

Д. Д. ЧЕРЕПАНОВ

(Московский государственный университет  
им. М. В. Ломоносова)

**«НЕ ИЗ ЧИСЛА СМЕРТНЫХ»: ОДИН АСПЕКТ  
ПОЛЕМИКИ Й. ФОН ЭЙХЕНДОРФА  
С ЙЕНСКИМИ РОМАНТИКАМИ**

Когда Йозеф фон Эйхендорф (1788—1857), младший из гейдельбергских романтиков, в 1807 г. впервые выступил как поэт, он находился под глубоким впечатлением от творчества романтиков йенских. Дневниковые записи этого времени свидетельствуют, например, о том, с каким восторгом он еще студентом университета в Галле (в 1805 г.) во время ежедневных прогулок к замку Гибихенштейн читал роман Л. Тика «Странствия Франца Штернбальда», находя в нем отражение своего биографического опыта: необычайный внутренний подъем, переживание красоты природы, открытие собственного внутреннего мира, юношескую влюбленность, соприкосновение с искусством [Frühwald 1977: 32]. Первые «серьезные» стихи Эйхендорфа возникают, когда он находится под влиянием Отто фон Лёбена, почитателя и подражателя Новалиса, — последнего Эйхендорф необычайно высоко ценил до конца своей жизни, вслед за Шлейермахером называя его «божественным юношей, для которого всё стало искусством» [Eichendorff 1976: 769].

Эстетический идеал йенцев, нашедший отражение и в творчестве Эйхендорфа, можно проиллюстрировать следующим фрагментом Ф. Шлегеля: «Прекрасно то, что напоминает нам о природе и таким образом пробуждает в нас чувство бесконечной полноты жизни» [Schlegel 1967: 264]. Такое ощущение полноты жизни, «живое, положительное чувство присутствия бесконечного божеского во всем конечном», В. М. Жирмунский обозначает как «мистическое чувство» [Жирмунский 1996: 3]. Источниками этого чувства являются, прежде всего, постижение красоты в природе («вся природа одушевлена, все части ее — члены одного громадного тела; <...> одна душа оживотворяет это тело <...> и во всей природе мы видим единого вечного Бога») [Там же: 46], в любви (одновременно чувственной и сверхчувственной) и в собственной душе художника. Романтическое «томление», поиски такой полноты, характерные для произведений йенских романтиков, свойственны и героям Эйхендорфа.

Неудивительно, что первое прозаическое произведение Эйхендорфа (новелла «Осеннее волшебство», 1808/1809 г.) очень напоминает новеллы Тика «Верный Эккарт и Тангейзер» (1799) и «Руненберг» (1804) и продолжает центральную тему йенских романтиков — тему искусства (в широком смысле)<sup>1</sup>. Сюжет новеллы Эйхендорфа практически повторяет историю тиковского Тангейзера: некая иррациональная сила побуждает героя порвать связи с людьми и безвозвратно погрузиться в иной мир (грот Венеры или подгорный мир у Тика; заколдованный дворец волшебницы у Эйхендорфа). Центральной фигурой в этих новеллах является прекрасная владычица волшебного мира: у Тика — Венера, или горная красавица «не из числа смертных» (“Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören”) [Tieck 1964: 67], у Эйхендорфа — Госпожа (“das Fräulein”) [Eichendorff 1970: 519], Прекрасная Дама. Полюбив красавицу «не из числа смертных», герой-художник постепенно отдаляется от всех окружающих его людей, погружается в некую особую реальность, отличающуюся от мира, который видят другие. Так, Тангейзер у Тика уверен, что убил своего соперника и стал косвенной причиной смерти своих родителей и возлюбленной, Эммы, в то время как повествователь сообщает, что отец Тангейзера умер уже *после* исчезновения сына, а Эмма жива и лишь через некоторое время вышла замуж. У Эйхендорфа Раймунд, герой «Осеннего волшебства», под воздействием видений и необычайных переживаний также пребывает в уверенности, будто убил своего лучшего друга, стоявшего между ним и возлюбленной, и в итоге попадает в замок прекрасной волшебницы (ее он принимает за свою возлюбленную). В замке, напоминающем о царстве Венеры, где царит «неистовое, невыразимое желание» [Eichendorff 1970: 520], он, сам того не замечая, проводит годы, пока, подобно Тангейзеру, не обретает ненадолго свободу, чтобы узнать, что друг жив и женился на возлюбленной героя (как выясняется, ее зовут Берта, как и героиню «Белокурого Экберта» Тика).

