

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ГОРОД В РОМАНЕ Л. ТИКА “СТРАНСТВИЯ ФРАНЦА ШТЕРНБАЛЬДА”

© 2005 Е.А. Панкова

Воронежский государственный университет

Романтизм создает собственный образ средневековья, который проникает во все сферы духовной культуры Германии первой половины XIX века. В романтической эстетике этот образ является одной из важных составляющих, имеет мировоззренческую значимость, дает базу для создания некоей социальной, эстетической и моральной утопии. Средние века осмысляются романтиками как время рождения национального искусства. “Золотой век... единственное время, когда Германия могла похвастаться тем, что у нее есть свое собственное искусство”¹. На рубеже XVIII-XIX веков смысловая нагрузка понятия “altdeutsch” становилась все более весомой, старонемецкое в его эстетическом совершенстве предполагало сопричастность мировому, универсальному и даже разрасталось до понятия социокультурного². Важным компонентом “романтического средневековья” становится образ средневекового города, самобытная красота которого является открытием романтической эстетики, прославляется разными языками искусства. Наиболее часто внимание романтиков в качестве эстетических образцов привлекают древние южно-немецкие города Нюрнберг, Аугсбург, Базель, Страсбург и др., бывшие в XV-XVI вв. местами расцвета искусств и гуманистической учености.

В 1793 году близкий друг Л. Тика, юный В. Г. Вакенродер, воспитанный на идеалах антич-

ности бывший ученик Фридрихсвердеровской классической гимназии современного просвещенного города Берлина, предпринимает пешее путешествие из Эрлангена в Нюрнберг. Прославленный старинный немецкий город становится той “внетекстовой действительностью”, особенно важное влияние которой на ранних этапах развития творческой личности подчеркивал М. Бахтин³. Неизгладимые впечатления от первой встречи с прославленным городом изливаются в письмах и дневниках юноши. “Внетекстовая действительность” сказалась на формировании художественного видения и мышления Вакенродера и, переработанная в художественный образ, вошла в текст романтической культуры.

Средневековый город кажется Вакенродеру огромным, “лабиринтообразным” (labyrinthisch), “необычайным” (abenteuerlich), здесь нет ни единого современного фасада (keine neumodische Fassade)⁴. Из этих слов современный исследователь делает вывод, что город представляется юному романтику “старомодным и чужим” и первые наблюдения его весьма “нелестны”⁵. С этим утверждением трудно согласиться, поскольку во всем тексте Вакенродера прежде всего чувствуется глубочайшее изумление и любопытство, он не устает перечислять поразившие его детали архитектуры, расписанные стены домов и т. д.: “Не могу надивиться на этот город, в нем не найдешь ни одного нового здания, одни старые, начиная с

¹ Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве / В. Г. Вакенродер. – М.: Искусство, 1977. – С. 66.

² См.: Чавчанидзе Д. Л. Античное и средневековое в дневниках Франца Грильпарцера / Д. Л. Чавчанидзе // Балтийский филологический курьер: Науч. журн. – Калининград: Изд-во КГУ, 2004 -№ 4. – С.93.

³ Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 365.

⁴ Wilhelm Heinrich Wackenroder. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. II. Briefwechsel, Reiseberichte, Philologische Arbeiten. Das Kloster Netley. Lebenszeugnisse. Hg. von Richard Littlejohns. – Heidelberg. 1991. – S. 180, 186-188.

⁵ Peter Klaus. Nürnbergs krumme Gassen. Zum Deutschlandsbild bei Wackenroder, Tieck und Richard Wagner // Aurora 57 (1997). – S. 129.

десятого столетия; итак переносишься в старину и всякую минуту ждешь, что навстречу тебе выйдет или рыцарь, или монах, или бюргер в старинном платье”. “Нюрнберг — город, какого я никогда не видал. За его вид можно вполне назвать его романтическим городом”; “как беспорядочно расставлены дома, и какие кривые в нем улицы...”⁶. В словах Вакенродера акцентируется чуждость мира старинного средневекового города, его экзотика, которая “предполагает нарочитое противопоставление чужого своему”, в которой “чуждость чужого подчеркивается, так сказать смакуется и подробно изображается на фоне подразумеваемого своего, обычного, знакомого”⁷. Именно Вакенродер а затем Тик открывают для романтизма красоту древних средневековых городов.

