает почти у цели. Засыпая навсегда, утомленный странник глядит с вышины на родной немецкий город, на домик родителей, но



видит вместо него «безмолвные пропасти вдалеке, сады и дворцы в чудесном лунном свете», начинает различать «золотые купола» и «снова слышит в безветренной тишине, как звенят колокола и шумят фонтаны в Риме» (II, 436). Читателю остается неясно, было ли это последнее видение очередным ослеплением или прозрением, видением того, что для Отто действительно важно.

В изображении внутреннего мира Отто переключка с иенским представлением о лице поэта очевидна. Схожие мотивы передают попытку героя вырваться из-под власти материального мира, жить «ради одного лишь искусства» (II, 378), обрести полноту поэтического вдохновения, воплощенную в образе прекрасной возлюбленной. Провожая Отто в его последнее странствие, еще один «мудрый ребенок» учит его песне, повторяющей мотив «лесного уединения» из «Белокурого Экберта» Тика:

Waldeinsamkeit,	Лесное уединение,
Du grünes Revier,	О, зеленые охотничьи угодья,
Wie liegt so weit	Как же далеко
Die Welt von hier! (II, 475)	Отсюда мир!

Экберт в финале новеллы находится в похожем состоянии: умирая, он теряет рассудок, чувства его смешиваются: «он не мог разрешить загадку: спит ли он сейчас, или же до того ему приснилась его жена Берта; чудеснейшее смешивалось с обыкновеннейшим, мир вокруг него был заколдован...»<sup>146</sup>. «Глухим» и «спутанным» шумом звучат для него слова старухи, лай собачки и пение птицы. Но Отто «провожает», в отличие от Экберта, ангелоподобная девочка, поющая колыбельную («Nun rauscht es so sacht / In der Waldeinsamkeit, / Gute Nacht») (II, 476). За счет этого происходит окончательное смешение действительности и сна, приобретающее характер умиротворенного, безболезненного конца. В судьбе Отто есть своего рода последовательность, и она находит свое место в художественном целом: «Благо ему», – отзывается о нем другой персонаж, «он быстро жил и уже стоял усталый и сонный в последнем

<sup>146</sup> Tieck L. Werke in vier Bänden. Bd. 2. S. 27. Пер. мой.

свете заходящего солнца, там (в могиле) он отдыхает» (II, 498). Так преломляется намеченная уже у ранних романтиков тема «заблудившегося в искусстве бюргера»,<sup>147</sup> не способного примирить в себе противоположные начала.

Другая форма «томления по далекому» воплощается в образе Фортуната, носителя «естественной поэзии». Ему свойственна тяга к «перемене мест»; его путешествие в Италию – выражение того же настроения, каким вдохновляется Фридрих в начале пути: это «предчувствие, первый трепет прекрасной, изобильной жизни, которая несомненно достигнет до нас во всей своей силе» (II, 295). Движимый этим неопределенным предчувствием, поэт во многом похож на Отто, в частности, оба мечтателя стремятся в Рим. Как и «ранний» Отто, Фортунат избегает всего, что может его связать, в особенности семейных уз. Эта «поэтическая леность» («poetische Behaglichkeit», II, 427) проявляется и в его творчестве: свои новеллы он сочиняет «в счастливые часы странствия, верхом» (II, 314) и потом никак не может их записать. Такое по-своему целостное поэтическое существование вступает в конфликт с жизнью, когда Фортунат пытается сделать из своей единственной и подлинной любви «всего лишь длинное стихотворение в нескольких песнях с чередованием множества размеров, где главную роль играет прекрасная, стройная итальянская девушка» (II, 428). Лишь в этот момент в нем пробуждается иная «непреодолимая тоска», так как он «во время работы постепенно начал влюбляться в этот образ»: его поэтическая выдумка обретает конкретное наполнение в облике Фьяметты, соединение с которой он, наконец, распознает как свое призвание. Он внезапно проявляет необычную предприимчивость, останавливая продажу с молотка родового замка возлюбленной, однако в итоге его энергичные действия влекут за собой ряд недоразумений. Опасаясь вмешательства неизвестного жениха, для которого обстоятельный Манфред собирается просить руки Фьяметты у ее опекуниши, влюбленные спасаются бегством. Тщательно скрываясь, они лишь случайно узнают, этот жених и был Фортунат: решая житейские проблемы в своей

---

<sup>147</sup> Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. С. 125.

«поэтической манере», он «похищает невесту у самого себя» (II, 499).

Фортунат олицетворяет тот «счастливый» случай, когда поэтический дар сам по себе заставляет художника искать небесную родину, – так объясняется его говорящее имя. Не удовлетворяясь ничем на земле, он находится в постоянном странствии, и поэтому может сказать принявшему священник сан Виктору: «И из-за тебя, Виктор, моя душа в смятении... В конечном счете это, наверное, то же, чего и я на самом деле ищу в этом мире, но только у меня нет иного средства, чем моя поэзия, при ней я и останусь до гроба!» (II, 506-507).

Граф Виктор – особый случай «томления», в нем постоянно сталкиваются два начала. С одной стороны, ему свойственно необычайно сильное стремление к бесконечному: его поэзия представлена в образах возвышенного, местом его обитания является соответствующий пейзаж, прежде всего горы. Он состязается с Творцом, созидавая свой «висячий сад» (II, 306), парк, расположенный на краю отвесной скалы, откуда «легкие мостики перекинуты над лесом к одиноким, скалистым утесам, на вершинах которых разбиты пестрые садики, так что они возвышаются над лесным уединением как цветущие зубцы крепостных стен (*funkelnde Blumenzinnen*)» (там же).

С другой стороны Виктор называет этот парк «Блоксбергом его фантазии» (говоря о себе в третьем лице) (II, 306), намекая, что одна из основных черт его характера – фантазия, как и у Отто. Как и Отто, Виктор страстно тоскует по земной красоте, воплощением которой становится Хуанна и поэтому находится в состоянии непрестанной внутренней борьбы против чар «волшебного музыканта... заманивающего душераздирающими звуками в Венерину гору, в которой ... душа освобождается, как во сне, со всеми ее темными желаниями» (II, 439). Отличие «мастера» от «подмастерья» заключается в том, что Виктор способен изменять мир вокруг себя: не вынося «мелкого и незначительного» существования, он отправляется воевать в Испанию или странствовать под псевдонимом с группой актеров.

Виктору благодаря его поэтическому дару удастся преодолеть притяжение поэтически преображенного посюстороннего мира: образ погибшей Хуанны

вытесняется новой, «строгой и серьезной любовью» к Богу (II, 505). Но преодолев искушение «ложного» искусства, он оказывается поставлен выше всех нехудожников, с которыми его роднит религиозная жизнь: именно он оказывается в состоянии явить делом и объяснить простоватому отшельнику-монаху, что такое «духовное делание» («geistliches Recht und Tagewerk»; II, 452).

Так на примере трех фигур Эйхендорф рассматривает путь художника, в исходной точке которого неизменно находится неудовлетворенность повседневной жизнью и тоска по чему-то «высшему»: путь такой личности «одиноко проходит над головами прочих людей и всегда кажется предназначенным для очень немногих» (II, 318).

Мотив «томления» оказывается связан с образом героя-избранника. Образ героя сохраняет черты романтического художника даже в самых поздних, подчеркнута католических, произведениях писателя: не только герои обоих романов и большинства новелл, но и стихотворных эпопей «Юлиан» (1853) и «Луций» (1857) – это избранники, наделенные необычайной творческой способностью, чуткостью восприятия и внутренней цельностью.

Избранничество героев проявляется, в частности, в том, что их религиозное обращение происходит *исключительно* в результате внутренних процессов, без учителей и влияния извне. Уже в «Предчувствии и действительности» личность (Gemüt) – это центральная категория, полностью определяющая путь героя (XIII, 62), хотя в первом романе роль внешних обстоятельств достаточно велика: лишь после краха всех надежд у героя раскрываются глаза на нечто более важное, чем «побрякушки за горами» (II, 216). Знакомство с аббатом горного монастыря, «благочестивого и озаренного внутренним знанием (erleuchtet) человека» (II, 277) во многом определяет если не само решение Фридриха «принять крест вместо меча» (II, 286), то по крайней мере способ его осуществления. Во втором романе и в эпопеях соотношение между внешним воздействием и развитием личности по собственным законам смещается в сторону последнего: у Виктора-Лотарио («Поэты и их подмастерья») нет учителя, напротив, он сам выступает в качестве такового. Подобным образом Луций в одноименном эпосе становится мучеником,

не входя в христианскую общину: он находит собственный – кратчайший – путь к святости: преграждает путь римским легионерам у входа в катакомбы, где собраны молящиеся (I, 466). Так в образах «новой ... героической поэзии» (Schlegel VI, 287) преломляется раннеромантическое представление о первичном по отношению к миру «Я».

Писатель использует навеянные «героической поэзией» мотивы и в своих историко-литературных работах, чтобы показать внутреннюю жизнь человека религиозного в положительном свете. Один из ярких примеров – положительная характеристика, которую он дает Г. Э. Лессингу: «это плоское вольномыслие внезапно оторвало Лессинга от его ранних критических и драматургических работ и побудило к борьбе не на жизнь, а на смерть. С почти отчаянной отвагой он последовательно довел вопрос до самого предела, до той высшей точки, откуда взгляду внезапно открывается зев пропасти, чтобы принудить мир сделать окончательный выбор...» (III, 533-534). Начальный этап религиозного поиска – последовательная попытка разрешить вопрос о «высшем», которую может предпринять только исключительная личность.

В поздних произведениях писателя наблюдается процесс, обратный описанной М. Г. Абрамсом «секуляризации традиционных богословских идей и представлений»<sup>148</sup>: в сферу религиозного переносятся традиционно-романтические идеи. Если М.Г. Абрамс показывает попытку романтиков сохранить христианские ценности, «переосмысливая их таким образом, чтобы они стали интеллектуально и эмоционально приемлемыми для новой эпохи»<sup>149</sup>; то Эйхендорф апологетически переосмысляет уже романтические мотивы в религиозном ключе.

---

<sup>148</sup> Abrams M.H. Natural Supernaturalism. P. 14.

<sup>149</sup> Abrams M.H. Op. cit. P. 66.

## Глава 2. Хронотоп в романе Эйхендорфа: традиция и переосмысление

### Пейзаж в структуре романтического хронотопа

Среди особенностей романа Эйхендорфа представляется важным его хронотоп, «существенная взаимосвязь временных и пространственных отношений»<sup>150</sup>. С точки зрения М.М.Бахтина, «ведущим началом в хронотопе» является время<sup>151</sup>. У Эйхендорфа это прежде всего время формирования личности молодого человека: начало романа – его выход в мир, с еще неопределенными чаяниями, завершение – обретение им в мире своего места (Фридрих и отчасти Леонтин в «Предчувствии и действительности», Виктор-Лотарио и Фортунат в «Поэтах и их подмастерьях») или переживание окончательного краха надежд (Рудольф в «Предчувствии и действительности»; Отто, художник Альберт в «Поэтах и их подмастерьях»). 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.

Именно таким временем обусловлено пространство романа. 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» («Lebensreise, oder ... Reiseleben») (D. Schlegel: 11)<sup>152</sup>. Подлинному началу жизни соответствует начало дальнего странствия, географическая цель которого неизвестна читателю и несущественна. Действие романа представляет собой *непрерывное* странствие; остановки всегда непродолжительны, они подчеркивают

<sup>150</sup> Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. Т. 3. С. 341.

<sup>151</sup> Бахтин М.М. Ук. соч. С. 343.

<sup>152</sup> Здесь и далее перевод мой, страницы указываются по изданию: Schlegel D. Florentin. Berlin, 1987.

значимость происходящих в душе героя процессов (внутренний конфликт, необходимость выбора), завершение которых воплощается в очередном отправлении в путь.<sup>153</sup>

*Внутренний* путь героя Эйхендорфа представлен картинами внешнего пространства, организованными во временной последовательности. В «Предчувствии и действительности» пребывание Фридриха у господина фон А. заканчивается, когда он осознает инертность, «тяжеловесность своего характера» (II, 104); разочарование в любви и в национально-освободительной политике заставляют его покинуть резиденцию. В том же романе Леонтин отправляется странствовать, пережив встречу со своим двойником Рудольфом и разочаровавшись в прежнем легкомысленном образе жизни. Из имения фон А. Леонтин бежит – его свободолюбие на время одерживает верх над любовью; в романе «Поэты и их подмастерья» Фортунат дважды переживает подобное (бежит из Гогенштейна и из Рима), а многочисленные внутренние кризисы Виктор-Лотарио каждый раз ведут к перемене мест (Испания, странствие с артистами, одинокие скитания в горах, резиденция, отшельничество, принятие сана). Сюжет каждого романа завершается окончанием странствия (Фридрих в «Предчувствии и действительности», Фортунат и Отто в «Поэтах и их подмастерьях») или одного из его этапов, после которого для героя начинается принципиально иной период (Леонтин в «Предчувствии и действительности», Виктор-Лотарио в «Поэтах и их подмастерьях»).

В контексте происходящих событий обретают смысл лирические вставки. Как подчеркивает Э. Леммерт, и вся лирика Эйхендорфа, пронизана пространственными символами, значение которых для интерпретации стихотворения трудно переоценить<sup>154</sup>. Возможности таковых в прозаическом тексте только расширяются, в первую очередь при сопоставлении пейзажа, на фоне которого происходит действие романа, и его отражения, преломления в

<sup>153</sup> Vgl. Schwering M. Epochenwandel im spätrömantischem Roman. Köln, Wien, 1985. S. 83.

<sup>154</sup> Lämmert, E. Eichendorffs Wandel unter den Deutschen. Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung // Die deutsche Romantik. Göttingen, 1967. S. 228-232. Ср. также Васкиневич А.И. Символ в творчестве гейдельбергских романтиков. Автореферат дисс... к.ф.н. М., 2000. С. 24.

лирических вставках. Тот факт, что большинство пейзажей у писателя построено на противопоставлении открытого и закрытого пространства, отметил в своем анализе лирики писателя еще Р. Алевин.<sup>155</sup> С тех пор литературоведы выявили ряд других пространственных оппозиций, значимых для творчества Эйхендорфа, в частности противопоставление «высот» и «глубин», причем точка зрения повествователя обычно соответствует взгляду вниз с высоты.<sup>156</sup>

Однако такая особенность часто рассматривается вне историко-литературного контекста,<sup>157</sup> поэтому необходимо проанализировать структуру пространственных образов Эйхендорфа в ее связи с достижениями предшественников – немецких романтиков. Характерный пример того, как раскрывается событие внутренней биографии героя, – одна из ключевых сцен в романе «Предчувствие и действительность»: поэт Виктор переживает кризис, после которого внутренне перерождается и отказывается от поэзии ради церковного служения. Раздвоенность личности героя в этот момент достигает предела, что выражается в его внешности: Виктор пугающе бледен, одежда и прическа его в беспорядке («wüst»), он то ищет одиночества в далекой гостинице, то стремится слиться с праздничной толпой в центре города. Впервые за долгое время он чувствует вдохновение, но как только садится за стихи, ему начинает чудиться дьявол, обещающий славу за лживые, соблазнительные строки.

Его тревогу и внутреннюю опустошенность подчеркивает фантастический лунный пейзаж: «Луна, будто подкарауливая кого-то в засаде, по временам выглядывала из-за туч, а внизу в ночной духоте раскинулась словно фантастическая руина старая резиденция; все уже затихло, лишь в одном из далеких садов еще пела под гитару девушка да с гор слышалось пение соловьев» (II, 431). Соблазн, связанный для Виктора с образом его погибшей

<sup>155</sup> Alewyn R. Eine Landschaft Eichendorffs // Eichendorf heute. S. 19-43.

<sup>156</sup> Seidlin O. Versuche über Eichendorff. Göttingen, 1965. S. 51ff. Впервые о взгляде сверху вниз: Nadler J. Eichendorffs Lyrik: Ihre Technik und ihre Geschichte // Prager deutsche Studien. Bd. 10 (1908). S. 49-50. Подробный анализ пропасти как символа: Zernin V. The Abyss in Eichendorff: A Contribution to a Study of the Poet's Symbolism // The German Quarterly. Vol. 35, No. 3 (May, 1962). PP. 280-291.

<sup>157</sup> Например: Seidlin O. Op. cit. S. 14-31. Eberhardt O. Eichendorffs «Marmorbild»: Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens. Würzburg, 2006.



возлюбленной, приходит вместе с «опьяняющим запахом пышной ночи», когда только налетающий ветерок приносит некоторое облегчение.