Передавая мироощущение своего героя, Эйхендорф пользуется образами, унаследованными от йенцев. В частности, вслед за Тиком он описывает внутренний мир художника как пещеру, в которой над подземными потоками и скалами звучит печальная музыка.<sup>2</sup> Заключительные слова («вниз, вниз!») напоминают не только

<sup>1</sup> В качестве иллюстрации такого широкого понимания искусства уместно привести, например, 42-й фрагмент из «Идей» Ф. Шлегеля (“Athenäum”: 178, 3; Bd. 1), в котором он говорит о «художниках» (Künstler) в отношении не только поэтов, но и философов и богословов [Schlegel 1967: 260].

<sup>2</sup> “Es ist ein wunderbares, dunkles Reich von Gedanken in des Menschen Brust, da blitzen Kristall und Rubin und alle die versteinerten Blumen der Tiefe mit schauerlichem Liebesblick herauf, zauberische Klänge wehen dazwischen, du weißt nicht, woher sie kommen und wohin sie gehen, die Schönheit des irdischen Lebens schimmert von draußen dämmernd herein, die unsichtbaren Quellen rauschen wehmütig lockend in einem fort und es zieht dich ewig hinunter — hinunter!” [Eichendorff 1970: 523]. Ср. в «Руненберге»: “ein Abgrund

тиковского Тангейзера, но и гимн «Тоска по смерти» (“Sehnsucht nach dem Tode”) Новалиса, где движение вниз («прочь от света») связывается с обретением абсолюта, с любовью (в том числе с ее чувственной стороной) и смертью<sup>3</sup>. Беспредметная вначале любовь Раймунда находит свое выражение, как у Тика, в звучащем посреди «лесного уединения» (Waldeinsamkeit) пении волшебной птицы и музыке лесного рога.

«Томление» является главным мотивом и более поздней новеллы Эйхендорфа «Мраморная статуя» (1818). Герою-художнику и в этом случае открывается особая реальность: для него мраморная статуя Венеры оживает, и там, где другие видят руины языческого храма, он находит замок Прекрасной Дамы, в котором рискует навсегда остаться узником. Однако в трактовке этих образов намечается *принципиальное* расхождение гейдельбергского романтика с предшественниками. У Тика путь героя, который можно истолковать и как заблуждение, и как прозрение, обусловлен *внутренней необходимостью*. По словам тиковского Тангейзера, «некоторых из нас с рождения сопровождает злой дух, который <...> не дает человеку покоя, пока тот не достигнет цели» [Tieck 1964: 50]. В конечном счете Тангейзер принимает свою судьбу и делает выбор в пользу царства Венеры, убивая Эмму, чтобы она «не стояла ему на пути» [Ibid.: 58]. В «Руненберге» Тика реальность, в которой живет «несчастный» художник, существует для него одного: Кристиан не может забыть горную красавицу и в конечном счете навсегда оставляет свой дом ради «владычицы, украшенной золотой вуалью» [Ibid.: 81], но красавицей она появляется только перед ним, другие же видят лишь «ужасную лесную женщину». Более того, камни, которые герой принимает за драгоценные, на самом деле обычная галька, так видят их жена и дочь Кристиана [Ibid.: 81—82]. Тем не менее, как и Тангейзер, Кристиан не может и не должен отклоняться от своего пути: в новеллах Тика прорыв к *духовному* миру искусства, несмотря на его опасность, составляет *цель жизни героя*. Можно вслед за Д. Л. Чавчанидзе утверждать, что для Тика, йенского романтика, искусство, и только оно одно, «являет собой настоящий, изначально данный человеку мир» [Чавчанидзе 1997: 67]. Эйхендорф же усиливает намеченный йенцами мотив исходящего от искусства соблазна. Так в «Осеннем волшебстве», в отличие от новелл Тика, путь героя оценивается *одно-*