Хронотоп средневекового города становится в дальнейшем организационным центром основных сюжетных событий и центром изобразительной конкретизации для целого ряда романтических текстов. Один из первых в этом длинном ряду — роман Л. Тика “Странствия Франца Штернбальда”. Время действия романа отнесено к концу XVI века, сюжетообразующей основой является странствие по Германии, Нидерландам и Италии молодого художника Франца Штернбальда, обучавшегося в Нюрнберге в мастерской Дюрера. Нюрнберг является отправной точкой странствий главного героя романа, сюда же, по замыслу автора, он должен был вернуться в конце повествования, однако роман остался незавершенным.

Тема странствия, как известно, становится одной из составляющих мировоззрения и эстетического канона романтизма. Она является средством познания себя и своих возможностей и приобретает для романтиков особый философский смысл. При этом географическое путешествие имеет иногда условный характер, главным же становится внутреннее путешествие по бесконечному пространству собственной души. “В романтической культуре возникает своего рода мифология, сакрализация пути; сакральный характер пути определяется тем, что имеет сакральные цели — бесконечное, Царство Божие, золотой век, но, с другой стороны, тем, что он мыслится как нечто непереносимое, общеобязательное,

как внутренний закон”, — отмечает современный исследователь⁸.

Такое путешествие к самому себе совершает герой Тика Франц Штернбальд, и путешествие это неизбежно должно было иметь круговой замкнутый маршрут. Вехами в этом внутреннем путешествии героя становятся размышления о смысле и значении искусства и всего человеческого бытия, овладение мастерством живописи, познание плотской и истинной любви, искушение легко достижимыми материальными благами, обращение к католицизму и др.

Странствие для Штернбальда — это школа жизни, обретение универсальности, целостности, усвоение бесконечного, в процессе странствия он не только сам трансформируется, но преобразует мир и прорывается от конечного к бесконечному. Одна из центральных проблем романтизма — проблема возвращения человека к первооснове, к Богу, к мировой душе, к синтетической целостности. Таким смыслом возвращения к первичному, сущему наполняется странствие Штернбальда, оно становится символом всей человеческой жизни. Показателен в этом отношении следующий диалог: “ — А далеко ли отсюда Италия? — спросила несведущая Гертруда.

— О да, — ответил Франц. — Италию отделяет от нас не один город, не одна деревня, не одна гора. Много воды утечет, пока я доберусь туда.

— И вам непременно надо ехать туда?

— Я этого хочу, я должен ехать, — ответил он. — Я надеюсь там научиться многому в искусстве живописи. Много старинных строений предстоит мне там посетить, многих замечательных людей повидать, многое сделать и узнать, и только после этого я посмею считать себя настоящим художником.

— Но вы вернетесь?

— Надеюсь, — ответил Франц, но это будет нескоро, и к тому времени здесь, быть может, все изменится, меня давно забудут, моих друзей и родных, возможно, уже не будет в живых; парни и девушки, что так весело распевают сейчас, состарятся, окруженные детьми...”⁹.

Предстоящее путешествие мифологически концепирует путь человека по жизни, финальная цель путешествия — “посметь считать себя настоящим художником” — абстрактна и, может

⁶ Wackenroder W. H. Op. cit. S. 180.

⁷ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож. лит., 1975. — С. 313.

⁸ Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф. П. Федоров. — Рига: Зинатне, 1988. — С. 92.

⁹ Тик Л. Странствия Франца Штернбальда / Л. Тик. — М.: Наука, 1987. — С. 33. В дальнейшем текст романа цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

быть, вовсе недостижима. Возвращение из странствия лишь возможно, и, если оно вообще состоится, то предполагается в бесконечно отдаленном мифическом времени, когда никого, может быть, "уже не будет в живых". Ощущение бесконечности времени странствия героя подчеркивается также неоднократно повторяющимся в романе мотивом его предстоящего возвращения к могиле учителя Дюрера и друга Себастьяна (ровесника Франца). Очевидно при этом, что категория времени приобретает условный характер, странствие-становление героя будет протекать вне "реального" исторического, бытового или биологически-возрастного времени, измеряемого человеческой жизнью, он может вернуться или не вернуться в Нюрнберг, на круги своя, состоявшимся человеком "когда-нибудь". Это странствие займет столько времени, сколько будет необходимо для того, чтобы герой прошел процесс самоидентификации и обрел тождество с самим собой, независимо от внешнего времени. Провозглашение принципиальной разомкнутости, неактуальности внешнего времени звучит в словах возлюбленной Штернвальда: "О счастливое "сегодня"! – воскликнула Мария. – Нет больше ни "вчера", ни "завтра", вечность поглотила время" [225]. В романе присутствует субъективная игра временем – оно сжимается, останавливается и растягивается, прерывается сновидениями и песнями.