Текст песни, последней, которую сочиняет герой, он поет перед открытым окном («Lieder schweigen jetzt und Klagen...») предвосхищает дальнейшие события: его встречу с призраком собственного прошлого, осмысление своего пути, попытку перестать следовать голосу страсти. Перемещающаяся в пространстве точка зрения лирического героя песни соответствует постепенному изменению внутреннего состояния Виктора. Первая строфа его песни – это веселость отчаяния, стремление забыть обо всем в ночном кутеже («Разобью ... воспоминанья – дайте мне вина!»). Место действия, по-видимому, комната трактира или садик, – замкнутое, расположенное в низине, на берегу реки («des Stromes Grund»); в дальнейшем герой устремится наружу («hinaus»). Вторая строфа – подъем вверх, на второй этаж, где герой получает возможность взглянуть на свой мир сверху вниз: воспоминание о погибшей возлюбленной прерывает его разгул («Ach, du bist ja doch nicht meine / Und mein Lieb ist lange tot»). Попытки обмануть себя оказываются тщетными, а нынешний образ жизни – низким. Место действия третьей, заключительной строфы — «наверху» («oben»), в комнате героя, расположенной в другой части города. Город оказывается внизу; как и в случае с рекой, речь идет о «дне», «глубине» («Aus dem stillen Grunde graute / Wunderbar die Stadt herauf») (II, 433). Взгляд вниз, на спящий город, меняет тональность: речь идет уже не о частном случае, страдании одного лица, а о ситуации извечной человеческой боли, которая лишь кристаллизуется в поэте. Воспоминание о «былых временах» становится «песней в песне» – лирический герой в свою очередь музицирует, стоя у открытого окна. Его тоска определяет характер творчества, трагического, разрушительного для поэта («... und mir brechen / Herz und Saitenspiel entzwei!») и объясняет его восхождение на горные вершины в качестве отшельника Виталиса, научившегося видеть «сверху» самого себя и нужды мира: «Взгляни ... на несчастных людей (Menschenkinder)! Там, внизу, усталые, заблудившиеся ночью на чужбине, они с плачем зовут отца и ищут его дом... О, кто бы мог дать мир им всем!» (II, 452). Лирическая вставка, внешний

облик и пространство, в котором происходит этот эпизод в совокупности представляют смятение героя – его переход на новый этап внутреннего развития.<sup>158</sup>

Образец отражения внутреннего состояния персонажа в его творчестве Эйхендорф мог найти, в частности, в хорошо известном ему и близком по времени создания романе Арнима «Нищета, богатство, вина и покаяние графини Долорес» (1810). И здесь внутренний мир действующих лиц раскрывается в их стихотворениях и драматических отрывках. Но у Арнима это часто диалог нескольких лиц, в то время как герои Эйхендорфа обычно размышляют и импровизируют наедине; однако поиск уединения показан и у Арнима: после судьбоносной встречи с Долорес влюбленный граф Карл «через изгороди и стены спешит в горы, чтобы осмыслить вдохновлявшую его с такой силой сердечную радость» (Arnim: 38). В уединении чувства героя выливаются в слова стихотворения; возникает развернутый лирический монолог – также у окна («Da steh ich an meinem Fenster...»). У Эйхендорфа – состояние подавленное, унылое сочетается с замкнутым, тесным и «чужим» пространством (например, гостиничной комнаты), тогда как радостное состояние героя – художника влечет его на природу.

В «Флорентине» Д. Шлегель процессу творчества в его связи с природой и личными переживаниями поэта посвящена вся вторая глава, целиком состоящая из сцены лирического «размышления у окна». Она начинается с краткого описания ночного пейзажа, который главный герой созерцает, стоя в одиночестве у открытого окна. Далее описывается его попытка рассмотреть свое душевное состояние: «Затем он начал думать о каждом в отдельности, с кем его сегодня так близко свел случай, и попытался уяснить себе, какое же впечатление они на него произвели» (D. Schlegel: 23). Глава завершается развернутой импровизацией героя, сопровождаемой аккордами на гитаре. Эйхендорф регулярно повторяет подобные мотивы, не только внешнюю обстановку (ночь, уединение, окно, гитара), но и

---

<sup>158</sup> Ср. Jäger, Dietrich. *Erzählte Räume: Studien zur Phänomenologie der epischen Geschehensumwelt*. Würzburg, 1998. S. 138.

типично-романтическое соединение трех элементов: воздействия внешнего мира, *творческой* попытки художника осмыслить происходящее и изменений в его внутреннем мире.

Во «Флорентине» происходящее во внутреннем мире героя представляет длительный процесс. Вначале оседают новые впечатления, «опьянившие» героя, полностью захватившие его внимание; затем, когда «все в нем успокоилось», начинается процесс их осмысления. На первый план выходят чувства, настроение: «Но он долго не мог сосредоточиться ни на одной радостной мысли. Он был грустен, его тяготило, что он один здесь чужой...». Далее герой начинает размышлять, облакая чувства в слова: «И здесь, в благородном семействе, где я всегда видел средоточие всей глупости человеческих условностей, именно здесь мне приходится вновь примириться с обществом!..» В итоге он определяет для себя цель жизни: вступить в близкие, семейные отношения с другими людьми: «В отдалении, как фон, как цель всей тоски и стремления человека, мне сладко улыбается покой». Хотя отказ героя от «житейского водоворота» близок к религиозному обращению, он тут же иронически прибавляет августиновское «только не сейчас»: «Так, старина! только сейчас покой бы не пошел мне на пользу» (D. Schlegel: 22-23). Затем, когда он разбирает каждое впечатление по отдельности, именно благодаря чувству в случайном встречном угадывается будущий друг и ослабевает влечение к его невесте. На контрасте «желаний и воспоминаний о прекрасном легкомыслии прошлой жизни» и осознания «достоинства обязательств» построена поэтическая импровизация героя. Она состоит из двух частей – пасторально-идиллической и трагической. Первая часть шутиливо описывает мир свободной любви, которая разыгрывается «под ветвями мирта / под журчание ручейка / и пение соловьев». Вторая говорит о мире «серьезных законов и нравов / обетов, священников, свидетелей» и условностей, сковывающих любовь. Переход от одной части к другой представлен как путешествие из краев, «где небо вечно голубое», в страну «за горами»; перемещению из открытого мира природы, в котором «вечно тебя овеивает / легкий

ветерок», в ограниченное стенами пространство (D. Schlegel: 23-25). Тон произведению задает природа: «Пение соловья, долетевшее до него издалека, окончательно наполнило его душу тоской...»<sup>159</sup>.

Встает вопрос, насколько Эйхендорф, перенимая общие принципы изображения мира творческой природы с помощью пространственных образов, дополняет их традиционное содержание.

### **Открытое и замкнутое пространство: поэтика свободы и «дома» в романтическом романе**

Существенный уже для иенских романтиков прием – открытость или закрытость пространства – у Эйхендорфа связан с двумя ключевыми ценностями: свободой и защищенностью. В произведениях иенцев противопоставление двух видов пространства выполняет значительную поэтическую функцию: герои тянутся к освобождению от всех навязанных извне рамок и ограничений, и это выражается в их стремлении «на волю».<sup>160</sup> Так движение вовне, на свободу, – самый первый мотив романа Тика «Странствия Франца Штернбальда» (1798), начинающегося со слов: «наконец мы вышли за городские ворота» (Тик: 7).<sup>161</sup> В тесной нюрнбергской комнатухе Франца снедает беспокойство, иллюстрируемое беспорядком в природе: «по небу хаотически бежали черные тучи» (Тик: 9). Восход солнца, напротив, соответствует радости выхода на открытое

<sup>159</sup> В оригинале: «herüberklang» - схожим образом Эйхендорф будет создавать свои пейзажи, за счет «долетающих издалека» звуков.

<sup>160</sup> Это роднит их с штюрмерами, ср. финал гётевского «Гёца», где противопоставляются мир-тюрьма («Die Welt ist ein Gefängnis»), где человек вынужденно замкнут в себе («Schließt eure Herzen sorgfältiger, als eure Tore. Es kommen die Zeiten des Betrugs...»), и свобода иного мира («Himmlische Luft – Freiheit! Freiheit!»). Werke. In 14 Bdn. Hamburg, 1948ff. Bd. 4. S. 174.

<sup>161</sup> Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, перевод цитируется по изданию: Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. Анализ опирается на текст первого издания 1798 года, так как переработанное издание 1843 года не могло повлиять на романы Эйхендорфа. Эйхендорф читал роман Тика в 1805 году (во время прогулок в Гибихинштейн). Vgl. Eichendorff Chronik / Zus. von W. Frühwald. München, 1977. S. 32.

пространство; солнечный свет преломляется в капельках росы («Искорки трепетали на концах колосьев, волновавшихся под утренним ветерком») и освещает «башни Нюрнберга, купола и окна которого ослепительно сверкали на солнце» (Тик: 8). Острроверхие крыши как бы загораживают горизонт, а темный тесный дворик – как ров перед частоколом, который взгляду нужно еще преодолеть. Для создания соответствующего ощущения Тик использует внутреннюю форму глагола «hinübersehen», лишая его необходимого дополнения с предлогом «nach» или «zu» и обозначающего объект созерцания или адресата взгляда: «Als ich so über die alten Giebel hinübersah, und über den engen dunkeln Hof...» (Tieck I: 705)<sup>162</sup> («Когда взгляд мой скользнул по тесному темному дворику, старым острроверхим крышам и устремился вдаль...» - *Пер. мой. Д. Ч.*).

Стены города у Тика сковывают не столько движения, сколько дух<sup>163</sup>, состояние которого передает меняющийся взгляд героя: Себастиан останавливается, «вольнее озираясь кругом». Речь идет о «расширении» сердца и духа: «мое сердце и ум словно бы раскрывали объятия грядущему, тянулись к нему, желая поскорее схватить его» (Тик: 9). И это не только пространственная стесненность: на приеме у Цойнера Франц подавлен бездуховностью «блестящего собрания». «Дамы и кавалеры» (бюргеры) только и ждут, «когда их пригласят к столу», а предмет их оживленного разговора составляют наряды, деловые операции и, прежде всего, деньги, к чему общество относится с почти религиозным благоговением: «Особенно испугала Франца исключительная почтительность, с которой отзывались об отсутствующих богачах; деньги – единственное, что здесь ценят и уважают» (Тик: 20). Стремясь отдалиться от окружающих, *он прячется в уголок оконной ниши и упирается взглядом в узкий*

<sup>162</sup> Здесь и далее по изданию Tieck. Werke in 4 Bdn. Bd. 1. München, 1963. Bd. 2. München, 1964. Bde 3 u. 4. München, 1966.

<sup>163</sup> Ср. развитие этой темы в «Предчувствии и действительности»: «... в ложбине, ниже окружающей пустоши, виднелась усадьба с тихим двором и садиком, полностью погруженная в лесное одиночество. Облака пролетали так низко над крышей, что казалось, будто угнетенной (bedrängt) душе нужно повиснуть на них, чтобы попасть на ту сторону, где простор и свобода (um jenseits ins Weite, Freie zu gelangen) (II, 99).

*перулок*<sup>164</sup>. Герой вновь оказывается заперт, как и в Нюрнберге, но уже во враждебной среде. Утешение ему приносят лишь «кусты и деревья» в саду, а также несколько песен, выученных им в детстве: только выбравшись из дома в сад, он «вздыхает свободнее» и оказывается в состоянии дать отпор Цойнеру<sup>165</sup>. Движение из комнаты к окну и на совпадает с тягой к освобождению от материального и прагматичного, со стремлением вырваться из границ принятого в обществе.

Очень схоже используется противопоставление «открытого» и «закрытого» в раннем стихотворении Эйхендорфа «Спасение» («Rettung», опубл. в 1808 г.). Лирический герой заперт в подвале, откуда с тоской глядит «в голубую бесконечную даль» (I, 88). Подвал, своего рода фабричное помещение, воплощает идеал полезного («Nützlichkeit»), он изобретен «для общего блага» («zum gemeinen Besten erfunden»). Спасение героя – в обращении к скрытой в нем самой творческой силе: «Я почувствовал, как изнутри пробиваются голубые крылья, / С сердечной молитвой я смог поднять руки - / Тут громкий звук разбил и стены и оковы» («Von innen fühlt ich blaue Schwingen ringen, / Die Hände konnt ich innigst betend heben - / Da sprengt' ein großer Klang so Band wie Mauern») (I, 89).

У героя романа Д. Шлегель «Флорентин» так же четко прослеживается порыв вовне, на свободу. Его детство наполнено ощущением несвободы, скуки и недостатка любви. Символом этого состояния является одинокий дом на маленьком островке и в еще большей степени тихая комната-келья, в которой мальчик обитает вместе с педантичным воспитателем; находящаяся в дальней части палаццо, она полностью отгорожена от внешнего мира «большой тяжелой дверью в конце темного коридора»: «Комната была большой, с высокими готическими сводами, окна находились высоко и, помимо всего прочего, были зарешечены, голые серые стены украшены лишь темными изображениями святых... вот всё, что было в этом склепе, где мне предстояло провести четыре

<sup>164</sup> Фридрих в «Предчувствии и действительности» так же «спасся бегством в дальнюю оконную нишу», попав на бал-маскарад в резиденции.

<sup>165</sup> Возможно, что это имя не случайно созвучно с глаголом «zäunen» (загораживать).

долгих, тоскливых года ... полных постоянного принуждения» (D. Schlegel: 45-46). Здесь замкнутое пространство оценивается однозначно негативно – оно холодное, пустое, давящее. Из него нельзя не только выйти, но даже выглянуть наружу. Этой темнице противопоставляется веселая и радостная жизнь на воле, полная света, шума, тепла; все силы героя сосредоточены на том, чтобы убежать туда и не дать снова себя связать. После побега его жизнь превращается в непрерывное, полное приключений странствие по бескрайнему миру.

О том же постепенном движении от замкнутого пространства к широко раскинувшемуся миру, как известно, дает основание говорить композиция романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген».<sup>166</sup> Генрих, никогда ранее не выезжавший из своего города, покидает тесный бюргерский мир родительского дома и отправляется в Аугсбург. Итогом его пути оказывается обретение себя и одновременно всего мира. Выход героя за пределы мира первоначального, замкнутого в общих правилах, связывается с переходом от закрытого пространства к открытому и в «Годви» (1801) К. Brentano. Первая беседа Годви и Йодуно происходит у окна, в углублении эркера, откуда открывается вид на закат и вечерний пейзаж.<sup>167</sup> В этом месте и в это время оказывается возможным нарушение всех конвенций: в «момент, когда почти все лицемерят, в момент первой встречи», герои, напротив, приоткрывают друг другу свою внутреннюю жизнь. В словах Йодуно звучит томление по свободе и полноценной жизни: «так я каждый вечер сижу здесь и смотрю, как монашка из кельи, на заходящее солнце, и иногда мне становится очень грустно».<sup>168</sup> Пространство старинного замка давит и на самого Годви: «Здесь совсем не уютно, каждый скрип пера отдается гулким эхом, стоит затихнуть буре... Все вокруг причиняет мне боль и давит, будто

<sup>166</sup> Необходимо отметить и одновременное движение вглубь – в пещеру (во сне, в сказках), в себя. Эйхендорф интенсивно читает Новалиса в апреле 1806 г. Eichendorff-Chronik. S. 34.

<sup>167</sup> «Взгляд из стесненного пространства комнаты на освобождающий внешний мир вызывает ничем неудовлетворимую тоску, которая снова и снова заставляет человека разорвать все связи и двинуться в путь». Schwering M. Epochenwandel im späromantischen Roman. Köln, Wien, 1985. S. 84. О центральном для романтизма мотиве окна как символе основополагающей для человека см. также Seidlin O. Versuche über Eichendorff. Göttingen, 1965. S. 54-73. Seidlin O. Eichendorff und das Problem der Innerlichkeit // Ders. Klassische und moderne Klassiker. Göttingen, 1972. S. 66-82.

<sup>168</sup> Brentano C. Werke. München, 1963. Bd. 2. S. 28. Пер. мой. – Д.Ч.

пожатие закованной в латную перчатку руки. Окна звенят и дребезжат, а ветер так странно завывает в углах двора...»<sup>169</sup>.

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, не случайно диалог двух друзей о разлуке занимает всю первую главу романа. Хотя в их объятиях, слезах и взаимных обещаниях еще чувствуется традиция сентиментализма, она осмысливается иронически<sup>170</sup>: среди бытовых мелочей, привлекающих умиленное внимание Франца, находятся жаркое, пирог, постель и подушки, к которым он обращает прочувствованный монолог: «эти подушки, которым столь часто поверял свои горести и на которых еще чаще сладко спал, ты больше не увидишь их» (Тик: 9). И хотя Франц говорит о расставании как о печальной необходимости: «...daß wir uns nun bald trennen müssen» (*Курсив мой.* – Д.Ч.)<sup>171</sup>, он, младший из двух учеников, отправляется в обязательное для подмастерья странствие по собственному влечению – его душе родственно пространство *открытое*.

В несколько измененном виде такая трактовка внутреннего конфликта повторяется в новелле «Руненберг» (1804) Тика. Кристиан, как и Штернвальд, пытается выйти из «круга повторяющегося, повседневного», ради этого покидая «отца и мать, знакомые с детства края и всех друзей»<sup>172</sup>. Его манят «возвышенные горы» – как воплощение бесконечного<sup>173</sup>, перед лицом которого «маленький ограниченный (beschränkt) садик с упорядоченными клумбами и тесное жилище» кажутся «жалкими» (там же). Однако в горах он ощущает одиночество и тоскует по человеческому общению, «крохотные садики (в подл. «enge» – «узкие»), маленькие хижины... и ровно отмеренные поля» вызывают у него умиление. Порыв «вовне», за пределы «отмеренного» мира приводит его к встрече с

<sup>169</sup> Ibid. S. 17.

<sup>170</sup> Ср., например, типологически схожее – но лишенное какой-либо иронии – начало «Писем русского путешественника» Н.М.Карамзина.

<sup>171</sup> Tieck. Werke. Bd. 1. S. 701.

<sup>172</sup> Tieck. Werke. Bd. 2. S. 69.

<sup>173</sup> Op. cit. S. 64.



красавицей «не из рода смертных»<sup>174</sup> («лесной женщиной»), возвращение в мир «зависимого», ограниченного человеческого рода пробуждает в нем «необычайное благочестие».<sup>175</sup> Противоречие во внутреннем мире героя обостряется – он чувствует влечение и к миру *возвышенного*, и к миру человеческого, символом которого однозначно является пространство замкнутое, ограниченное.