---

von Gestalten und Wohllaut, von Sehnsucht und Wollust <...>, Scharen von beflügelten Tönen und wehmütigen und freudigen Melodien zogen durch sein Gemüt, <...> er sah eine Welt von Schmerz und Hoffnung in sich aufgehen, mächtige Wunderfelsen von Vertrauen und trotzender Zuversicht, große Wasserströme, wie voll Wehmut fließend” [Tieck 1964: 68].

<sup>3</sup>“Hinunter in der Erde Schooß, / Weg aus des Lichtes Reichen, / Der Schmerzen Wuth und wilder Stoß / Ist froher Abfahrt Zeichen. <...> Hinunter zu der süßen Braut, / Zu Jesus, dem Geliebten — / Getrost, die Abenddämmerung graut / Den Liebenden, Betrübten” [Novalis 1977: 152—156].

*значно* отрицательно: «Потеряно, все потеряно!.. и любовь моя, и вся моя жизнь — одно непрерывное заблуждение!» — так *сам герой* оценивает свое пребывание в сказочном замке волшебницы [Eichendorff 1970: 524]. Характерно, что Кристиан в финале «Руненберга» произносит почти те же самые слова: «Как же я растратил мою жизнь в пустом сне!» [Tiesck 1964: 77], — но они, напротив, относятся к существованию в деревне, далекой от волшебного мира. Причина такой оценки в «Осеннем волшебстве» выражена в молитве героя (автор дает ее в стихах): «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...)» (курсив мой. — Д. Ч.) [Eichendorff 1970: 512]. Погрузившись в особую реальность искусства, он, в отличие от героев Тика, нашел в нем не подлинную, абсолютную реальность, а нечто «земное», хотя необыкновенное. Таким образом, если у йенцев противопоставлены повседневность и иной мир, доступ к которому имеет лишь художник, то здесь, говоря словами П. Штёкляйна, «пропасть пролегает не между <...> телом и духом, а между добром и злом в духовном мире» [Stöcklein 1963: 102].

Подобное употребление прилагательного «земной» заставляет вспомнить, что В. М. Жирмунский, противопоставляя мироощущение йенцев, «для которых земное и божественное слиты» [Жирмунский 1919: 9], и «дуалистический взгляд на жизнь», жестко отделяющий конечное от бесконечного, земное от божественного, использовал понятие «религиозного отречения» гейдельбергских романтиков, обозначив таким образом «аскетическое отрицание злого земного существования» [Там же: 51]. Однако красота земного мира привлекает не только колеблющегося героя Эйхендорфа; сам повествователь «Осеннего волшебства», очевидно, вполне согласен с Раймундом, восклицающим: «Ах, как же прекрасен мир!» [Eichendorff 1970: 513]. Ландшафт, о котором идет речь, создан в характерной для Эйхендорфа технике пейзажей «из чистого пространства» [Alewyn 1960: 42]: «Вскоре они достигли вершины последней горы, и тут внезапно у их ног в блеске раскинулась низина (die Tiefe) с ее потоками, городами и замками, залитая прекраснейшим сиянием утра» [Ibid.]. Подобным пейзажем, подтверждающим связь героя со всем миром (и миром прекрасным, притом что герой романа нашел свое место в монастыре), завершается и роман Эйхендорфа «Предчувствие и действительность» (закончен в 1812-м, опубликован в 1815 г.), и новелла «Мраморная статуя» (1818), и поздний роман «Поэты и их подмастерья» (1833), и даже новелла «Плавание» (“Eine Meerfahrt”, 1836, опубл. 1864): «земное существование», не смешиваясь с божественным, и не отрицается как «злое».