Франц Штернвальд выходит на полуреальную, полуметафорическую дорогу. Имея философско-символический смысл, странствия героя в то же время изображены в романе совершающимися по определенному маршруту, в конкретном топографически и исторически маркированном пространственном континууме. Л. Тик дает довольно много топонимов: Нюрнберг, Лейден, Роттердам, Антверпен, Страсбург, Эльзас, Фландрия, Флоренция, Рим.

Наполнение текста романа топонимами имеет, по нашим наблюдениям, некоторую закономерность. Далеко не все пункты странствия героя обозначены именами, при этом названность или неназванность этих пунктов не всегда прямо зависит от степени их сюжетной значимости для повествования. Так, к примеру, родину Франца Штернвальда автор называет: "одна деревушка на берегах Таубера". Пребывание в этой безымянной деревушке – важный этап в странствиях героя: здесь он встречается с родителями, узнает тайну своего усыновления, хоронит отца, видится со своей будущей невестой Марией, пишет первую самостоятельную картину для местной церкви. Не имеет названия также ряд других городов и селений, куда попадает Франц в ходе своих странствий (например, город, где он бесе-

дует с фабрикантом Цойнером, или город, где Франц встречает ваятеля Большца и реставрирует картину в монастыре). Названными в тексте оказываются древнейшие средневековые города, всемирно известные центры ремесла, искусства, торговли, ставшие символом и славой отечества. Их имена не только маркируют историческую и топографическую прикрепленность пространства романа, но в своем единстве способствуют созданию особого архетипического образа прошлого как "старого славного времени", "золото-го века".

В это старое время города были не просто административными центрами, но жили своей особой патриархальной жизнью, приметы которой присутствуют в романе. В некоторых случаях автор дает индивидуальные штрихи облика отдельных городов, упоминает выдающиеся памятники архитектуры (Страсбургский собор, собор святого Петра, Ватикан и Сикстинскую капеллу в Риме), имена знаменитых горожан (Лука Лейденский, Ганс Сакс, Пиркхаймер и др.). В целом же в тексте складывается некоторый общий родовый образ средневекового города, имеющий отдельные вариации. Средневековые города, изображенные и названные в романе, по нашему мнению, весьма условно можно разделить на два типа: города искусства (это, соответственно древние города, прославившиеся как центры культуры и искусства – Нюрнберг, Страсбург, Лейден, Флоренция, Рим) и города коммерции (Антверпен и др. без имени). Очевидно, что Тик чаще употребляет топонимы для обозначения "городов искусства", это более значимые топосы художественного пространства его романа, в то время как "торговые города" остаются без имени. Антверпен, к примеру, характеризуется и упоминается в романе не только как центр торговли, но и как город, где любят и почитают искусство, где хранятся всемирно известные картины Дюрера и Луки Лейденского.

Исследуя проблему хронотопа немецкого романтизма, Ф. П. Федоров разделяет пространство романа Л. Тика на два типа: "природу" и "социум"¹⁰, что требует некоторого уточнения. На наш взгляд, в художественном мире романа весьма четко прослеживается оппозиция между *абстрактным пространством романтического леса* и *относительно конкретным пространством средневекового города*.

Автор ведет главного героя от одного города или селения к другому через довольно однородное пространство леса. Образ поэтического, руссоистского, натурфилософского, мистического

¹⁰ Федоров Ф. П. Указ. соч.

леса, введенный в романтический канон Л. Тиком и превратившийся в клише¹¹, считается эмблемой немецкого романтизма. Образ романтического средневекового города также является каноническим знаком романтического искусства. Средневековый город у Л. Тика — это принципиально иная, новая территория совершения романтических событий, он насыщен иным, по сравнению с романтическим лесом, временем, более конкретным временем исторического прошлого. Город — место жительства великих исторических фигур прошлого (их имена присутствуют в тексте), здесь отложились в наглядной форме следы веков (архитектура, отдельные детали быта и т. д.). Средневековый город в романе Л. Тика более явно повернут в прошлое, тогда как романтический лес существует вне времени.