В схожей ситуации находится герой Д. Шлегель, для которого, по его словам, вожделенным итогом пути является семья: «Я намерен назвать родиной ту страну, где впервые услышу, как меня называют отцом» (D. Schlegel: 16). Осознавая, что судьба сделала его изгоем, он все-таки жаждет подлинно человеческих отношений. С точки зрения художественной организации пространства примечательна обстановка, в которой возникает такое настроение героя. Вначале мы видим его во время одинокого странствия — верхом, в поле и в лесу. Затем он, уже в сопровождении друзей, пересекает символическую границу между лесом и парком, разделенными живой изгородью из боярышника. Огородив эту часть леса, хозяйка дома «объявила ее парком и убежищем для оленей и косуль: здесь не должны звучать ни стук копыт, ни лай собак, ни выстрелы» (D. Schlegel: 16). Огражденное пространство выражает женское начало, заботу о покое и безопасности. Тот же смысл приобретает и пространство высокого рыцарского замка, окруженного рвом и защищенного решетками, и причиной тому – его хозяйки, вид которых внушает «радость и доверие». Существование пространства «женского», закрытого, предполагает и наличие открытого, «мужского» пространства, мира охоты, войны и приключений. Образом последнего можно назвать лес, где разыгрываются приключения, и *дорогу*. Характерна неудачная попытка Юлианы, младшей из хозяек замка, выйти за пределы отведенного ей «женского» пространства. Переодевшись в мужскую одежду, она отправляется в лес вместе с Флорентином и своим женихом, но быстро понимает, что ей не место в компании мужчин. Возвращение домой затягивается из-за непогоды и превращается в почти непосильное для Юлианы приключение, после которого она

---

<sup>174</sup> Op. cit. S. 67.

<sup>175</sup> Tieck. Werke. Bd. 2. S. 69.

оставляет мысль о подобных авантюрах.

И «мужское», и «женское» по-своему необходимо, однако гармоничное соотношение этих пространств находится под угрозой. Его нарушает насильное навязывание образа жизни, несвойственного возрасту и полу, как это происходит с Флорентином: «Отвращение к ... моему предназначению возрастало с каждым днем, поскольку все вокруг доводило меня до изнеможения напоминанием о монашестве. *Добровольно*, пресыщенный жизнью, я может быть в свое время сам бы избрал его» (*Курсив мой.* – Д.Ч.) (D. Schlegel: 48). Чрезмерное усиление «женского» начала грозит рабством (мачеха собиралась отдать Флорентина в монастырь, отсюда его стеснение в детстве), «мужское» же начало само по себе неспособно выйти из вечной потребности свободы. Поэтому можно утверждать, что роман Д. Шлегель не столько содержит мысль освобождения как порыва вовне, сколько предлагает понимать свободу как глубокие личностные 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».

С характерного символического противопоставления двух зданий начинается роман «Графиня Долорес» А. фон Арнима. Старый, потемневший замок местного князя стремится вверх (эпитет «getürmt» указывает на башенки), но строго ограничен в горизонтальном измерении рвом («von Wassergräben umzogen»). Итальянский палаццо графа П..., напротив, расположен в просторном саду («im schönsten Grün eines weiten Gartens»), а его плоская крыша, блестящие окна и броские мраморные стены как бы движутся навстречу наблюдателю, т.е. наружу (здесь значимо необычное употребление приставки «vor-»: «auffallend vorleuchtend mit hellen Marmorfarben»). Эти два здания, стоящие друг против друга, символизируют «робко замкнутую» старую эпоху и «новую веселую пору» («eine neue fröhliche Zeit neben einer verschlossenen ängstlichen alten») (Arnim: 11). Новое,

открытое, радостное кажется поставленным над старым, замкнутым, мрачным. Символ обогащается сопоставлением двух женских фигур: более замкнутой Клелии и экспансивной, пламенной Долорес. В связи с пустующими летними резиденциями, стоящими с закрытыми окнами, говорит как о сне с открытыми глазами сам автор (Arnim: 13).

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»: «благополучие, 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 границ, растрата избытка жизни в борьбе против мирового порядка. В истории семейства П... этот бунт проявился как безумное состязание графа П... в роскоши со своим другом-князем, в результате которого граф разорился и бежал из страны. Противопоставление «открытое — закрытое» оценивается по-новому: уничтожение границ оказывается губительным, а замкнутое пространство, напротив, привлекательным.

По сравнению, например, с романом Д. Шлегель, ценность замкнутого пространства обретает новое измерение. Если там замок из «времен старых рыцарей» символизирует отграниченный от внешнего мира дружеский или семейный круг, то у Арнима это символ национальной традиции, уходящей корнями в Средневековье, которая обретает особую ценность по контрасту с

новой постройкой итальянского стиля.<sup>176</sup>

Такая переоценка художественного пространства связана с вопросом о духовном содержании «борьбы за свободу», выражающейся как порыв вовне. У Арнима графом П... руководит стремление сгладить «навечно установленное происхождением» различие между собой и князем, выйти за пределы изначально утвержденного. Он претендует на независимость и силу духа, способного подняться над сословными условностями, следами отношений вассал-сюзерен. На протяжении тридцати лет он жил с князем «в большой близости», путешествовал вместе с ним в поисках приключений и даже добыл для него невесту. Эта параллель с «Песней о Нибелунгах» подчеркивает, что идеал вассальной верности уступил место иным идеям. Строительство нового замка ведет к ссоре с княгиней и опале, на которую граф отвечает эпиграммой:

Freund, hüte dich vor Fürsten,	Друг, берегись князей,
Denn Freunde werden sie nie,	Ведь друзьями они не станут никогда,
Magst du auch hungern und dürsten	Хотя бы ты и голодал и жаждал
Für sie.	Ради них.

(Arnim: 14)

Герой Арнима имеет в виду, что круг избранных, подлинную аристократию, образуют люди, которым доступно глубокое чувство, однако писатель ставит «независимый дух» этого круга под сомнение. С той же легкостью, с какой граф переносит опалу, он без предупреждения оставляет жену и дочерей на произвол судьбы, когда бежит от кредиторов. За «независимостью» скрывается безответственность; борьба с традиционным укладом означает отсутствие корней. Затронутая на первых страницах романа тема «итальянского» раскрывается как тема чуждого, лишённого органической связи с традицией и живой реальностью.

То же душевное движение, порыв наружу из замкнутого пространства, раскрывается в судьбе княгини. Комнаты замка начинают казаться ей замкнутыми

<sup>176</sup> Ср. мысль Г.А. Корфа о том, что по мере развития романтизма формировалась новая форма исторического сознания, подчеркивающая «нашу органическую и в высшей степени реальную связь с вполне конкретным, а именно нашим собственным, прошлым». Geist der Goethezeit. Bd. 4. S. 7.

и тесными лишь тогда, когда оказывается уязвленной ее гордость. В прошлом равнодушная к графу, она не выносит мысли, что его жена окажется хозяйкой лучшего дворца: «С тех пор, как она увидела светлые комнаты напротив, она впервые стала чувствовать себя в своем старом замке как в тюрьме...» (Arnim: 14). Но желание свободы оказывается не более чем прикрытием для совсем иных мотивов. Если иенцы ценили порыв «вовне» и пытались его художественно обосновать, то гейдельбергский романтик, напротив, пытается найти положительный смысл «границ».

Показывая человеческие отношения, Арним часто передает «границы» в образе «круга». В его романе речь идет о «круге жизни» вообще (Arnim: 43, 326), о кругозоре и области деятельности человека – об «освященном круге» личной жизни Долорес и Клелии, куда не смеет ворваться влюбленный Карл (34), о «домашнем круге» (86, 399), «круге детей» (430), о «кругах» личной и общественной жизни (380). В рамках этого круга человек несет ответственность за происходящее, например, как мать семейства или правитель. Есть круги «внешние», неподвластные человеку, хотя и влияющие на него: это, например, «круг всеобщих обстоятельств», таких как отношения между сословиями (328).

Образ «круга» порожден центральным для романа «Графиня Долорес» символом «кольца», как это описывает А. Васкиневич, и через него связан с ключевой идеей произведения, идеей брака<sup>177</sup>. Счастье, «исполнение» чаяний, во многом зависит от того, найдет ли человек свой «круг», свое место в жизни, и сможет ли он в него вписаться. Мало оказаться по воле судьбы в некоторых обстоятельствах – они действительно станут достойным местом в жизни только при условии, что человек добровольно примет эти обстоятельства как свой «круг», за который он отвечает.

Обращает на себя внимание, что роман Арнима начинается с того, чем заканчиваются романы иенских романтиков, со свадьбы главных героев. Странствие графа Карла завершается, не успев еще начаться: после встречи с

---

<sup>177</sup> Васкиневич А.И. Символ в творчестве гейдельбергских романтиков. Автореферат дисс... к.ф.н. М., 2000. С. 16.

Долорес он забывает о своем пешем путешествии по Швейцарии. Все дальнейшее действие романа посвящено жизни *внутри* семьи, имения, государства; если речь идет о военных действиях, то это борьба против разбойников, если о поездках — то по делам имения или государства. У гейдельбергского романтика везде присутствует мысль о созидании жизни в рамках определенного сообщества с очерченными границами, за которые человеческая свобода не может перешагнуть.

Эйхендорф вслед за Арнимом переосмысливает традиционное содержание пространственных образов. Его герои, как и у иенских романтиков, всегда подчинены двум противоречивым желаниям, заложенным в их природе. Символически эти желания выражаются как порыв «вовне» и одновременно тяга к замкнутому пространству. Такое представление раскрывается в одном из ключевых эпизодов романа «Предчувствие и действительность», где граф Фридрих делится своими самыми ранними воспоминаниями — рассказывает о «большом, красивом саде», отгороженном от внешнего мира «стальными прутьями ограды». Но ограниченное пространство не давит, так как находится под открытым небом: «облака проплывают вдаль высоко над темными аллеями» (II, 44); оно ассоциируется не с теснотой, а с безопасностью: «длинные аллеи, обсаженные высокими, ровно подрезанными деревьями», которые «расходятся во все стороны меж обширных, засаженных цветами полей» вызывают ощущение, что сад почти бесконечен (там же). Наблюдатель, кажется, волен передвигаться по ним в любую сторону. Граница, состоящий из отдельных прутьев забор, открывает вид на внешний мир, но в то же время защищает. Это образ дома, «счастливого пространства»<sup>178</sup>, куда человек всегда стремится вернуться.

С другой стороны, это пространство не является абсолютно «счастливым». Обратной стороной безопасности является удручающая неизменность: здесь всегда одинаково шумят фонтаны и плывут облака; аллеи, собственно, никуда не ведут, а сидящая у фонтана маленькая девочка поет однообразные песни на незнакомом языке. Это пространство существует во времени настолько

---

<sup>178</sup> Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М, 2004. С. 21.

неопределенном, что кажется вечным-настоящим: не случайно герой говорит о «самых ранних воспоминаниях», а описывает лишь одну сценку, видимо, повторяющуюся. На фоне такого защищенного существования начинает манить к себе изменчивая жизнь за пределами сада. В неосознанном томлении герой часами стоит у выходящих на дорогу решетчатых ворот и следит за тем, «как снаружи солнечный свет скользит по лесам и лугам и как кареты, всадники и пешеходы движутся мимо ворот прочь, в сияющую даль».<sup>179</sup>

Постоянное движение через открытое пространство ассоциируется с молодостью и беззаботностью, подлинной свободой. Такое настроение передается упоминанием о странствующих студентах, которые «ранним утром, выходя из темных ворот, размахивают шляпой на свежем воздухе, ... радостно и беззаботно странствуют по зеленой земле, а их незашоренные (unbegrenzt) глаза оживляются при виде голубого неба, леса и скал» (II, 13). В памяти читателя встает начало «Странствий Франца Штернбальда»: открытое пространство – наилучшее место для творчества настоящего поэта, который в «бодрости и свободе превосходного утра», «на высокой горе или в лесу освящается великими мыслями» (II, 119-120).

В детском воспоминании Фридриха заложено как бы общее основание двух векторов, определяющих пространственную структуру повествования. Повторяя слова Г. Башляра, можно говорить о постоянной борьбе «грез покоя» и «мечтаний путника», призывающих «открыться жизненным приключениям, выйти из своей скорлупы»<sup>180</sup>. Один из героев романа «Предчувствие и действительность» так выражает чувство внутренней раздвоенности, охватывающее его при виде «расположенной посреди одинокой долины, кругом охваченной еловыми лесами» идиллической усадьбы: «Как ужасающе прекрасно (fürchterlich schön) – прожить здесь с любимой женой целую жизнь! Я ни за что на свете не хотел бы влюбиться» (II, 76). Дальнейший анализ текстов Эйхендорфа позволяет уточнить

<sup>179</sup> Обращает на себя сходство со структурой пространства в «Флорентине» Д. Шлегель – см. выше о замке Шварценбергов как положительном варианте замкнутого пространства: невидимая граница между лесом и парком, уют замка. Напротив, келья-тюрьма Флорентина с ее массивными стенами, слепым окошком и внутренним двориком как отрицательный вариант.

<sup>180</sup> Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 31. Ср. «Die zwei Gesellen» или «Frühlingsfahrt» (1814).

суть этих двух тенденций: тоски по далекому и стремления «домой», между которыми так или иначе мечется каждый его герой.

Известно, что роман Эйхендорфа, как это свойственно романтическому роману, является средством саморефлексии художника<sup>181</sup>: писатель вслед за предшественниками продолжает интенсивно размышлять о проблеме творчества. Предметом осмысления является в данном контексте его собственная лирика и стоящий за ней внутренний мир, в частности, понятие свободы<sup>182</sup>; привычный уже мотив порыва вовне, через границы, часто повторяется и в его лирике как символ свободы, один из самых ярких примеров – раннее стихотворение «Aus stiller Kindheit...».<sup>183</sup> Герой стихотворения, поэт, свободный как ветер, видит себя в образе всадника, летящего по жизни и готового доскакать до края света. И он же – не нашедший своего места в мире повеса, который остро страдает от собственного легкомыслия и раздвоенности; его желания и стремления противоречивы: «Грех и раскаяние разрывают мне грудь» («Von Sünde und Reue zerrissen die Brust»). Образным выражением такой двойственности становится пространственное движение «за пределы», «наружу»:

Aus stiller Kindheit unschuldiger Hut	Из под защиты невинного детства
Trieb mich der tolle, frevelnde Mut	Меня выгнал безумный, дерзкий дух.
Seit ich da draußen so frei nun bin,	И вот, с тех пор я там, снаружи, и так
Find ich nicht wieder nach Hause mich hin.	свободен,

(I, 81)    Что уже не найду дороги домой.

Автор не скупится на прилагательные с негативным значением («безумный», «дерзкий»), как бы критикуя «свободу» героя. Однако содержание стихотворения в целом оказывается весьма неоднозначным: порицаемый, казалось бы, на самом деле остается весьма привлекательным. В его пользу говорят и тоска по покою («Da wird es wohl endlich auch ruhig sein», I, 81), и своеобразная беспомощность и

<sup>181</sup> Riley T.A. An Allegorical Interpretation of Eichendorff's "Ahnung und Gegenwart" // The Modern Language Review. Vol. 54, No. 2 (Apr., 1959). P. 204-213.

<sup>182</sup> О значении для Эйхендорфа понятия свободы, сформулированного Гёппесом см.: Stöcklein P. Eichendorff. Reinbek bei Hamburg, 1963. S. 92.

<sup>183</sup> Впервые опубликовано в 1837 г. в составе романа «Поэты и их подмастерья»; в сборнике стихотворений 1841 года обозначено как «Der irre Spielmann» – «Безумный музыкант».



ранимость (обыгрывается образ потерявшегося ребенка, замерзшего и одинокого). Но это лишь фон для главной идеи: сожаление и отчаяние героя таковы, что он оказывается как бы «по ту сторону» добра и зла. Именно поэтому его тянет к вечному, к надчеловеческому («Ich möchte reiten / Ans Ende der Welt, / Wo der Mond und die Sonne hinunterfällt. / Wo schwindelnd beginnt die Ewigkeit...»), и в этом его привлекательная суть. «Потерянность» героя лишь подчеркивает, что он оказался за пределами мира, осмысляемого в таких ценностных категориях. Пропали ориентиры, на которых строилась картина мира: «Не спрашивай меня, дитя, откуда я и куда – Я и сам ведь не знаю, где я» («Frag mich nicht, Kindlein, woher und wohin? / Weiß ich doch selber nicht, wo ich bin!»). Этот новый мир пугает холодом и одиночеством: «Пронзительно ветер свистит в волосах / Ах, мир, как же ты холоден и ясен!» («Es pfeift der Wind mir schneidend durchs Haar, / Ach Welt, wie bist du so kalt und klar!»). Тоска героя по «дому», «детству» становится тоской «нового человека» по наивному сознанию, на которое, впрочем, он не променял бы свою свободу. Сочетая в себе стремление «домой» и «вовне», герой одновременно любит этим состоянием, поэтизирует его – как бы глядит на все «с высоты»<sup>184</sup>. Автор подхватывает и «ироническую» интонацию иенских романтиков, оценивая в романе тенденции собственной лирики как бы со стороны, хотя в целом мыслит уже как романтик гейдельбергский, рассматривающий свое творчество с позиций наиндивидуальных.

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 положительную характеристику обоих типов. Этому соответствуют переломы во внутреннем мире

---

<sup>184</sup> Ср. «Seyn, Ich seyn, Frey seyn und Schweben sind Synonyme». Fr. Schlegel. Kritische Ausgabe. Bd. 18. S.410.

героя, шаг за шагом приближающегося к правильному видению своего места в мире. Движение во времени и перемена места составляет особенность структуры романтического хронотопа.