Поэтому кажется уместным в данном случае говорить не о «религиозном отречении», а о сформулированном С. Н. Булгаковым различии между относительно трансцендентным и трансцендентным в

собственном смысле слова; хотя «имманентное: “мир” или “я” <...> внутри себя тоже имеет ступени относительной трансцендентности, заданности, но еще не данности, — тем не менее оно противоположно трансцендентному, как таковому» [Булгаков 1994: 24]. Герой Эйхендорфа, выходя за пределы повседневности, получает в искусстве опыт *относительной* трансцендентности и должен распознать ее как таковую. Молитва Раймунда может быть в таком случае истолкована как полемика с представлением об искусстве как пути к *познанию* Абсолюта: «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» [Там же: 23].

Вопрос о соотношении добра и зла, земного и небесного в искусстве подробнее раскрывается в «Мраморной статуе». Принципиальное новшество этой новеллы в том, что в ней присутствуют две любовные линии: Бьянка оказывается равноправной соперницей Прекрасной Дамы (Венеры). Герой, полюбивший Бьянку, а затем встретившийся с Дамой, вначале считает их одним и тем же лицом и убежден, что Прекрасная Дама — его подлинная и единственная любовь. Находясь во дворце Прекрасной Дамы (он же — пещера под древним храмом Венеры), Флорио как будто вспоминает, что часто видел в детстве изображение Дамы, ее дворца, сада и всей своей жизни: так повторяется знакомый по «Странствиям Франца Штернбальда» и «Генриху фон Офтердингену» мотив предугадывания. Одновременно раздваивается само «романтическое томление»: с одной стороны, в душе героя, как и каждого подлинного художника, всегда звучит одна из тех «первоначальных песен», в которых сохраняется память об «ином, родном мире» [Eichendorff 1970: 562]. С другой стороны, его привлекает мир Венеры, и это «мечтательное горение» отдает человека во власть иных сил, символом которых и является прекрасная мраморная статуя [Ibid.: 539]. Герой новеллы смешивает эти два стремления, что особенно ярко проявляется, когда он, находясь во дворце-пещере, слышит за окном пение поэта Фортунато: это «одна благочестивая песня, которую Флорио часто слышал в детстве» и почти забыл [Ibid.: 555]. Герою кажется, что ее звуки напоминают ему о виденном в детстве смутном образе Прекрасной Дамы, и он лишь постепенно понимает, что пробуждающиеся «стародавние юношеские мечты» связаны не с Венерой: он осознает, что «заблудился и потерял самого себя» (“hier so fremd, und wie aus sich selber verirrt”) [Ibid.: 556].

Так Флорио оказывается вынужден выбирать между двумя дорогами для него стремлениями, к трансцендентному абсолюту и к красоте, и в этой ситуации произносит молитву: «Господи Боже, не дай мне потеряться в этом мире» (“Herr Gott, laß mich nicht verlorengelien in der Welt!”) [Ibid.: 556]. Выражение «в этом мире» подчеркивает сходство с героем «Осеннего волшебства», безуспешно пытавшегося

ся прорваться к трансцендентному. Флорио, в отличие от Раймунда, получает ответ: поднимается буря, будто разрушающая чары; дворец снова превращается в подземелье, а Дама — в статую, и прозревший герой в ужасе бежит прочь. Освободившись от чар Венеры, он начинает видеть красоту «дневного» мира: заключительное стихотворение Флорио, где речь идет об освобождении (“Nun bin ich frei!”) и возвращении к Отцу [Eichendorff 1970: 562], вдохновлено восходом солнца, «искрящиеся лучи которого рассыпались по земле» [Там же]. Тогда же он по-настоящему открывает для себя Бьянку: «До тех пор его глаза, будто волшебный туман, застилала странная слепота. Теперь он необычайно удивился: так она была прекрасна!» [Ibid.: 563]. Воссоединение с настоящей возлюбленной происходит на фоне еще одного цветущего ландшафта, залитого солнечным светом: подчеркивается, что герой не разорвал связь с миром, а наоборот — обрел мир в новом качестве.