Строя в тексте романа эстетическую модель средневекового города, Тик часто соотносит ее с уже готовой эстетической моделью, заимствованной из живописи¹². Реципиенту дается исходная установка на художественное восприятие образа. Повторяющимся мотивом в романе становится идея сопоставления вида города с картиной, идея “списанности” целостного облика города с полотном старых художников. Автор как бы переносит, проецирует внешний облик древнего города со старой прекрасной картины в пространство романа, превращает картину в “реальность”, придает ей объемность. Город в романе Тика часто изображен в перспективе, герой при-

ближается к нему или, напротив, отдаляется и видит его целиком как на картине и мысленно соотносит при этом с живописной картиной. Так, например, видится Штернбальду город Лейден: “...этот прославленный на весь мир город, который он часто видел на картинах, теперь сам лежал перед ним как картина, в величии своих высоких башен. Сам себе он представлялся одной из тех фигур, какие обычно изображают на переднем плане подобных пейзажей, и он словно бы увидел самого себя на рисунке или на картине — как он лежит под деревом, глядя на город перед ним” [46].

Тот же эффект наблюдаемой издали прекрасной картины повторяется уже без отсылки к живописному полотну, но с актуализацией зрительного восприятия-наслаждения: “они подъезжали к Риму, было это на закате, все вышли из кареты, чтобы насладиться величественным зрелищем. Огненное зарево стояло над городом, исплинский собор святого Петра вздымался над всеми другими зданиями, они казались против него маленькими хижинами” [216]. Ракурс и особый эффект такой же дальней живописной перспективы присутствует и при изображении Нюрнберга: “Теперь уже солнце взошло во всем своем великолепии, и Франц с Себастьяном все оглядывались на башни Нюрнберга, купола и окна которого ослепительно сверкали на солнце” [8]. Вводя мотив любования, эстетического наслаждения зрелищем, сопрягая художественный образ средневекового города с иным родом искусства, Л. Тик актуализирует эстетическую значимость созданного им образа. Он декларирует его красоту языками разных искусств, признает достойным сюжетом для живописи.

Средневековый город в романе Тика представляет собой замкнутое пространство, что соответствовало его реальным исторически сложившимся архитектурным особенностям. Город окружен крепостной стеной, попасть туда можно лишь через городские ворота, отделяющие его от остального мира. Автор акцентирует внимание на этой отграниченности. Действие начинается у ворот Нюрнберга “Ну, вот, наконец, мы и вышли за городские ворота, — молвил Себастьян, остановившись и вольнее озираясь кругом” [7]. Мотив входа-выхода в замкнутое пространство средневекового города через городские ворота неоднократно повторяется в романе: “Франц поспешно встал и быстро зашагал в город; он был уже у самых ворот и видел входящих и выходящих из них людей...” [46]. “В городских воротах была давка, ибо все в этот час спешили вернуться в его стены с полей или из окрестных деревень” [48]; “Франц покинул всю эту сутолоку и вышел за городские ворота, чтобы острее ощутить кон-

¹¹ В постромантический период в 1820–1840-е гг. тот же Л. Тик создает новеллу “Лесное уединение”, где образ романтического леса, лесного уединения подвергается ироническому осмыслению.

¹² А. В. Михайлов отмечает эту особенность художественной манеры Л. Тика соотносить пейзаж с живописным полотном. Однако он не указывает на то, что Тик соотносит не только природный, но и городской пейзаж с произведением искусства живописи: “Новое в художественной эстетике Тика по сравнению с Вакенродером заключалось, пожалуй, лишь в одном, правда, весьма существенном моменте, — в том, как Тик под влиянием романтики целостного, углубленно внутреннего — опять же подсказанного Вакенродером — восприятия природы, искусства начинает осмыслять пейзаж как музыку бытия, как таинственный шифр смысла, соотносить природный вид с созданием искусства, с живописным полотном как построением такого проникновенно-музыкального образа. Романтически-натурфилософский компонент косвенно затронул мысль не расположенного к философии поэта”. См.: Михайлов А. В. О Людвиге Тике, авторе “Странствий Франца Штернбальда” / А. В. Михайлов // Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. — С. 329.