Показательно описание «внутренней» биографии графини Романа: центральным эпизодом ее полусказочного рассказа о себе является прыжок девочки за ограду сада, «благочестиво ... огороженного розами, лилиями и розмарином» (II, 118) – что можно считать символом ее жизни. Среди литературных источников этого женского образа следует назвать графиню фон Г. из «Годви» Brentano. Обе амазонки, пренебрегающие правилами приличия, известны многочисленными любовными связями. Brentano подчеркивает в нескольких бытовых сценках, что поведение графини, например, верховые прогулки в мужской одежде, является вызывающим.<sup>185</sup> Эйхендорф вводит те же элементы – переодевания, одинокие верховые прогулки, попытки соблазнения, оставляя их без комментариев. Оценка пути графини есть в самом содержании: хаотическая внутренняя жизнь выливается в кутежи с офицерами наполеоновской армии, разрушение поместья, безумие и самоубийство в третьей части романа. Таким образом Эйхендорф вступает в полемический диалог с пониманием свободы в духе «Люцинды» Шлегеля.

Причины катастрофы героини коренятся в неустроенности ее внутреннего мира: в нем отсутствует положительный противовес, который мог бы сдержать порыв «за пределы».<sup>186</sup> Подобно Арниму, Эйхендорф показывает это, используя архитектурный образ «волшебного замка» (Feenschloss) – постройка, стоящая на вершине покрытого садами холма являет собой «великолепное зрелище, погруженное в блеск и свет» закатного солнца (II, 149). Его необычная архитектура отличается «почти барочной пышностью», он окружен «чужеземными деревьями и растениями»; из строительных материалов

<sup>185</sup> Brentano C. Werke. Bd. 2. S. 405-406.

<sup>186</sup> Ф. Штайн обращает внимание на сходство Романы, Фридриха и Леонтина (Die Dichtergestalten in Eichendorffs „Ahnung und Gegenwart“. Winterthur, 1964. S. 101). Различие между их судьбами вызвано наличием «глубины души» („Tiefe des Gemüts“) у Фридриха и, в меньшей степени, у Леонтина (Eichendorff. НКА. Bd. 13. S. 62).

упоминается пестрый мрамор, который вместе с открытым портиком создает впечатление скорее средиземноморского, чем немецкого строения. Если Арним, говоря о двух замках, лишь мельком упоминает, что новый замок итальянского стиля на первый взгляд кажется более приятным, то Эйхендорф нагнетает образы, вызывающие богатые ощущения (сады, виноградники, деревья и реки; «блистающие струи» фонтанов, «чужестранные птицы, сидящие как в забытьи»). Планировка замка просторна, стены зала при входе состоят из колоннады, за которой открывается сад. При взгляде из окна на «необычайно пышную природу» в герое пробуждается непреодолимое стремление «вовне» и «вниз»: «Фридриху в опустевшем замке ... казалось, что все отправились на какой-то большой праздник (*hinausgezogen* – *Курсив мой. Д.Ч.*) (II, 149). Таков архитектурный символ привлекательного свободного существования. Однако внешне красивая постройка оказывается совершенно непригодной для жизни: там невозможно найти ни прислуги, ни еды. Мотив отсутствия границы, хаотичности пространственной и временной, прослеживается в описании интерьера и образа жизни в замке: между спальнями нет дверей, лишь анфилада пустых комнат, нет и не может быть и распорядка дня. Этот замок — не дом, в нем всегда чувствуется холод и одиночество, как в гроте Венеры (II, 149-152).

Еще четче роль внутреннего устройства проявляется при сопоставлении архитектурного окружения Леонтина с его сложным, но «глубоким» миром (XII, 62)<sup>187</sup> и жилища его сестры Розы, возлюбленной главного героя. Замок Леонтина — «старонемецкий», с готическими сводами, украшенный статуями; усадьба Розы построена «в самом новом вкусе». Указывая на «иностранные кустарники в саду», «хрустальную люстру» (*ein kristallener Lustre*) и роскошные оттоманки, Эйхендорф характеризует пристрастия хозяйки, напоминающей Долорес (II, 24). Ей не свойственна органическая связь с окружающими, именно поэтому она оказывается неспособна разделить боль и поиски истины своего возлюбленного.

---

<sup>187</sup> Здесь и далее под номерами XII и XIII цитируется издание: Eichendorff, J. v. Sämtliche Werke / Historisch-kritische Ausgabe. – Bd. 12. Briefe von Eichendorff. Regensburg, 1910. – Bd. 13. Briefe an Eichendorff. Regensburg, 1911.

Как и Арним, Эйхендорф возражает против понимания свободы как «порыва на волю», видя в нем борьбу с традицией, но пытается пойти дальше, полнее осмысляя духовное содержание этого порыва. В аллегорической форме два замка противопоставляются и в сказке, повествующей о гибели некой знатной девушки, по своей гордости связавшей жизнь с водяным. Вырвавшись со смертью благочестивого отца из под его опеки, она первым делом велит снести «тёмные арки, ворота и дворики старого замка» и построить «новый, светлый замок с ослепительно белыми стенами и маленькими, воздушными башенками» (II, 40). Когда она выбрасывает в реку волшебное кольцо, которое должна была отдать своему суженному, за ней является призрачный рыцарь в синей одежде; наутро же — как и в случае с замком Долорес, «видели, что дворцовый сад на пригорке опустошен, в замке не было ни души, а все окна были широко открыты» (II, 43). Так Эйхендорф подчеркивает, что традиция – не груз омертвело́го прошлого: лишь через нее возможно приобщение истине.<sup>188</sup>

Основной темой первой части романа – освобождению личности от сковывавших ее рамок и обретению нового мира в самом себе, – знакомой, например, по такому произведению раннего романтизма, как «Странствия Франца Штернбальда», соответствует и пейзаж. После нескольких лет учебы в университете герой Эйхендорфа отправляется странствовать; из оставшихся «за сценой» аудиторий и замкнутого пространства города он выходит на простор богатых придунайских пейзажей, гор, лесов и полей. Одновременно происходит резкое расширение его внутреннего мира. Причина – встреча (снаружи, на балконе) с прекрасной незнакомкой, глаза которой «как будто вдруг открыли в его сердце новый мир пышно цветущих чудес, древних воспоминаний и неизведанных желаний» (II, 8). Герой, чье сердце «расширялось каждый раз» при

---

<sup>188</sup> Здесь коренится противоречие, в которое вынужденно впадает литературоведение при попытке наложить на этот тип сознания схемы прогресс-регресс. «Прогресс», т.е. успешное развитие человека или человеческого сообщества как органического единства романтик будет понимать как движение к Истине (ср. “The Pilgrim’s Progress”). Истина же, по крайней мере для Эйхендорфа, обретает черты, знакомые по «позитивной религии». Т.е. прогресс – не столько создание или открытие принципиально нового, сколько личное творческое усилие, необходимое для согласования жизни с постепенно открывающимся конкретному человеку знанием об Истине.

виде молодых товарищей, теперь видит ограниченность студенческого мирка. Разгул молодежи, свою привычную среду, он воспринимает как веселый, но несерьезный «маскарад» (II, 10), после которого приходится вновь выйти на улицу, где царит привычный порядок вещей. После первого поцелуя возлюбленной (с которой Фридрих встречается *снаружи*, на балконе) все прежнее начинает казаться безжизненным: студенты, спящие при догорающих свечах в тесной прокуренной комнате, выглядят подобно мертвецам.

Мотив повседневности, «замыкающей» человека, в разных вариантах встречающийся и в других произведениях писателя, например, в романе «Поэты и их подмастерья» (конец 1 главы, конец 17 главы) и в новелле «Мраморная статуя», всегда связан с внутренним кризисом и переходом за некую границу, образно представленную как порог или крыльцо.<sup>189</sup> Переступающий через нее оказывается единственным подлинно живым среди мира мертвых – где нет движения, нет и жизни. В выполнении этой схемы встречаются варианты: образ избранника, смотрящего извне на ограниченный мирок, легко переходит в образ изгоя,<sup>190</sup> часто в нем сливаются тоска одиночества и радость от предвкушения дотоле неизвестной полноты жизни.

Другой вариант того же мотива – «волшебное кольцо», сад Венеры, который является символом одухотворенной, преображенной творчеством поэта природы. Герой «Осеннего волшебства» оказывается замкнут, пойман в этом кольце и тщетно стремится за его пределы. В центре сада расположен храм-дворец: «Между деревьями вдалеке виднелось сияние роскошного дворца с высокими стройными колоннами (Zwischen den Bäumen hindurch sah man ... einen prächtigen Palast mit hohen schlanken Säulen hereinschimmern)» (II, 540). Употребление необычной приставки «herein-» указывает на движение «внутри» – свет не исходит из глубины сада, а заманивает героя вглубь, в центр огороженного пространства.

<sup>189</sup> Об отрицательном значении замкнутого пространства у Эйхендорфа см. Alewyn R. Ein Wort über Eichendorff // P. Stöcklein (Hrsg.). Eichendorff heute. München, 1960. S. 18.

<sup>190</sup> Например, когда герой сквозь окно наблюдает за балом, или за возлюбленной и ее (мнимым) женихом, («Предчувствие и действительность», II, 60-61, 277; II, 226; «Из жизни одного бездельника», II, 579-583). Схожим образом устроена и сцена, в которой Виктор-Лотарио со стороны наблюдает за постановкой своей собственной автобиографической драмы («Поэты и их подмастерья», II, 434).

В следующих главах первой части пространство вокруг героя, как и в «Франце Штернбальде», то сжимается, то снова расширяется, но из пространства замкнутого неизменно открывается вид наружу, например, из беседки на склоне горы: «Он широко растворил все окна, чтобы повсюду ощущалось движение воздуха, и он мог видеть со всех сторон пейзаж и голубое небо» (II, 14). В этой части получает выражение «мистическое чувство» радостного единения с бытием, «мистическая любовь к миру (Weltgefühl) и романтическая любовь к женщине».<sup>191</sup> С особой ясностью оно прослеживается в сцене символического обручения героя с возлюбленной и одновременно со всей природой. Пейзаж здесь почти осязаем: «продувающий все уголки <беседки на вершине горы> ветерок» словно соединяет Фридриха с окружающими горами, текущей в долине рекой и «ярко блестящей проселочной дорогой». Звуки арфы, доносящиеся снаружи, также соединяют комнату с внешним миром. Глядя в окно на широко раскинувшийся пейзаж и облака, «уплывающие в те края, которые и ему вскоре предстояло приветствовать», герой в мыслях общается с далекими друзьями и с Розой, своей возлюбленной. Кажется, само мироздание отвечает на его возглас «О, как ты прекрасна, жизнь и дорога!» То же радостное чувство связи со всем мирозданием является источником «естественной поэзии» и для Фридриха и Леонтина, одинаково тяготеющих к открытому пространству (II, 13, 76).

Другой пример, когда радостное чувство свободы и полноты отражается в пейзажных образах, – пребывание героя в гостях у возлюбленной и ее брата Леонтина. Писатель подчеркнуто перемещает «на свежий воздух» такие камерные сцены, как беседа во время дружеского ужина или работа поэта над рукописями. Зачастую это сопровождается комическими деталями, когда на природе оказывается «домашний» персонаж. Так у поэта Фабера порыв ветра уносит рукопись, а его попытки «сочинить эхо для лесного рога» прерывает егерь игрой на настоящем роге — оба эпизода навеяны произведениями Арнима и Брентано.<sup>192</sup> Эйхендорф сохраняет комические сцены на природе как средство характеристики

<sup>191</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1996. С. 61.

<sup>192</sup> Поэт Валлер в романе «Графиня Долорес» и поэт Хабер во втором томе «Годви».

и в более поздних произведениях, например, изображая Вальтера и Фортуната в первой главе «Поэтов и их подмастерий» или швейцара в новелле «Из жизни одного бездельника». Мотив полноты жизни, связанный с «обручением» Фридриха, появляется, когда герои отправляются в совместное путешествие. «Свежий и радостный» взгляд Розы приводит Фридриха в трепет. С высоты «открытого (frei, «свободного») горного хребта» им открывается вид на «необозримо широкую долину, лежащую внизу в сиянии утра»; этот вид вызывает у Леонтина возглас: «Нет ничего лучше путешествий, если путешествовать не куда-либо, а все дальше по белому свету, как Бог даст!» (II, 37).

Упомянутое выше сходство первой части романа с первыми главами «Франца Штернбальда» проявляется, в частности, в структуре пространства. Например, в сцене пробуждения Франца есть та же связь замкнутого пространства комнаты с открытым миром. Проникающая в спальню природа передает пробуждение творческих сил: «он проснулся от того, что под окном его бодро ворковали голуби, они заглядывали к нему в комнатку, били крыльями, улетали и вскоре снова возвращались... Через кроны лип пробивались в комнату солнечные лучи, ... решительным взглядом окинул он чистое голубое небо, и все его замыслы ожили в нем, ... все чувства в груди казались полнее и чище» (Тик: 15). То же мы встречаем «Предчувствии и действительности».

Эйхендорф, как и Тик, подчеркивает связь природы и внутреннего мира человека, но для него, романтика следующего поколения, соотношение «душа — мир» осложняется. Для иенского автора важны разные грани вызванного природой вдохновения, смена радостного и задумчивого: «Утренняя свежесть укрепляет силы художника <...> ввечеру же его чувства растекаются и тают, в нем пробуждаются непонятные желания и предчувствия, он с волнением ощущает, что за пределами этой жизни лежит другая, стократ прекраснее» (Тик: 15). Эйхендорф подхватывает эту тему изменчивости: одно и то же место может привлекать героя и вселять в него безотчетный страх. Герой засыпает, зачарованный красотой окружающего, при свете заходящего солнца, когда «косые лучи мерцают сквозь темные кроны» окружающих одинокую долину деревьев, вокруг шумит листва и

стоит «веселый гвалт лесных птиц», а иногда доносится звук рога. Когда же он просыпается, – вокруг тёмная ночь, поляна уже не очаровательна, а «тиха и уныла» (öde), а с нависающих скал раздаются зловещие мужские голоса (II, 15).

Ночной пейзаж, с одной стороны, навеивает грезы о рыцарских временах и желание прорваться за пределы повседневности к «высокой решимости и добродетельному житию». Таким размышлениям способствует вид «свободного, безграничного неба», раскинувшегося над «широким и открытым хребтом». С другой стороны, не только уединенная поляна и «чёрная, как вороново крыло ночь леса» приобретают пугающие черты, но и собственная тень героя: «Пока он шел, тени его и коня, словно темные великаны, скользили перед ними по пустоши, и конь часто с фырканием упирался и вздрагивал» (II, 16). Несмотря на убеждение, что каждый «должен по меньшей мере раз в месяц провести ночь под открытым небом (draußen) в одиноком бдении, чтобы ... укрепиться в вере», герой отправляется на звук молота, долетающий издалека, так как чувствует себя потерянным в этом ночном мире и ищет людей. При виде светящегося в долине окошка он ускоряет шаги: замкнутое пространство человеческого жилища кажется теперь привлекательнее, чем безграничный мир ночи.

Герой колеблется: его то влечет на простор, то тянет под защиту человеческого жилища. Но такая изменчивость имеет у Эйхендорфа более глубокие корни, чем субъективное настроение. Представление, что весь мир – достояние субъекта, которое возникает в «мистическом чувстве единства», на поверку является иллюзией. «Темная ночь – враг человека!» – эти слова из песни Фридриха оправдываются при встрече с разбойниками: открытое пространство леса опасно, однако и обещавшее защиту замкнутое помещение оказывается ловушкой. Уединенный лесной трактир населен «оборванцами с бородами физиономиями негодяев», по углам стоят ружья, а у камина зловещая старуха разделывает кровавую тушу. Лесная мельница создает видимость безопасности, но ее хозяин в стоворе с разбойниками, нападающими на героя в его комнате.

Окружающий мир содержит в себе вполне реальное зло, которое грозит



погубить героя, и оно не сводится к «отсутствию добра».<sup>193</sup> Отношения «Я» и мира у Эйхендорфа из-за этого осложнены, для него не может быть речи о «единстве и тождестве духа и плоти»<sup>194</sup>, на которое надеялись иенцы. Зло для гейдельбергского романтика не может быть преодолено путем мистического единения со всей полнотой мироздания, включающей и смерть, как это было у Новалиса («*Hinunter zu der süßen Braut, / Zu Jesus, dem Geliebten - / Getrost, die Abenddämmerung graut / Den Liebenden, Betrübten*»)<sup>195</sup>. Со злом нельзя и смириться, признать его неизбежность и эстетизировать его, как это происходит с Годви-старшим у раннего Brentano, которым овладела «прекрасная причуда сделать зло, которое никогда нельзя исправить, красивым»<sup>196</sup>.

Символическим местом обитания злых сил в романе является прежде всего пространство замкнутое, давящее на человека, 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). Замкнутое, и в то же время несоразмерное человеку пространство большого города невыносимо для положительных героев. Шум телег превращается для них в непрестанную бурю, а ночной город – в спящего великана. Фридриху, воспринимающему легкомысленность, с какой его возлюбленная погрузилась в светские увеселения, как измену, и встревоженному падением ее бывшей горничной, кажется, «будто этот великан задавил Марию и его Розу, а буря ревет над их могилами» (II, 113).

Впрочем, замкнутое пространство может иметь и положительный смысл. Оно противопоставляется «лесу», хаотическому и опасному. Здесь Эйхендорф осмысляет актуализированную романтиками традицию средневекового романа<sup>197</sup>, что подчеркивается сравнением в тексте: «так, должно быть, было на душе у рыцарей, когда они много сотен лет тому назад тихой ночной порой перебирались

<sup>193</sup> Ср. Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории немецкого романтизма. С. 10.

<sup>194</sup> Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. С. 182.