Итак, Эйхендорф стремится сохранить свойственное «мистическому чувству» йенских романтиков радостное отношение к миру с его красотой, но при этом сознает, что для художника существует риск подмены, увлечения конечным вместо бесконечного. Именно поэтому для обозначения позиции писателя точнее было бы использовать не термин «религиозное отречение», который подразумевает отрицание материального мира, а пару понятий «трансцендентное» — «имманентное» (в том понимании, которое вкладывает в них С. Н. Булгаков): притом, что «опознанное в религиозном опыте Трансцендентное, сущее выше мира, открывает глаза на трансцендентное в мире, другими словами, <...> дает видеть божественное в мире, <...> научает в имманентном познавать трансцендентное» [Булгаков 1994: 25], «ложь <...> состоит в молчаливом и коварном умысле через усмотрение софийности мира и его божественности отгородиться от Бога и религиозного, молитвенного пути к Нему» [Там же: 196. Примеч. 2]. С этим связана новая трактовка традиционно-романтического образа красавицы «не из числа смертных», которая в произведениях Эйхендорфа становится символом *обожествленной* художником природы, подменяющей собой Бога.

### Литература

- Булгаков 1994 — Булгаков С. Н. Свет невечерний: Созерцания и умирения. М., 1994.
- Жирмунский 1919 — Жирмунский В. М. Религиозное отречение в истории романтизма: Материалы для характеристики Клеменса Брентано и Гейдельбергских романтиков. М., 1919.
- Жирмунский 1996 — Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1996.

- Чавчанидзе 1997 — *Чавчанидзе Д. Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение. М., 1997.
- Alewyn 1960 — *Alewyn R.* Eine Landschaft Eichendorffs // Eichendorff heute / Hg. v. P. Stöcklein. München, 1960. S. 19—43.
- Eichendorff 1970 — *Eichendorff J. v.* Werke. In 5 Bdn. Bd. 2. München, 1970.
- Eichendorff 1976 — *Eichendorff J. v.* Werke. In 5 Bdn. Bd. 3. München, 1976.
- Frühwald 1977 — *Frühwald W.* Eichendorff-Chronik. München, 1977.
- Novalis 1977 — *Novalis.* Schriften. Bd. 1. Stuttgart, 1977.
- Schlegel 1967 — *Schlegel F.* Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. 1. Abteilung. Bd. 2. München; Paderborn; Wien; Zürich, 1967.
- Stöcklein 1963 — *Stöcklein P.* Joseph von Eichendorff. Reinbek bei Hamburg, 1963.
- Tieck 1964 — *Tieck L.* Werke. Bd. 2. München, 1964.

#### ZUSAMMENFASSUNG

### **“Sie schien nicht den Sterblichen anzugehören”: Ein Moment in Joseph von Eichendorffs Auseinandersetzung mit den Jenaer Romantikern**

Im Beitrag werden Joseph von Eichendorffs Novellen “Die Zauberei im Herbst” und “Das Marmorbild” untersucht, die eine starke Ähnlichkeit zu Tiecks Novellen “Der Getreue Eckart und Der Tannenhäuser” sowie “Runenberg” aufweisen. Gleichzeitig erfahren traditionell-romantische Motive und Gestalten, vor allem die Liebe zur märchenhaften Schönen, bei Eichendorff eine grundsätzliche Umdeutung. Während diese Liebe bei Tieck als Symbol der Kunst den Zugang zur absoluten Realität ermöglicht, wird sie bei Eichendorff zu einem Irrtum, da sie den Helden zwar aus dem Alltag reißt, gleichzeitig aber auch vom Absoluten entfernt. Dieser Gedankengang wurde von Viktor Žirmunskij (vor allem in Bezug auf Clemens Brentano) als “religiöse (Welt-)Verneinung” bezeichnet. Im Artikel wird versucht, ein differenzierteres Verständnis von Eichendorffs Position herauszuarbeiten, da Eichendorff sich trotz großer Unterschiede weiterhin der Weltbejahung der Jenaer Romantiker verbunden fühlt.