траст между спокойным уединением и ярмарочным шумом и гамом" [186]; "Снова вышли они за городские ворота, Болъц казался спокоен..." [186]; "Наши путники въехали в ворота, добрались до дома..." [216].

Замкнутое пространство города отличается от остального мира романа большей плотностью, сгущенностью, динамичностью, город — это "стены и людской муравейник" [19], за его пределами вольнее, легче дышать, признаками города являются теснота и сутолока. Автор изначально противопоставляет своего героя — художника, служителя высокого искусства, душа которого открыта для бесконечного, суеязящемуся, живущему по своим законам шумному городу: "Франц наблюдал пестрое разнообразие лиц, слышал обрывки разговоров, имена людей, о которых вкратце что-то узнавал из беседы. И вот, наконец, он в городе: удивительно ему показалось снова быть в большом городе, совсем чужом, среди толпы незнакомых ему людей, бесцельно бродил он по улицам..." [48].

Однако это кажущееся очевидным противопоставление героя городской толпе не безусловно. Город, внешне чужой, с его динамикой, многолюдьем обладает притягательностью и не является враждебным для героя пространством. Особенно очевидным является семантическое перекодирование топоса средневекового города йенскими романтиками при сравнении его с этим же топосом, возникающим у Гете в знаменитой сцене "Фауста":

*Взгляни отсюда вниз с утеса
На городишко у откоса.
Смотри, как валит вдаль народ
Из старых городских ворот.
Всем хочется вздохнуть свободней,
Все рвутся вон из толкотни.*

("Фауст". Ч. 1, сцена
"У ворот". Пер. Б. Пастернака)

Средневековый город у Тика сохраняет этот признак замкнутого изолированного пространства, отграниченность от мира, плотность, узость и тесноту. Но это тесное, узкое пространство города не является больше символом мрачного средневекового гнета, каковым оно представлялось просветителю Гете. Автор "Фауста" выводит горожан из темноты кривых закоулков к солнечному свету, навстречу радости жизни, в его стихах звучит четкая оппозиция: средневековый город — тяжелые оковы, мрак / пространство вне города — свобода и свет. Художественный образ города несет в себе ярко выраженную негативную экспрессию:

*Они восстали из-под гнета
Конур, подвалов, верстаков,
Ремесленных оков без счета,
Нависших крыши и чердаков,
И высыпали на прогулку
Из хмурающейся тьмы церквей,
Из узенького закоулка.*

В романе Тика звучит совершенно иное идейно-эмоциональное отношение автора к изображаемому объекту: то же тесное и узкое пространство города воспринимается своим, родным, красивым. Франц с разрывающимся от предстоящей разлуки сердцем смотрит из окна своей комнаты на "островерхие крыши и темный дворик" [9], предается "созерцанию городских башен, чьи шиферные крыши ярко блестели на солнце" [46], обращает внимание на "окрашенные в разные цвета дома", мосты, "церкви с их искусными каменными рельефами" [197], "пилястры, величественные хоры" [37]. Город у Тика никогда не изображается темным, мрачным, напротив, частым мотивом становится свет, сверкание на солнце, либо освещенность луной: "луна стояла в светлом небе, освещая площади и шпили церквей" [48], сверкают на солнце купола и окна Нюрнберга, Франц смотрит "на круглые окошки, которые солнце рисовало на обшивке стен и потолке" [43] и т. д.

Даже атмосфера шумного, торгового города Антверпена не показана Тиком абсолютно враждебной, угнетающей, несмотря на очевидную оппозицию высокое искусство/дух коммерции. Франц скорее изумляется этой новой стороне жизни, доселе ему неведомой: "Суета большого города Антверпена была Францу внове. С удивлением наблюдал он, как людские потоки сливаются, образуя постоянно волнуемое море, однако ж каждый человек в отдельности видит перед глазами лишь свою выгоду" [91]. Эта деловая жизнь большого города показана не подавляющей, негативной, а динамичной и напряженной, наполненной определенным недоступным герою смыслом: "...он видел это скопище больших кораблей, наблюдал всю суету, направленную на то, чтоб выручить побольше денег, всеобщий напряженный интерес к торговле, людские толпы на бирже... Он слышал лишь о том, какие суда пришли в порт, какие отплывают, каждый мальчишка знал имена самых почтенных купцов, на прогулках коммерсанты продолжали свои торговые переговоры и совершали сделки. Франц был так оглушен этой новой стороной жизни, раскрывшейся перед ним, что она даже не подавляла его" [91].