<sup>195</sup> Novalis. HKA. Bd. 1. S. 156.

<sup>196</sup> Brentano C. Werke. Bd. 2. S. 316. Пер. мой – Д.Ч.

<sup>197</sup> Curtius E.R. Europäische Literatur und das lateinische Mittelalter. Bern, München, 1984. S. 207-208. Ср. также Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе. С. 193.

через эти горы и размышляли о славе и великих подвигах» (II, 16). Аллюзия на рыцарский роман предвосхищает мысль, что призвание героя заключается в борьбе со злом. Эта идея становится конкретнее, когда непосредственно за сценой схватки с разбойниками в тексте романа снова появляется образ «рыцаря»: «Прямо у окна над головокружительной пропастью стоял рыцарь, опершись сложенными руками на меч; эта статуя гигантского роста, как каменный Роланд, была высечена прямо в стене» («Gleich am Fenster, über der schwindlichten Tiefe war ein Ritter, der sein Schwert in den gefalteten Händen hielt, in Riesengröße, wie der steinerne Roland, in die Mauer gehauen») (II, 20). Синтаксис предложения вызывает у читателя впечатление, будто над «головокружительной пропастью» действительно стоит живой рыцарь, и лишь постепенно становится ясно, что это гигантская статуя. Каменный рыцарь символически охраняет внутреннее пространство от опасностей внешнего мира за окном, который, кажется, весь состоит из леса: «Эта стена старинного замка венчала склон высокой горы, поросший, как и долина внизу, темным хвойным лесом, из которого доносились иногда звуки топора». Замкнутое пространство нуждается в созидающем, упорядочивающем и охраняющем начале. Так 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).

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. Услышав призыв «спасти, что можно спасти» (II, 103), Фридрих переезжает в город, где его постоянно окружает замкнутое пространство. 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». Внутренний же его мир, напротив, расширяется.

Если вначале мысли Фридриха заняты собственными ощущениями, выливающимися в поэзию, то затем он принимает решение выйти из блаженного уединения на природе ради того, чтобы разделить свою внутреннюю жизнь с другими: защитить возлюбленную от искушений светской жизни («спасти то, что можно было спасти»)<sup>198</sup>, 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»<sup>199</sup>, и весь мир.

Показательным примером «сужения» пути является переход от открытого пространства первой части к комнатам и залам города во второй части. Здесь очевидна полемика с йенскими романтиками: въезд Фридриха в резиденцию повторяет уход Франца Штернбальда из Нюрнберга с точностью до наоборот.<sup>200</sup> У Тика раннее утро, всходит солнце, герои медленно выходят из ворот города. У Эйхендорфа: «Был уже вечер, когда Фридрих прибыл в резиденцию. Всю дорогу

<sup>198</sup> Наметившийся с самого начала романа мотив романтической любви здесь типичным для гейдельбергского романтизма образом трактуется как падение возлюбленной. Ее искушение не следует понимать в смысле нравственном: Роза в итоге вполне пристойным образом выходит замуж за наследного принца. Искушение заключается в том, что материальное она предпочла чему-то высшему.

<sup>199</sup> Здесь сказывается типичное для романтических мыслителей представление о государстве и народе как о едином организме, которое Эйхендорф более подробно развивает, например, в сочинении «О последствиях отмены в Германии территориального суверенитета епископов и монастырей».

<sup>200</sup> Выше было отмечено сходство хронотопа в первой части романа и в романах Тика и Новалиса.

он скакал очень быстро...» (II, 106). У Тика вначале открывается взгляд на поля: «окрестные поля мало-помалу выступали из зыбкой мглы»<sup>201</sup>. То же и у Эйхендорфа, но поля не раскидываются перед героем, а исчезают во тьме за его спиной: «поля вокруг одиноко погружались в темноту» (дословно «круг, кольцо полей» – «Kreis der Felder»). Затем у Тика появляется сам город: «Франц с Себастьяном все оглядывались на башни Нюрнберга, купола и окна которого ослепительно сверкали на солнце». Фридриха же башни города встречают «как великаны, постепенно поднимающиеся из тьмы». Парадоксальным образом, чем сильнее сгущается темнота, тем «светлее на душе у Фридриха от радости и ожидания». Вновь использование слова «снаружи» («draußen») в применении к полям, мимо которых только что проехал герой, подчеркивает, что мысленно он уже внутри этого «круга». Не случайно появилось слово «одиноко» относительно *внешнего* круга полей. Оказаться «внутри», в стенах города, значит, как и для гейдельбергского автора «Графини Долорес», вступить и в круг ответственности, тесного человеческого общения.

Во второй части романа границы замкнутого помещения становятся непроницаемыми. Открытая беседка на вершине горы, сады и леса уступают место комнатам, залам и узким улицам. Из окон уже не открывается вид на бескрайний мир. Окна как бы слепнут: за ними или вовсе не видно никакого пейзажа, как из оконной ниши, в которой Фридрих беседует с наследным принцем, или же виден только снег, «как будто серое небо хотело засыпать весь мир» (II, 154-156). Вид из окна Леонтина на «заснеженные горы и обширные пригороды» — исключение, лишь подтверждающее общую тенденцию. С некоторой иронией писатель говорит о «совершенно необъятном виде», открывающемся из одного зала в другой («Zwei große, hohe Säle, nur leicht voneinander geschieden, eröffneten die unermesslichste Aussicht») (II, 107). Необозримый хаос бала-маскарада противопоставляется «бескрайнему небу» прежних пейзажей.

---

<sup>201</sup> Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М., 1987. С. 7.

Если внешне пространство вокруг главного героя сжимается вплоть до стен монастыря, то внутренне он обретает связь со всем окружающим миром. Ему открывается богатство внутренней жизни, «новый континент, или, вернее, целый мир». Изучая камералистику<sup>202</sup>, он «в немногих общих чертах» начинает видеть «все то, что вечный человеческий дух искал, продумывал и к чему стремился». Это расширение внутреннего мира («Innerstes») описывается как открывающийся «бескрайний горизонт» («unermessliche Aussicht») (II, 158). 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 (внутренняя форма нем. «hinausweisen» подчеркивает направление «вовне»). «Безграничный простор» («Runde») открывается перед ними: «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). Такой пейзаж далеко превосходит вид с горы, открывавшийся в сцене «обручения» героя с природой, и дальнейший ход повествования свидетельствует о подлинности этого откровения. Если в первой части речь шла о внешнем единстве замкнутого и открытого пространств, то вторая подчеркивает, что открытость внешнему миру – качество внутреннее, которое обретается только за счет отречения от «свободы», т.е. принятия на себя обязательств и ответственности<sup>203</sup>. Развивается присутствовавший в воспоминаниях героя о детстве мотив возвращения «домой», где нет хода времени. Фридрих видит дом своего детства (разрушенный, т.е. потерявший значение) и давно умершего отца на одном из уходящих кораблей.

Намеченный здесь синтез положительного начала открытого и закрытого пространства более полно осуществляется в финале романа. С точки зрения

<sup>202</sup> Возможно, это название не случайно созвучно слову «Kammer» (комната).

<sup>203</sup> Момент отречения высказан в видении явным образом: »Liebst du mich recht, so gehe mit mir unter, als Sonne wirst du dann wieder aufgehen, und die Welt ist frei!». Он же запечатлен в образе «темной бури, висевшей над всем горизонтом, как будто бы весь мир сгорел, и чудовищное облако дыма теперь опускалось на развалины».

внутреннего состояния героя происходит сочетание несоединимого: он затворяется в монастыре и в то же время понимает себя как миссионер среди новых, европейских язычников (II, 286). С одной стороны, он находит свое предельно конкретное место; с другой стороны, его круг действия (правда, опосредованного) оказывается не уже, чем во время вооруженной борьбы за национальное единство. Это сочетание ограниченности и открытости, широты личного горизонта находит соответствие во внешнем мире: 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 (lag plötzlich) море «во всем его чудовищном непостижимом величии»; с противоположной стороны далеко раскинулась равнина: все это охватывает взгляд героя (II, 274).<sup>204</sup>

Такое завершение кажется весьма выразительным: писателю удается переосмыслить основное из религиозных романтических представлений о личности и в то же время избежать свойственного, например, Арниму дидактизма, сохранив возможность вариантов жизненного пути, в том числе и не соответствующих этому представлению. При том, что магистральный в романе путь развития личности воспроизводится линией главного героя, оба его двойника «достойны» места в финале. Даже критически изображенный Фабер в итоге оказывается не менее важен для художественного целого, чем пришедший к «покаянию» Леонтин: без него Фридрих уже не воплощал бы в себе «центр», из которого открывается бескрайний вид, примиряющий обе крайности – уход в утопию и суетную, но по-своему прекрасную жизнь. Примечательно, что Д. Шлегель, редактировавшая роман, предлагала убрать фигуру Фабера из финала: очевидно, на ее взгляд такое появление поэта-подражателя противоречило замыслу произведения, которое должно было создать еще один вариант

---

<sup>204</sup> Поэтому, при всей справедливости вывода Й. Керстена о том, что Эйхендорф отдает предпочтение «открытому художественному пространству», тезис исследователя («намеренно пребывать или, тем более, поселиться в замкнутом пространстве» с точки зрения писателя «почти равняется самоубийству») нуждается в уточнении. Kersten J. Eichendorff und Stifter: Vom offenen zum geschlossenen Raum. S. 195.

романтически-выдающейся личности. Тем не менее Эйхендорф по совету Фуке оставил в финале этот художественно оправданный образ.<sup>205</sup>

Итак, 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 творческое начало – идеал йенцев. 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. Уже в «Предчувствии и действительности» герои охарактеризованы не в последнюю очередь через их отношение к странствию и открытому пространству: Роза не способна жить без комфорта, Юлия – верная спутница Леонтина – напротив, следует за ним в Америку.<sup>206</sup> В более позднем произведении это четко прослеживается, например, в случае с двумя друзьями, бароном Фортунатом, странствующим поэтом, и его бывшим однокашником Вальтером, чиновником в одном из немецких городков. Первого привлекает пространство открытое, в ночном пейзаже ему слышится музыка: «Бескрайнее звездное небо (*der weitgestirnte Himmel*) заглядывало через открытые окна в комнату, с опустевшего рынка долетал шелест фонтана, а в саду пели соловьи, и Фортунату казалось, будто снаружи над далекими вершинами еще раз зазвучала скрипка удивительного музыканта» (II, 299). Второй, напротив, чувствует себя уютно лишь в замкнутом пространстве комнаты; предложение друга «по доброму старому обычаю выпить под открытым небом (*im Freien*)» (II,

<sup>205</sup> Eichendorff J.v. HKA. Bd. 12. S. 11.

<sup>206</sup> Cp. Jäger, Dietrich. *Erzählte Räume: Studien zur Phänomenologie der epischen Geschehensumwelt*. Würzburg, 1998. S. 124, 139.

294) вызывает у него чувство неловкости, так как он опасается косых взглядов соседей. Различие двух друзей проявляется в полной мере, когда они по дороге в соседний город сбиваются с пути и вынуждены ночевать под открытым небом: «Вальтер был угрюм и неразговорчив. Фортунат же становился тем веселее, чем дальше они продвигались...» (II, 300).

Любовь поэта к открытому пространству вдохновлена «тоской по далекому»; именно она заставляет его странствовать. Фортунат, в отличие от друга, сохраняет верность юношеским мечтам о чем-то великом и поэтому не может удовлетвориться окружающей его действительностью: «почему же мечты? Это было предчувствие, первый вестник прекрасной, изобильной жизни, которая непременно придет к нам во всем своем великолепии...» (II, 295). Вальтер, хотя и чувствует себя, вырвавшись на время из своего повседневного существования, «как птица, улетевшая из клетки» (II, 300), отнюдь не стремится разорвать связь со своим бюргерским миром, в котором его держат любовь к дочери одного из чиновников и житейские удобства. Ограниченности стремлений Вальтера вполне соответствует замкнутость его провинциального городка, лежащего в горной котловине, что должно говорить об ограниченном горизонте этого персонажа.

Герои оценивают жизнь в замкнутом пространстве по-разному: Вальтер говорит о своей удаче, перспективах и «радостном, беззаботном будущем» (II, 294), он не может «отречься от дел, за которые было серьезно и с удовольствием взялся» (II, 296), и ощущает полноту своей *внутренней* жизни при всей внешней замкнутости: «<мои дела и мероприятия> орошают землю как тихий ясный поток, разделенный на тысячу незаметных рукавов, и соединяет постоянно меняющимися, живыми связями меня, сидящего в тихой комнате, с отдаленнейшими местностями» (II, 296). Такое соединение в жизни чиновника замкнутого «домашнего» пространства и внутренней открытости напоминает о затворничестве графа Фридриха в финале «Предчувствия и действительности», но на сей раз оказывается совсем не бесспорным. С точки зрения Фортуната, над его другом властвует «постепенно разъедающая и разрушающая сила обстоятельств» (II, 294), которая постепенно уничтожает его душу. Здесь сталкивается начало



материальное и духовное: повторяется традиционное для романтиков противопоставление «художника» и «ремесленника». Первого влечет труд, какой «невозможно завершить на земле, да и вовеки не закончить», второго удовлетворяет возможность «ежечасно производить что-нибудь цельное (etwas Rundes)» (II, 294).<sup>207</sup> В большинстве случаев, полагает Фортунат, «любовь к государственной службе» обусловлена привлекательной возможностью «с удобством, без собственных идей и особого напряжения работать с большим размахом и шумом» (II, 296), но тот, кто встает на этот путь, близок к отказу от «тоски по бесконечному»<sup>208</sup>.

Таким отказом от «бесконечного» становится необдуманная женитьба Отто, одного из «подмастерьев» поэтического цеха. Порыв «вдаль», на волю — определяющая черта этого персонажа: с детства он «тихими ночами слышал во сне звон колоколов в далеком Риме» (*Курсив мой.* — Д.Ч., II, 422) и мечтал оставить родной немецкий городок, зажатый в «глухой тесноте» среди гор, «мрачно заглядывающих со всех сторон <в колодец> тихого рынка» (II, 417). Вокруг городка, кажется, ничего нет — туда долетают лишь звуки колокольчика с гор и далекие удары молота, а «сырой ветер сгоняет вниз угольный дым и закрывает все, как могилу» (там же). Попав в Рим, где он надеялся достичь вершин поэтического искусства, Отто обзаводится «гнездом», полным «южного домашнего уюта (südliche Häuslichkeit)» (II, 417). Пространственная структура эпизода, в котором читатель знакомится с новым образом жизни героя, примечательна двойным сопоставлением открытого и закрытого пространства. Замкнутый мирок Отто и его жены расположен посреди бескрайнего простора: среди невысоких домов и виноградников открывается вид на «необозримый цветущий райский сад с элегантными виллами ... освещенный волшебным светом заходящего меж деревьев солнца» (II, 417). «Открытость» римской местности становится особенно очевидна, когда Отто вспоминает о родном немецком

<sup>207</sup> Ср. пародийный 1-й акт комедии «Женихи» (Die Freier, 1833), высмеивающий «непосредственную деятельность» и «всестороннее развитие» советника Фледера.

<sup>208</sup> Ср. Schlegel F. Ideen. Фрагмент №3: «Nur durch Beziehung aufs Unendliche entsteht Gehalt und Nutzen; was sich nicht darauf bezieht, ist schlechthin leer und unnütz». KFSА. 1. Abt. Bd. 2. S. 256.

городке, но и в ней он оказывается не более свободным.

«Маленький, но прочно построенный и аккуратный домик», «укрытый» растущим по стенам плющом, виноградными лозами и распутившимися цветами от внешнего мира, с садиком, окруженным со всех сторон изгородями соседских садов и полностью изолированным (*jede Aussicht verschlossen*), соответствует мещанскому образу мысли жены поэта и ее родных (II, 416-417). Последних интересует лишь хозяйство, а их пожелание «чтобы зять с должным усердием писал книги», не оставляет сомнений относительно судьбы Отто, которому предстоит превратиться в литератора-поденщика. Не замечая того, в каком замкнутом мире он оказался, герой уверен, что достиг предела своих желаний, а смотрящему на него со стороны Фортунато кажется, будто он «заколдован, как в сказке» (II, 418).

В «Поэтах и их подмастерьях», как и в «Флорентине» Д. Шлегель, «открытое» пространство ассоциируется с мужским началом, «закрытое» с женским. При взгляде на бескрайний горизонт графиня Хуанна восклицает: «Как это прекрасно! Ах, почему же я не родилась мужчиной! Им принадлежит все, они правят миром» (II, 365). Мужчины же обретают дом лишь при появлении женщин в их жизни: Вальтер отказывается от мечты о странствиях из-за Флорентины, Фортунат поселяется в замке Фьяметты. 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: «дома все ему казалось теперь мелким и незначительным, будто моряку после долгого бурного плавания, который ... из окон прибрежной таверны с тоской снова вглядывается в прохладные волны» (II, 435). Странствие этого героя не заканчивается даже тогда, когда он находит свое место в жизни, став католическим священником: в финале романа он с «новыми спутниками» вновь отправляется в путешествие (II, 507). Если монастырь героя

«Предчувствия и действительности» являлся пространством замкнутым, то «келья», где обитает Виктор, открыта всем ветрам. Это развалины монастыря, стоящего на вершине горы; в пустую залу, где находится его постель, «через разрушенное окно заглядывает ночь», сквозь проем в стене, стоящей над обрывом, видны «безмолвные пропасти и темный хаос старых деревьев» (II, 453). Именно граф Виктор – поэт в полном смысле этого слова, способный совладать с творческой стихией, разрушающей как «колдовство» личность более слабую (II, 319). Ни Отто, на поверхностный, безвольный Дриандер не выносят пребывания на горе; даже у непоколебимого прагматика Манфреда (этот персонаж, вовсе не поэт, изображен с явной симпатией) вырывается возглас «ужасающе!» («Entsetzlich!»), когда он заглядывает в ту пропасть, на краю которой живет Виктор.

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.<sup>209</sup>

### Вертикальное измерение и его аллегорический смысл

Мотив исходящей «из глубины» демонической силы, которая влечет человека к себе, относится к числу основных в «Романсах о розарии» К. Brentano (созд. 1802-1812), подробный план которых был известен Эйхендорфу<sup>210</sup>. Образ Венериной горы должен был появиться в одном из ненаписанных романсов как символ такого искушения (Brentano I, 1001)<sup>211</sup>. В тексте романсов Венера – одновременно и звезда, и сила, вмешивающаяся в человеческую жизнь («Venus, du

<sup>209</sup> Ср. у Арнима: «Горе тому, кто закрывается от этого божественного луча, кто своевольно отгораживается от действия общей любви – все уже становится круг его мыслей... (Wehe dem, der sich diesem göttlichen Strahle verschließt, und in eigener Lust sich der allgemeinen Liebe verschließt; immer enger ziehen sich die Schranken seiner Gedanken...)» (Arnim: 439).

<sup>210</sup> Ср. дневниковую запись о встрече с Brentano в марте 1810 г. (IV, 644).

<sup>211</sup> Здесь и далее по изд. Brentano C. Werke. Bd. 1. München, 1978. S. 1001.

bist mir gewogen, / Du hast mich zu guter Stunde / Immer mächtig angezogen!», IX, 746:17<sup>212</sup>), и любовно-чувственное начало («Unter ihrer Brauen Runde / Lag der Venus Stern verschlossen», IX, 761:485), и дух, являющийся по вызову чернокнижника Апоне в образе женщины-ребенка («Dann wie Sterne rein und funkelnd, / Nackt ein freundlich Geisterweib», XVII, 938:232).<sup>213</sup> Космогония Молеса представляет мир как возникшее после разделение единого света множество сфер, восходящих от плотного ядра до легких небес (X, 778:1-8). Этот образ, по крайней мере в общих чертах, определяет художественный мир «Романсов»; так дух Самаэль за доброе дело вознесен из подземного мира в «высшие сферы света (zu höhern Lichtes Kreisen, XIX)», в то время как злобный Саработ возвращается в «царства бездны» (XIX): небеса являются местом обитания Бога. Венера является символом «земного», чувственного; ей противостоит Мария как воплощение «небесного»:

Venus dominiert zur Stunde,

Und Maria tut kein Wunder

Freitag nachts im Mondenschein.

(XVII, 935:142)

В этот час господствует Венера,

И Мария не совершит чуда

В ночь пятницы, при свете луны.

Эти два начала разрывают человека, в котором они соединились: находясь между двух миров, он – «заложник (Friedensgeisel)», стремящийся к небесам, но привязанный к земле (X, 779:21-22). Каждая из сторон предъявляет на человека свои права, и речь идет о целенаправленной борьбе, как провозглашает Апоне перед стариком Косме:

Boshaft sprach er: «Du genesest,

Wenn auf Erden die drei Rosen

In der Hand der Venus sterben,

Die jetzt stehn im Garten Gottes».

Злобно молвил: «Ты воспрянешь,

Когда на земле три розы,

Что растут в саду Господнем,

Умрут в руках Венеры».

<sup>212</sup> Здесь и далее номера романа, страницы и стиха по изд. Brentano, C. Werke. Bd. 1. München, 1978. S.746. Vers 17.

<sup>213</sup> «Темные локоны» обнаженной Венеры («der Venus Lockendunkel») (XVIII), напоминающие о красавице из «Руененберга» Тика, соответствуют одной из неизменных черт соблазнительницы у Эйхендорфа.

(XV, 903:201-204)

Торжество небесного в человеке неизбежно влечет за собой его смерть и развоплощение<sup>214</sup>; это особенно ярко проявляется в судьбе Бьондетты, совершающей самоубийство, чтобы избежать падения: ее душа «радостно» (XVIII, 947:19) возносится в одну из небесных сфер, в то время как в ее телесную оболочку вселяется демон Молес. С груди оживленного таким образом трупа исчезает золотая роза, отличительный признак Розадоры: телесная оболочка не имеет отношения к человеческой личности. 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, в то время как Апоне, действующий по указанию «низких» духов, напротив, стремится осквернить чистые души сестер, смешав в них земное с небесным. Это отражает многозначная игра слов его рецепта: «Unser Liebfrau Bettstroh nehme, / Mische es mit Venusrosen, / Zu Marienschühlein menge / Teufelsklau und Hahnensporen» (XV, 904:241-245). Череда ботанических терминов построена на принципе смешения имен Марии и Венеры – и действительно, в душе Розабланки молитвенный порыв смешивается с любовным чувством к ее брату Мельоре.

Космогония Молеса произвела особое впечатление на Эйхендорфа, который против обыкновения даже законспектировал эту часть продолжительного разговора с Brentano (IV, 644, 3 марта 1810 г.). Вполне вероятно, что она оказала влияние на символический пейзаж, помещенный писателем в самое начало

<sup>214</sup> Истолковывая в письме к Ф.О.Рунге от 21 января 1810 г. картину «Воскресение» Грюневальда, Brentano высказывает мысль, что прославление и вознесение Христа – это освобождение Божества от всего человеческого, материального: «Christus sitzt gleichsam sinnend auf dem Grabe, als erwache er aus einem schweren Traum zur Seligkeit; er ... schaut den Betrachter mit unendlich ernster Glorie an. Es ist der Moment, da er aufhört, Mensch zu sein» (Brentano I, 1202).

создающегося именно в это время романа «Предчувствие и действительность»: «В середине реки находится скала странной формы, с вершины которой высокий крест посылает полный утешения и мира взор в смешение возмущенных волн (trost- und friedenreich ... hinabschaut)» (II, 7-8). Внизу же «время от времени открывается темный (dunkelblickend), будто глаз смерти, зев водоворота», «который засасывает (hinabzieht) все живое» (II, 8). Обращает на себя внимание использование двойной приставки «hinab-», которая указывает на движение вниз, прочь от говорящего, в отношении находящегося на недостижимой для наблюдателя высоте креста. Повторяясь при описании водоворота, она создает образ единого вертикального пространства, ориентированного сверху вниз. 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). Так же и в «Романсах о Розарии» Люцифер, олицетворение сфер подземных, «тянется снизу вверх», чтобы завлечь человека: «Der von unten aufwärts greifet / Und mit Wonne und mit Schmerz / Was unsicher oben schweifet, / Niederreißt ans erzne Herz» (X, 778:9-12).

Образ увлекающих в глубину волн блаженства и боли повторяет размышления тиковского Тангейзера: «И вот я пришел к мысли, что ад страстно ждет меня (daß die Hölle nach mir lüstem sei), и поэтому посылает мне навстречу и боль и радость, чтобы погубить меня, что некий коварный дух ... направляет меня вниз (mich hinunterzügle)» (Tieck II, 54-55); не случайно Brentano сообщает Ф.О.Рунге 26 марта 1810 года, что в его романсах «древнее сказание (Fabel) о Тангейзере растворено (gelöst) и вплетено иначе, чем это сделал Тик» (Brentano I, 1208).

В творчестве Эйхендорфа подобные образы встречаются, например, в стихотворении «Два товарища» («Die zwei Gesellen», 1814, опубликовано в 1818 г. под названием «Весеннее странствие», «Frühlingsfahrt»). Путь двух товарищей, вместе стремившихся к «высокому», расходится: один, выгодно женившись, обзавелся «уютным домиком», другой заблудился в мире поэтического

воображения («Второго заманили пенем и ложью / Тысячи голосов со дна, / Заманивающие странников сирен, / И утянули его в цветозвучный зев / Сладострастных волн»; «Dem zweiten sangen und logen / Die tausend Stimmen im Grund, / Verlockend' Sirenen, und zogen / Ihn in der buhlenden Wogen / Farbig klingenden Schlund»; I, 90). Стихотворение завершается молитвой лирического героя, уже достигшего «глубины», за тех, кто находится на «поверхности» жизни, т.е. перед подобным выбором из двух зол: «Боже, по любви твоей приведи нас к тебе! (Ach Gott, führ uns liebevoll zu dir!)» (I, 90).

Находящийся в начале романа «Предчувствие и действительность» пейзаж предвосхищает дальнейшее развитие героя, завершающего свое странствие в горном монастыре. У Брентано жизненный путь Якопоне подан в схожих образах восхождения в «высшие» сферы:

Wird er auf den Felsen steigen,	Он взойдет на скалу,
Klipp vor Klippe unverdrossen,	С утеса на утес, бесстрашно,
Um den Gipfel zu erreichen.	Чтобы достигнуть вершины.

(XIX, 974:290-292)

Исходной точкой внутреннего развития Якопоне становится смерть Розарозы: подобно тому, как она превращается в неземное существо, отделившись от воссоединяющегося с землей тела («Irdisch kann sie nicht mehr scheinen, / Die der Erde zu vereinen» XIX, 974:273), так в душе героя земное горе превращается в тот «камень», на котором основывается его восхождение к небесам: «Irdisch kann er nicht mehr weinen, / Und sein Herz will ihm versteinen» (XIX, 974:275). «Окаменевшее сердце» превращается в скалу, в подножии которой – заваленная камнем гробница возлюбленной; развитие героя изображается как восхождение на вершину этой скалы. С этой высоты перед героем открывается, как у Эйхендорфа в финале романа 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.

В трактовке этого образа у двух гейдельбергских романтиков наблюдается

важное расхождение. В «Романсах о розарии» обостренному чувству страдальца открывается весь мир, его красота («Herrlichkeiten»), сжато описанная как «цветение весны» («ein ganzer Frühling blühend») но это – искушение: «враг» пытается остановить движение избранника<sup>215</sup> от земли к небесным сферам. В итоге герой Brentano отрекается от «желания», влечения к красоте, приковывающего его к материальному миру:

Alles wird der Feind ihm zeigen;	Все покажет ему враг,
Doch er wird es nicht verlangen,	Но этого он не возжелает,
Und die Welt wird sich ihm neigen,	И мир для него закатится,
Er wird nur am Himmel hangen. <sup>216</sup>	Он будет держаться одного неба.

(XIX, 975:305-308)

Разорвав эту связь с землей, Якопоне умирает и возносится к небесам (XIX, 975:309-317): такое понимание внутреннего развития В.М. Жирмунский справедливо обозначил как «религиозное отречение» от полноты земной жизни.

Схожим образом Фридрих в «Предчувствии и действительности» утрачивает переживание полноты жизни: ее символ, «сказочно-прекрасный образ», в котором черты возлюбленной сливались с живительным природным началом, «навек потерян». Как и в случае с Якопоне, это связано с крахом единственной и неповторимой любви<sup>217</sup> и отречением от земной жизни, которая, как и в «Романсах», изображается как «цветение весны»: «Эта одинокая фигура <Роза>, ... звуки органа, радостные блики солнечного света, игравшего снаружи, за открытыми воротами на зеленой лужайке – все это обрушилось на него и необычайно его растрогало, будто вся прошлая жизнь ... решила еще раз пройти перед ним, чтобы навсегда проститься. ... Его охватила неопишуемая грусть (Wehmut)» (II, 280). Однако финал романа Эйхендорфа звучит не как гимн страданию, подобный вложенному в уста Якопоне в последних стихах XIII

<sup>215</sup> В тексте «Романсов» аллюзия на второе искушение Христа (Лк. 4:5-6).

<sup>216</sup> Возникает ощущение, что развернувшаяся перед читателем панорама исчезла (sich neigen «закатываться, заходить»), а осталась лишь небесная сфера (am Himmel hangen – можно понимать как в переносном, так и в прямом смысле).

<sup>217</sup> Ср. Жирмунский В.М. Религиозное отречение... М., 1919.



романса, а как поэтический диалог («Wechselgesang» II, 285). Звучащая в словах Фридриха тема отречения<sup>218</sup> наталкивается на возражение Фабера: «Кто отказывается от настоящего (действительности, Gegenwart), ... чья любовь к жизни (Lust am Leben) и ее безмерному богатству сломлена, тот лишается и поэзии» (II, 286). Фридрих делом доказывает согласие с собеседником на деле, сочиняя новый романс, в финале которого взгляду лирического героя по-новому раскрывается красота мира:

Den Morgen seh ich ferne scheinen,	Вдали я вижу свет зари,
Die Ströme ziehn im grünen Grund,	В зеленой глубине (долине) текут потоки,
Mir ist so wohl!..» (II, 289).	Мне так радостно!..

Хотя «поэзия и перестала его удовлетворять» (II, 158), художник не изменяет своей творческой природе и, пройдя через искус отречения, не уходит в небесные сферы, а в новом качестве возвращается к миру. Историю добровольного «отречения» символически завершает еще один «пышный» восход солнца (II, 291): герой вновь обретает утраченное переживание жизненной полноты. Идея разрыва с миром в итоге отвергается, что подчеркивает последняя стихотворная вставка романа: Фабер, певец «земного»<sup>219</sup>, Леонтин и Фридрих названы «различными источниками из одной скалы (Eines Fels' verschiedne Quellen)» (II, 289): даже самые прозаические предметы, когда их касается подлинный художник, через него соединяется с единым высшим началом.

Этим обусловлено пространство в финале романа: местом действия являются цепь горных вершин, на одной из которых находится монастырь (II, 274), но герои в то же время находятся как бы «на пороге» мира: с одной стороны непосредственно к монастырю примыкает залив (II, 278), и с другой – «реки, виноградники и цветущие сады» (II, 292). Свойства пространства меняются на протяжении повествования: если путь вверх занимает продолжительное время, то возвращение Фабера с голых вершин к «цветущим садам» происходит почти

<sup>218</sup> «Забыть все земные труды и заботы ... и сбросить их с себя как одежду» (II, 286).

<sup>219</sup> Например, Фабер – единственный из трех поэтов, набивающий после совместного пира карманы золотом Рудольфа, сопровождает это анакреонтическим замечанием: «Я чту деньги лишь тогда, когда они мне нужны. Но поэтам всегда нужны деньги» (II, 289).

мгновенно. Фридрих, оставаясь на вершине, способен увидеть находящегося уже в дальних предгорьях друга – пространство сжимается. Структура этого пространства, пронизанного взглядом героя, повторяет эмблему из первой главы: на вершине вместо креста находится монастырь, море и символизирующая «сверкающую, пеструю, вечно подвижную жизнь» земля 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. Новая перспектива выражает новое отношение поэта к мирозданию: крест – символ Бога, призывающего человека ввысь, и достигший мастерства поэт получает возможность присоединить и свой голос к этому призыву, поэтому приобщившийся через опыт отречения к крестному страданию<sup>220</sup> 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. В романах Эйхендорфа герой, пройдя через отречение от себя, в итоге посвящает себя служению другим людям, что вполне в русле средневековой христианской традиции.<sup>221</sup> Как «миссионер» он помогает менее творческим людям пройти тот же путь «подготовки, расширения, очищения ... души» (II, 286), передавая им приобретенный опыт. Этот ход мысли прослеживается и в новеллах писателя: достигший мастерства художник, обращаясь к трансцендентному, не только защищен от опасности заблудиться, но может стать и путеводителем для других: «честный поэт может решиться на многое, ведь искусство, чуждое гордости и превозношения, заговаривает и обуздывает диких духов земли, тянущихся из глубины, чтобы схватить нас (*die Kunst, die ohne Stolz und Frevel, bespricht und bändigt die wilden Erdengeister, die aus der Tiefe nach uns langen*)» («Мраморная статуя», II, 562). Примечательно, что в новелле, помимо Фортунато, а затем и

<sup>220</sup> Ср. явление Фридриху прислонившегося к кресту Младенца и призыв «Погибни со мной (*gehe mit mir unter*)» (II, 159).

<sup>221</sup> Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе. С. 193.

Флорио, которые олицетворяют связь с «небесным», присутствует Донати – проводник в мир Венеры.

Уже в своем первом романе Эйхендорф, действительно полноправный (хотя самый «молодой») 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». Как и герой первого романа, Виктор в «Поэтах и их подмастерьях», отрекшись от земной любви, останавливается в горном монастыре (впрочем, разрушенном): только «в одиночестве высоких гор» он может приготовиться к служению посредника (II, 506). Однако, в отличие от «Предчувствия и действительности», он не остается в замкнутом пространстве монастыря, а продолжает странствие: чтобы сблизить людей с небом, ему необходимо «спуститься на старую, душную, пыльную рыночную площадь Европы» (II, 506. *Курсив мой.* – Д.Ч.). Таким образом, финал второго романа несколько иначе выражает мысль об отречении как необходимом этапе становления посредника между «высшим» и «низшим».

## Заключение

Продланное исследование позволяет выявить специфику произведений Й. фон Эйхендорфа и уточнить его место в истории немецкой романтической прозы.

В прозаических произведениях Й. фон Эйхендорфа в художественной форме осмысливается как наследие предшественников-романтиков, так и его собственное лирическое творчество: вставленные в текст романа стихотворения получают своеобразный комментарий.

Уже в первом романе «Предчувствие и действительность» (1810-1815) скрытая критика по отношению к собственному творчеству занимает значительное место, а в «Поэтах и их подмастерьях» романтический художник становится основным предметом рефлексии. Новеллы писателя, посвященные теме художника и творчества, разрабатывают одну из ключевых проблем, наметившихся уже у иенских романтиков: соотношение поэзии и трансцендентного начала. В поздней период творчества Эйхендорфа его размышления о сути романтического движения раскрываются в форме работ по истории литературы. Можно утверждать, что он таким образом подводит итог романтического движения.

Из рассмотренного в первой главе материала следует, что Эйхендорф предлагает собственный ответ на вопрос о соотношении искусства и трансцендентного начала. В отличие от иенских романтиков, писатель принципиально не ставит знак тождества между реальностью, открывающейся художнику через искусство, и духовным началом как таковым. Искусство у Эйхендорфа может как возводить человека к Богу, так и соблазнять его земными образами, одухотворенными, но отнюдь не божественными.

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». Помимо томления по небесной родине (Heimat), оно включает в себя и иную тоску, привязывающую художника к земному миру. По мере творческого развития у писателя все более отчетливо оформляется мысль о необходимости различать эти два стремления и правильно определять приоритеты.

Традиционный для предшественников-романтиков образ творческой личности, успешно противостоящей натиску внешнего мира, сохраняется и в самых поздних произведениях Эйхендорфа («Юлиан», 1853; «Луций», 1857). В обоих романах Эйхендорфа она трактуется как личность «миссионера», прошедшего через этап отречения, достигшего цели своей жизни и способного передать свой опыт другим.

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 особое значение имеет противопоставление «открытого» и «закрытого»: оно выражает специфическое представление писателя о человеческой личности, в основе которой лежат два противоречивых стремления. Неисчерпаемые глубины, открывающиеся во внутреннем мире, пробуждают в человеке тоску по бесконечному – символически этой тоске соответствует бескрайний горизонт открытого пространства. Однако этот же порыв к бесконечности делает человека неспособным выполнить свое предназначение и занять определенное место в жизни, символом которого является пространство замкнутое. Эта общая схема варьируется в судьбе главных героев обоих романов, где порыв «за ограду», на простор жизни, сменяется

добровольным самоограничением и служением людям. Используя разработанные еще иенскими романтиками приемы характеристики персонажей посредством пространственных образов, писатель 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.

Прозаическое творчество Эйхендорфа можно расценивать как значительный этап в развитии романтизма: на материале традиционно-романтических коллизий – более тщательное по сравнению с предшественниками и более конкретизированное, чем у Brentano и даже Арнима, изображение двойственности человеческого начала, определяющего и судьбу художника. Это характерно уже для позднего этапа романтизма.

## Библиография

### Тексты

1. Arnim A. v. Sämtliche Romane und Erzählungen. In 3 Bd. München: Hanser, 1962.
2. Brentano C. Werke. In 4 Bd. München: Hanser, 1963–1968.
3. Eichendorff J.v. Sämtliche Werke: Historisch-kritische Ausgabe / Begr. von Wilhelm Kosch u. August Sauer. Fortgef. u. hrsg. v. Hermann Kunisch u. Helmut Koopmann. – Regensburg, Stuttgart u.a. 1908ff.
4. Eichendorff J.v. Werke. In 5 Bdn. München: Winkler. Bd. 1, Bd. 2. – 1970. Bd. 3. – 1976. Bd. 4. – 1980. Bd. 5. – 1988.
5. Goethe W. v. Goethes Werke. Bd. 7. Hamburg: Wegener, 1950.
6. Novalis. Schriften. In 4 Bdn mit einem Begleitband. Stuttgart: Kohlhammer, 1960-1977.
7. Schlegel D. Florentin. Berlin: Ullstein, 1987.
8. Schlegel F. Kritische Friedrich-Schlegel Ausgabe. München, Paderborn, Wien, Zürich: Schöningh, 1958–.
9. Tieck L. Werke. In 4 Bd. München: Winkler, 1963-1964.
10. Wackenroder W.H. Sämtliche Werke und Briefe. In 2 Bdn. Heidelberg, 1991.
11. Вакенродер В.-Г. Сердечные излияния отшельника – любителя искусств // Фантазии об искусстве / Пер. с нем. А.С. Дмитриева. М.: Искусство, 1977.
12. Гёте И.В. Собрание сочинений. В 10 тт. М.: Художественная литература, 1978. Т. 7. Годы учения Вильгельма Мейстера. / Пер. с нем. Н. Касаткиной.
13. Эйхендорф Й. Осеннее волшебство / Пер. с нем. А. Русаковой // Сказки немецких писателей. Л.: Лениздат, 1989. С. 95—108.
14. Эйхендорф Й. Стихотворения // Бог Нахтигаль. Немецкая и австрийская поэзия двух веков в переводах А. Карельского. М.: Медиум, 1993. С. 11—18.
15. Эйхендорф Й. Стихотворения / Пер. с нем. П. Карпа. Л.: ИХЛ, 1969.

- 16.Эйхендорф Й. Лирика. Вступ. ст., пер. и подборка А. Гугнин // Балтийский филологический курьер. 2007, №6. С. 161—169.

### Литература

#### **Общие работы по истории литературы**

- 17.Abrams M.H. Natural Supernaturalism. New York: Norton, 1971. 550 p.
- 18.Baumgart W. Goethes Wilhelm Meister und der Roman des 19. Jahrhunderts // Zeitschrift für deutsche Philologie 69, 1944/45. S. 132—148.
- 19.Borcherdt H.H. Der Roman der Goethezeit. Stuttgart: Urach, 1949.
- 20.Brandmeyer R. Biedermeierroman und Krise der ständischen Ordnung. Studien zum literarischen Konservatismus. Tübingen, 1982.
- 21.Bruford W.H. Die gesellschaftlichen Grundlagen der Goethezeit. Berlin, 1975.
- 22.Cocalis S.R. Prophete rechts, Prophete links, Ästhetik in der Mitten: Die amerikanische und die französische Revolution in ihrem Einfluß auf die Romanform der deutschen Klassik und Romantik // Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen / Hg. von W. Paulsen. Bern, München: Franke, 1977. S. 73—89.
- 23.Curtius E.R. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1954.
- 24.Der deutsche Roman: Vom Barock bis zur Gegenwart / Hg. B. von Wiese. In 2 Bd. Bd. 1. Vom Barock bis zur späten Romantik. Düsseldorf: Bagel, 1965.
- 25.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.: Наследие, 1994. — 512 с.
- 26.Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. — М.: Художественная литература, 1962. — 309 с.
- 27.Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930-1961 гг.). — М.: Языки славянских культур, 2012. — 880 с.
- 28.Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. — М.: РОССПЭН, 2004. — 376 с.



- 29.Вайнштейн О.Б. Индивидуальный стиль в романтической поэтике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.С. Гринцер. М., 1994. — С. 392—430.
- 30.Михайлов А.В. Проблемы исторической поэтики в истории немецкой литературы. М.: Наука, 1989. — 232 с.
- Работы по истории немецкого литературного романтизма**
- 31.Anton B. Romantisches Parodieren: eine spezifische Erzählform der deutschen Romantik. Bonn: Bouvier, 1979. 336 S.
- 32.Berchtenbreiter, Irmgard. Achim von Arnims Vermittlerrolle zwischen Jakob Böhme als Dichter und seiner „Wintergesellschaft“. München, 1972.
- 33.Böckmann P. Der Roman der Transzendentalpoesie in der Romantik // Geschichte, Deutung, Kritik. Festschrift zum 65. Geburtstag von Werner Kohlschmidt. Bern, 1969. S. 165-168.
- 34.Brüggemann W. Spanisches Theater und deutsche Romantik. Bd. 1. Münster: Aschendorff, 1964.
- 35.Dilthey W. Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Stuttgart, Göttingen, 1957.
- 36.Engel M. Der Roman der Goethezeit. Bd. 1. Anfänge in Klassik und Frühromantik. Transzendente Geschichten. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.
- 37.Frank M. Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. Frankfurt am Main, 1982.
- 38.Frank M. Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt am Main, 1989.
- 39.Frühwald W. u. a. Emmerick und Brentano. Dokumentation eines Symposions der Bischöflichen Kommission «Anna Katharina Emmerick». Dülmen, 1982.
- 40.Fuhrmann H. Achim von Arnims «Gräfin Dolores»: Versuch einer Interpretation. Köln, 1958.
- 41.Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte / Hg. von H.A. Glaser. Reinbek, 1980.
- 42.Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit. Darmstadt, Neuwied, 1979.

43. Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Band III. 1800 – 1870. Hg. von K.-E. Jeismann und P. Lundgreen. München, 1987.
44. Hanke A.M. Spatiotemporal consciousness in English and German romanticism: a comparative study of Novalis, Blake, Wordsworth, and Eichendorff. S.l., 1978. 413 S.
45. Haym R. Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. Darmstadt, 1961.
46. Hösl V. Religion of Art, Self-Mythicization and the Function of the Church Year in Goethe's "Italienische Reise" // Religion & Literature. 2006, 38/4. P. 1—25.
47. Hubert U. Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik; Tieck Wackenroder, Jean Paul Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1971.
48. Jacobs J. Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München: Fink, 1972.
49. Kern J. P. Ludwig Tieck: Dichter einer Krise. Heidelberg: Stiehm, 1977.
50. Kleßmann E. Die deutsche Romantik. Köln, 1979.
51. Korff H.A. Der Geist der Goethezeit: Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. In 5 Bdn. 3. Aufl. Leipzig: Amelang, Köhler, 1953-1960.
52. Koselleck R. Preußen zwischen Reform und Revolution. München, 1989.
53. Lämmert E. Romantheorie in Deutschland. In 2 Bdn. Bd. 1. Köln, 1975.
54. Lutz D. Religion // Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung. Berlin, Boston: de Gruyter, 2011.
55. Naumann D. Literaturtheorie und Geschichtsphilosophie. Bd. 1: Aufklärung, Romantik, Idealismus. Stuttgart, 1979.
56. Neuhold M. Achim von Arnims Kunsttheorie und sein Roman «Die Kronenwächter» im Kontext ihrer Epoche: mit einem Kapitel zu Brentanos «Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter» und Eichendorffs «Ahnung und Gegenwart». Tübingen: Niemeyer, 1994.

57. Nipperdey T. Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat. München, 1983.
58. Nivelle A. Frühromantische Dichtungstheorie. Berlin: De Gruyter, 1970.
59. Nowak K. Schleiermacher und die Frühromantik. Eine literaturhistorische Studie zum romanischen Religionsverständnis und Menschenbild am Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Göttingen, 1986.
60. Mahoney D.F. Der Roman der Goethezeit (1774 – 1829). Stuttgart: Metzler, 1988.
61. Müller K.D. Autobiographie und Roman: Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit. Tübingen: Niemeyer, 1976.
62. Offermanns E.L. Der universale romantische Gegenwartsroman Achim von Arnims. Köln, 1959.
63. Pikulik L. Frühromantik. Epoche – Werk – Wirkung. München, 1992.
64. Prang H. Die romantische Ironie. Darmstadt, 1989.
65. Schulz G. Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. München, 1983/89.
66. Selbmann R. (Hrsg.). Zur Geschichte des deutschen Bildungsromans. Darmstadt, 1988.
67. Steffen H. (Hrsg.). Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Göttingen, 1978.
68. Skorna H.J. Das Wanderermotiv im Roman der Goethezeit: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades... der Universität Köln vorgelegt von Hans Jürgen Skorna. München, 1961.
69. Sorg K.-D. Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann. Heidelberg, 1983.
70. Strack F. (Hrsg.). Evolution des Geistes: Jena um 1800. Natur und Kunst, Philosophie und Wissenschaft im Spannungsfeld der Geschichte. Stuttgart, 1994.
71. Swales M. Unverwirklichte Totalität. Bemerkungen zum deutschen Bildungsroman // Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen / Hg. von W. Paulsen. Bern, München: Francke, 1977. S. 90-106.

72. Todorov T. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca (N.Y.): Cornell, 1975.
73. Wehler, H.-U. *Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Drei Bände*. München, 1987-1995.
74. Zima P. V. *Der europäische Künstlerroman : von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen: Francke, 2008. 532 S.
75. Ziolkowski, T. *Das Amt des Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen*. Stuttgart, 1992.
76. Берковский Н.Я. *Романтизм в Германии*. — Л.: Художественная литература, 1973. — 565 с.
77. Ботникова А.Б. *Немецкий романтизм: Диалог художественных форм*. — Москва: Аспект-пресс, 2005. — 347 с.
78. Васкиневич А.И. Роман Арнима «Бедность, богатство, прегрешение и покаяние графини Долорес»: религиозная модель романтической философии свободы. // Балтийский филологический курьер. №4. Калининград: Изд-во КГУ, 2004. С. 253-266.
79. Габитова Р. М. *Философия немецкого романтизма*. М.: Наука, 1978. 288 с.
80. Габитова Р. М. «Универсальная» герменевтика Фридриха Шлейермахера // Герменевика: история и современность. М.: Мысль, 1985. — С. 61–96.
81. Грешных В.И. *Ранний немецкий романтизм: фрагментарный стиль мышления*. Л.: Издательство ЛГУ, 1991. — 140 с.
82. Грешных В.И. *Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков*. — Калининград: Изд-во Калининградского ГУ, 2001. — 405 с.
83. *Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство?* / Под ред. Н.А. Вишневской. М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2010. — 430 с.
84. Жирмунский В.М. *Немецкий романтизм и современная мистика*. М.: Аxioma, 1996. — 231 с.
85. Жирмунский В.М. *Религиозное отречение в истории романтизма: Материалы для характеристики Клеменса Брентано и Гейдельбергских романтиков*. — Москва: Сахаров, 1919. — 286 с.

- 86.Исрапова Ф.Х. О теории «трансцендентальной поэзии» Ф.Шлегеля // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 1. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — С.135-147.
- 87.Карельский А.В. Немецкий Орфей: беседы по истории западных литератур. М.: РГГУ, 2007. — 618 с.
- 88.Карельский А.В. Драма немецкого романтизма. М.: Медиум, 1992. — 336 с.
- 89.Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М.: МГУ, 2002.
- 90.Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма // Эстетика немецких романтиков / пер., сост. и коммент. А.В. Михайлова ; вед. ред. С. Я. Левит. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 7—43.
- 91.Романтизм: Вечное странствие / Под ред. Н.А. Вишневской, Е.Ю. Сапрыкиной. М.: Наука, 2005. — 397 с.
- 92.Романтизм: грани и судьбы / Под ред. И.В. Карташовой. В 2 ч. Тверь: 1998.
- 93.Тураев С.В. Гёте и его современники. М.: ИМЛИ РАН, 2002. — 238 с.
- 94.Федоров Ф.П. Художественный мир немецкого романтизма: Структура и семантика. М.: МИК, 2004. — 366 с.
- 95.Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М.: Изд-во МГУ, 1997. — 294 с.
- 96.Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман конца XVIII-начала XIX в. : (Эволюция жанра) : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10.01.05 / МГУ им. М. В. Ломоносова.
- 97.Ханмурзаев К.Г. Немецкий романтический роман. Махачкала: б.и., 1998.
- 98.Эстетика немецких романтиков // Вед. ред. С.Я.Левит. СПб.: СПбГУ, 2006. — 574 с.

### **Работы о творчестве Й. фон Эйхендорфа**

- 99.Adorno T. W. Zum Gedächtnis Eichendorffs // T.W. Adorno. Noten zur Literatur (4 Bde). Bd. 1. Frankfurt a.M., 1958. S. 105-145.

100. Alewyn R. Eine Landschaft Eichendorffs // Eichendorff heute. Stimmen der Forschung / Hg. von P. Stöcklein. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1960. S. 19-43.
101. Alewyn R. Ein Wort über Eichendorff // Eichendorff heute. S. 7-18.
102. Aurora. Ein romantischer Almanach (seit 1970: Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft, seit 1992 zusätzlich: Für die klassisch-romantische Zeit), 1929-2012.
103. Beste G. Bedrohliche Zeiten: literarische Gestaltung von Zeitwahrnehmung und Zeiterfahrung zwischen 1810 und 1830 in Eichendorffs «Ahnung und Gegenwart» und Mörikes «Maler Nolten». Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993. 209 S.
104. Bianchi L. Italien in Eichendorffs Dichtung: eine Untersuchung. Bologna: Zanichelli, 1937.
105. Bormann A. von. Natura loquitur: Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff. Tübingen: Niemeyer, 1968. 312 S. +III C.
106. Bosse H. «Da blüht der Winter schön»: Musensohn und Wanderlied um 1800. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1995. Вып. 1. Aufl. 215 S.
107. Brandenburg H. Das Zaubernetz. Der Liebesroman des jungen Eichendorff. Stuttgart, Berlin 1939.
108. Brandenburg H. Joseph von Eichendorff: sein Leben und sein Werk; mit einem Bildnis und einer Handschriftenprobe des Dichters. München: Beck, 1922. XII, 531 S.
109. Chang M.-Y. Die Sonette Joseph von Eichendorffs: Untersuchung der thematischen und stilistischen Entwicklung des lyrischen Werkes. Frankfurt am Main u.a: Lang, 1992.
110. Dämonen, Geister, Wiedergänger: Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft / Hg. von J. Daiber. Tübingen: Niemeyer, 2003.
111. Debon G. Das Heidelberger Jahr Joseph von Eichendorffs. Heidelberg: Guderjahn, 1992. 2. Aufl. 278 S.

112. Demuth O. Das romantische Lustspiel in seinen Beziehungen zur dichterischen Entwicklung Eichendorffs. Hildesheim: Gerstenberg, 1973. 73 S.
113. Diekkämper B. Formtraditionen und Motive der Idylle in der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts: Bemerkungen zu Erzähltexten von Joseph Freiherr von Eichendorff, Heinrich Heine, Friedrich de la Motte Fouqué, Ludwig Tieck und Adalbert Stifter. Frankfurt am Main u.a: Lang, 1990.
114. Döhn H. Der Nachlaß Joseph von Eichendorff. Berlin: Dt. Staatsbibl, 1971. 76 S.
115. Eberhardt O. Eichendorffs «Marmorbild»: Distanzierung von Dichtung nach Art Loebens. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006. 147 S.
116. Eberhardt O. Eichendorffs «Taugenichts», Quellen und Bedeutungshintergrund. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. 757 S.
117. Eberhardt O. Eichendorffs Erzählungen «Das Schloss Dürande» und «Die Entführung» als Beiträge zur Literaturkritik. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 220 S.
118. Eberhardt O. Figurae: Rollen und Namen der Personen in Eichendorffs Erzählwerk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011. 529 S.
119. Eberhardt O. Verkleidung und Verwechslung in der erzählenden Dichtung Eichendorffs. Heidelberg: Winter, 1987. 114 S.
120. Ehlich K. Eichendorffs Inkognito. Wiesbaden: Harrassowitz, 1997.
121. Eichendorff heute. Stimmen der Forschung / Hg. von P. Stöcklein. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag, 1960. 329 S.
122. Eichendorff und die Spätromantik / Hg. von H.-G. Pott. Paderborn; München u.a: Schöningh, 1985. 205 S.
123. Eichendorff wieder finden: Joseph von Eichendorff; 1788 - 1857 / Hg. von A. Bohnenkamp. Frankfurt am Main: Freies Deutsches Hochstift, 2007. 183 S.
124. Eichner H. Zur Integration der Gedichte in Eichendorffs erzählender Prosa // Aurora. 1981. № 41. S. 7-21.
125. Enzinger M. Eichendorff und das alte Österreich. Würzburg: Kulturwerk Schlesien, 1958. 61 S.

126. Emrich W. Dichtung und Gesellschaft bei Eichendorff // Eichendorff heute. S. 57-65.
127. Fisher J.C. Das Verkleidungsmotiv in den Prosawerken von Joseph Freiherrn von Eichendorff. Princeton: s.l, 1976. 190 S.
128. Fitzell J. The hermit in German literature: from Lessing to Eichendorff. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1961.
129. Friessem H. Tradition und Revolution im Werk Joseph von Eichendorffs. Marburg, 1972. 271 S.
130. Fröhlich H. Dramatik des Unbewußten: zur Autonomieproblematik von Ich und Nation in Eichendorffs «historischen» Dramen. Tübingen: Niemeyer, 1998. 232 S.
131. Frühwald W. Eichendorff-Chronik: Daten zu Leben und Werk. München: Hanser, 1977. 260 S.
132. Goebel R.O. Eichendorff's scholarly reception: a survey. Columbia, SC: Camden House, 1993. 136 p.
133. Goodbody A. Natursprache: ein dichtungstheoretisches Konzept der Romantik und seine Wiederaufnahme in der modernen Naturlyrik (Novalis - Eichendorff - Lehmann - Erich). Neumünster: Wachholtz, 1984. 384 S.
134. Gössmann W. Joseph von Eichendorff: seine literarische und kulturelle Bedeutung // «Spiel nur war das - wir sind Dichter!» Paderborn; München, Wien, Zürich: Schöningh, 1995.
135. Grunewald E. Von Spee zu Eichendorff: zur Wirkungsgeschichte eines rheinischen Barockdichters. Berlin: Mann, 1991. 322 S.
136. Günther A.D. Zur Parodie bei Eichendorff. Berlin, 1968. 111 S.
137. Haller R. Eichendorffs Balladenwerk. Bern; München: Francke, 1962. 115 S.
138. Hass H.-E. Eichendorff als Literaturhistoriker. Historismus und Standpunktforschung - ein Beitrag zur Geschichte der Lietraturgeschichtsschreibung und ihrer Methodenprobleme // Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bd. 52/2, 1952. S.107-177.



139. Haupt S. «Es kehret alles wieder»: zur Poetik literarischer Wiederholungen in der deutschen Romantik und Restaurationszeit: Tieck, Hoffmann, Eichendorff. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. 759 S.
140. Heidenreich J. *Natura delectat*: zur Tradition des locus amoenus bei Eichendorff. Konstanz: Hartung-Gorre, 1985. 276 S.
141. Henkel G. Geräuschwelten im deutschen Zeitroman: epische Darstellung und poetologische Bedeutung von der Romantik bis zum Naturalismus. Wiesbaden: Harrassowitz, 1996. 328 S.
142. Hennig D. *Musik und Metaphysik: Interpretationen zur Naturlyrik von der Aufklärung bis zur Romantik*. Frankfurt am Main: Lang, 2000. 175 S.
143. Heyer I. *Eichendorffs dramatische Satiren im Zusammenhang mit dem geistigen und kulturellen Leben ihrer Zeit*. Walluf b. Wiesbaden: Sändig, 1973. 140 S.
144. Hillach A. *Eichendorffs romantische Emblematisierung als poetologisches Prinzip und geschichtlicher Entwurf // Sibylle Penkert (Hrsg.). Emblem und Emblemrezeption: Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Darmstadt, 1978. S. 414-435.
- 145.
146. Hillach A., Krabiel K.-D. *Eichendorff-Kommentar*. In 2 Bdn. München: Winkler, 1971-1972.
147. Hollender C. *Der Diskurs von Poesie und Religion in der Eichendorff-Literatur // Hg. Von W. Gössman u. C. Hollender. Joseph von Eichendorff: Seine literarische und kulturelle Bedeutung*. Paderborn u.a.: Schöningh, 1995. S. 163-233.
148. Hollender M. *Die politische und ideologische Vereinnahmung Joseph von Eichendorffs: einhundert Jahre Rezeptionsgeschichte in der Publizistik (1888 - 1988)*. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1997. 724 S.
149. Howard J.W. *Eichendorff's Ahnung und Gegenwart and the German trivial roman*. Ann Arbor, 1975. 160 S.
150. Ibel R. *Weltschau deutscher Dichter: Novalis, Eichendorff, Mörike, Droste-Hülshoff*. Frankfurt am Main [u.a.]: Diesterweg, 1958. 359 S.

151. Iriarte R. Das Bild des Dichters bei Eichendorff. Köln, 1968. 300 S.
152. Jaeger S. Theorie lyrischen Ausdrucks: das unmarkierte Zwischen in Gedichten von Brentano, Eichendorff, Trakl und Rilke. München: Fink, 2001. 384 S.
153. Karl S. «Unendliche Frühlingssehnsucht»: die Jahreszeiten in Eichendorffs Werk. Paderborn; München [u.a.]: Schöningh, 1996. 323 S.
154. Kayser B. Joseph von Eichendorff: «Ahnung und Gegenwart». Interpretation der Begegnung Friedrichs mit Rosa als Stadium vorübergehender Verblendung // Aurora. 1975. №35. S.45-57.
155. Keeler A.L. Crisis, Self-Confrontation and Decision in the Characters of Joseph von Eichendorff. Ann Arbor, 1976. 236 S.
156. Keller O. Eichendorffs Kritik der Romantik. Zürich: Juris-Verl, 1954. 83 S.
157. Kersten J. Eichendorff und Stifter: vom offenen zum geschlossenen Raum. Paderborn, München: Schöningh, 1996. 228 S.
158. Kessler M. (Hg.). Eichendorffs Modernität: Akten des Internationalen Interdisziplinären Eichendorff-Symposiums. Tübingen: Stauffenburg-Verl, 1989.
159. Kicherer W. Eichendorff und die Presse. Bruchsal in Baden, 1933.
160. Kindermann K. Lustspielhandlung und Romanstruktur: Untersuchungen zu Eichendorffs «Dichter und ihre Gesellen». Berlin, 1973. 286 S.
161. Kohlschmidt W. Die symbolische Formelhaftigkeit von Eichendorffs Prosastil // Ders. Form und Innerlichkeit. Bern, 1955. S. 177-209.
162. Köhnke K. «Hieroglyphenschrift»: Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen. Sigmaringen: Thorbecke, 1986. 235 S.
163. Korte H. Das Ende der Morgenröte: Eichendorffs bürgerliche Welt. Frankfurt am Main u.a: Lang, 1987. 280 S.
164. Krabiel K.-D. Joseph von Eichendorff: kommentierte Studienbibliographie. Frankfurt am Main: Athenäum Verl, 1971. 99 S.
165. Krabiel K.-D. Tradition und Bewegung: zum sprachlichen Verfahren Eichendorffs. Stuttgart [u.a.]: Kohlhammer, 1973. 107 S.
166. Kunisch D. Joseph von Eichendorff, fragmentarische Autobiographie: ein formtheoretischer Versuch. München: Fink, 1985. 115 S.

167. Kunz J. Eichendorff: Höhepunkt und Krise der Spätromantik. Oberursel: Altkönig-Verl, 1951. 253 S.
168. Lämmert, E. Eichendorffs Wandel unter den Deutschen. Überlegungen zur Wirkungsgeschichte seiner Dichtung // Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive / Hg. von H. Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967. S. 219-252.
169. Lent D. Die Daemonie der Antike bei Eichendorff. Freiburg i.Br: Krause, 1964. 177 S.
170. Lick T. Eichendorff-Bibliographie: Forschungsliteratur zu Leben und Werk Joseph von Eichendorffs 1926 - 1995. St. Katharinen: Scripta-Mercaturae-Verl, 1998.
171. Lindemann K. Eichendorffs Schloß Dürande: konservative Rezeption der Französischen Revolution; Entstehung, Struktur, Rezeption, Didaktik. Paderborn; München: Schöningh, 1980. 196 S.
172. Löhr K. Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. 464 S.
173. Lüthi H.J. Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff. Bern, München: Francke, 1966. 311 S.
174. Meixner H. Romantischer Figuralismus: kritische Studien zu Romanen von Arnim, Eichendorff und Hoffmann. Frankfurt am Main: Athenäum Verl, 1971. 266 S.
175. Meyer-Wendt, H.J. Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*: «Ein getreues Bild einer gewitterschwülen Zeit»? // Der deutsche Roman und seine historischen und politischen Bedingungen / Hg. von W. Paulsen. Bern, München: Francke, 1977. S. 158-174.
176. Mühlher R. Lebendige Allegorie: Studien zu Eichendorffs Leben und Werk. Sigmaringen: Thorbecke, 1990. 245 S.
177. Naturwissen und Poesie in der Romantik: Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft. / Hg. von J. Daiber. Tübingen: Niemeyer, 2004.

178. Nehring W. Spätromantiker: Eichendorff und E. T. A. Hoffmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1997. 246 S.
179. Nienhaus S. Eichendorffs Wiederholungsstil: eine Untersuchung des Erzählwerks. Münster: Kleinheinrich, 1991. 90 S.
180. Nolte C. Symbol und historische Wahrheit: Eichendorffs satirische und dramatische Schriften im Zusammenhang mit den sozialen und kulturellen Leben seiner Zeit. Paderborn; München u.a.: Schöningh, 1986. 138 S.
181. Offermanns E.L. Eichendorffs Roman «Dichter und ihre Gesellen» // H.Arntzen et al. Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie. Berlin, 1975. S. 373-387.
182. Paulsen W. Eichendorff und sein Taugenichts: die innere Problematik des Dichters in seinem Werk. Bern; München: Francke, 1976. 129 S.
183. Peucker B. Lyric Descent in the German Romantic Tradition. New Haven u.a.: Yale Univ. Pr, 1987. 242 p.
184. Pikulik L. Romantik als Ungenügen an der Normalität: am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. 550 S.
185. Pikulik L. Signatur einer Zeitenwende: Studien zur Literatur der frühen Moderne von Lessing bis Eichendorff. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001. 222 S.
186. Pott, Hans-Georg (Hrsg.). Eichendorff und die Spätromantik. Paderborn, 1985.
187. Purver J. Eichendorff. Kierkegaard's Reception of a German Romantic // Kierkegaard and his German Contemporaries / Hg. Jon Stewart. Tl. 3. Aldershot u.a., 2007.
188. Purver J. Eichendorff // Killy Literaturlexikon. 2. Ausg. Bd. 3. Berlin, New York: De Gruyter, 2008. S. 217-222.
189. Purver J. Hindeutung auf das Höhere: a structural study of the novels of Joseph von Eichendorff. Frankfurt am Main [u.a.]: Lang, 1989. 252 S.
190. Radner L. Eichendorff: the spiritual geometer. Lafayette, Ind: Purdue Univ, 1970. 372 S.
191. Regener U. Formelsuche: Studien zu Eichendorffs lyrischem Frühwerk. Tübingen: Niemeyer, 2001. 192 S.

192. Rehm W. Jacob Burckhardt und Eichendorff. Freiburg i. Br: Albert, 1960. 84 S.
193. Riemen A. Ansichten zu Eichendorff: Beiträge der Forschung 1958 bis 1988. Sigmaringen: Thorbecke, 1988. 491 S.
194. Ries F.X. Zeitkritik bei Joseph von Eichendorff. Berlin: Duncker & Humblot, 1997. 302 S.
195. Riley T. A. An Allegorical Interpretation of Eichendorff's „Ahnung und Gegenwart“ // The Modern Language Review. Vol. 54, No. 2 (April, 1959). P. 204-213.
196. Romantische Religiosität / Alexander von Bormann (Hg.). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 289 S.
197. Sauter-Baillet T. Die Frauen im Werk Eichendorffs: Verkörperungen heidnischen und christlichen Geistes. Bonn: Bouvier Verl, 1972.
198. Schaefer H.-L. Joseph von Eichendorff: «Ahnung und Gegenwart»: Untersuchungen zum christlich-romantischen Gesinnungsroman. Freiburg i. Br., 1972. 317 S.
199. Schau A. Märchenformen bei Eichendorff: Beiträge zu ihrem Verständnis. , 1970. 214 S.
200. Schaum K. Poesie und Wirklichkeit in Joseph von Eichendorffs «Ahnung und Gegenwart». Heidelberg: Winter, 2008. 270 S.
201. Schiwy G. Eichendorff: der Dichter in seiner Zeit: eine Biographie. München: Beck, 2000. 734 S.
202. Schneider R. Naturgestalten: zum Problem von Natur, Kultur und Subjekt in den Erzählungen Joseph von Eichendorffs und Adalbert Stifters. Marburg: Tectum-Verl, 2002. 254 S.
203. Schneider R. Vom Geschichtsbewußtsein der Romantik: 3 Essays. Mainz [u.a.]: Verl. d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [u.a.], 1951. 51 S.
204. Schultz H. Joseph von Eichendorff: eine Biographie. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel-Verl, 2007. 368 S.

205. Schwarz P. Die Bedeutung der Tageszeiten in der Dichtung Eichendorffs: Studien zu Eichendorffs Motivid, Erzählstruktur, Zeitbegriff und Ästhetik auf geistesgeschichtlicher Grundlage. Bamberg, 1964. 300 S.
206. Schwarz P. Aurora: zur romantischen Zeitstruktur bei Eichendorff. Bad Homburg v.d.H. u.a: Gehlen, 1970. 236 S.
207. Schwering M. Epochenwandel im spätrömantischen Roman: Untersuchungen zu Eichendorff, Tieck und Immermann. Köln: Böhlau, 1985. 282 S..
208. Seidlin O. Versuche über Eichendorff. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965. 303 S.
209. Siara N. Szenische Bauweise des Erzählers Eichendorff nach dem Opernvorbild Glucks und Mozarts. Frankfurt a.M., 1973. 194 S.
210. Siegert R. Die Staatsidee Joseph von Eichendorffs und ihre geistigen Grundlagen. Paderborn; München: Schöningh, 2008. 296 S.
211. Simon R. Die Bildlichkeit des lyrischen Textes: Studien zu Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Heine, Mörike, George und Rilke. Paderborn; München: Fink, 2011. 436 S.
212. Sims W.D. From Transcendence to Agony: Eichendorff, Verlaine, and the Nineteenth-Century Poetic Tradition. Ann Arbor, 1977. 259 p.
213. Sommerhage C. Romantische Aporien: zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke. München u.a: Schöningh, 1993. 420 S.
214. Stein V. Die Dichtergestalten in Eichendorffs «Ahnung und Gegenwart». Winterthur: Keller, 1964. 178 S.
215. Stöcklein P. Joseph von Eichendorff in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963. 177 S.
216. Strenzke G. Die Problematik der Langeweile bei Joseph von Eichendorff. Hamburg: Lüdke, 1973. 415 S.
217. Weihe A. Der junge Eichendorff und Novalis' Naturpantheismus. Berlin, 1939.
218. Zernin V. The Abyss in Eichendorff: A Contribution to a Study of the Poet's Symbolism // The German Quarterly. Vol. 35, No. 3 (May, 1962). PP. 280-291.

219. Бакалов А.С. Йозеф фон Эйхендорф и Адельберт фон Шамиссо (очерки поэтического творчества). — Самара : Изд-во СГПУ, 2003. — 219 с.
220. Белоусова И.К. Проза Эйхендорфа. Вопросы метода и стиля. Дис. ... к.ф.н. — М., 1990.
221. Васкиневич А.И. Образ-символ в эстетике гейдельбергских романтиков // Гётевские чтения. 1999. М., 1999.
222. Васкиневич А.И. Символ в творчестве гейдельбергских романтиков. Автореф. дис... к.ф.н. М., 2000.
223. Гаркун Э.Б. Образ замка в прозе Айхендорфа. URL: [www.ifl.ru/docs/publications/garkun.doc](http://www.ifl.ru/docs/publications/garkun.doc) (дата обращения: 17.04.2014).
224. Иванова Е.Р. Поэзия и новеллистика Йозефа фон Эйхендорфа :(К вопр. об эволюции творчества нем. романтика). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук... (10. 01. 05.). — М., 1994.
225. Исрапова 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.
226. Назарова И.Г. Лирика Йозефа Эйхендорфа. Дис... к.ф.н. СПб., 2000.