Обязательная часть и лицо средневекового города — шумная, многолюдная рыночная пло-

щадь (Marktplatz), на которой происходят все важнейшие события. Изображение городской толпы и введение топоса рыночной площади в пространство романтического романа о художнике кажется неожиданным. Этот топос прямо связан с образом средневекового города и свидетельствует о самостоятельной значимости последнего в художественном мире романа Л. Тика. Топос рыночной площади возникает в тексте не единожды, при этом в его изображении доминирует не дух торгашества, утилитаризма, а любимый романтиками дух хаоса, движения. Marktplatz – это изобилие и разнообразие, богатство впечатлений, шум и гам, музыка и внутреннее бурление толпы, это жизнь во всех своих красках. Автор приводит героя-художника в самую сутолоку рынка: “Вокруг крикливо торговались, чужестранцы спрашивали дорогу, экипажи с трудом пробивали себе путь. Какой только снедью тут не торговали, в толпе смешались люди всех возрастов, от стариков до детей, все голоса и речи сливались в некое беспорядочное единозвучие... неистовый поток подхватил и понес Франца...” [197-198].

Топос рыночной площади оказывается не только не чуждым герою – художнику, но дается через призму эстетического восприятия. Здесь также господствует уже отмеченный выше мотив любования зрелищем. Изображение городской толпы, шумной сутолоки рыночной площади подвергается эстетизации, рынок ассоциируется с рогом изобилия и напоминает лубочную картинку. Тик как бы дает герою сюжет из жизни, достойный изображения на холсте: “Франц наслаждался, блуждая в сутолоке незнакомых людей. Была ярмарка, на которую съехались продавать и покупать товар самые различные люди из близлежащих городков и деревень. Франца радовало общее веселье, светившееся на лицах, вызывавшее громкий хаос разных звуков.

Он встал в сторонке, наблюдая за вновь прибывшими или теми, кто уже возвращался, закупив нужного товару. Изюм всех окон на рыночной площади смотрело множество людей, наблюдавших за ярмарочной суетой. Франц сказал себе: “Что за прекрасная картина! И можно ли изобразить это на холсте? Подражание этому прекрасному беспорядку не удастся ни одному художнику... Здесь смешались все одежды, цвета, люди разного пола и возраста теснятся, не обращая внимания на соседа, блуждая лишь свой интерес. Каждый смеясь ищет и находит то, чего ему хочется, словно боги вдруг опрокинули на землю гигантский рог изобилия, и дело стало лишь за тем, чтобы вся эта масса людей усердно искала и выхватывала что кому надо” [185]. Хронотоп средневековой площади привычно ассоциируется с те-

атральным искусством, народным театром масок, балаганскими представлениями. Л. Тик дает новую ассоциацию с искусством живописи, при этом изображение рынка, торжища утрачивает “фактическую реальность” и приобретает характер сублимации эстетической идеи.

Еще один значимый топос во внутреннем пространстве средневекового города в романе Тика – мастерская художника-ремесленника (Дюрера, Луки Лейденского). В этом образе явственно присутствуют черты ремесленно-трудовой идиллии. При этом идиллический мир представляется не как голый факт, но с известной философской сублимацией (руссоистской): подчеркивается *человечность* взаимоотношений идиллического человека с окружающими, *цельность* идиллической жизни, ее органическая связь с природой, особо выделяется немеханизированный идиллический труд и, наконец, *идиллические вещи*, изготовленные своими руками¹³.

Так, в мастерских художников в романе Тика царит патриархальная атмосфера, дух цехового братства, простота нравов. В модели отношений Дюрера с учениками господствует семейно-родственное начало, он считает Франца своим сыном, со слезами на глазах дает ему отеческие наставления при прощании. На первый план выдвигается глубокая человечность идиллического человека и человечность отношений между людьми. Семейный характер носит совместная трапеза – за столом сходятся мастер, его жена, ученики, все поколения, живущие в одном доме. В романе изображается простой идиллический труд и идиллические вещи, не оторванные от собственного труда, неразрывно связанные с этим трудом и идиллическим бытом. Хозяйка сама готовит праздничный ужин в честь отъезда Франца, собственноручно укладывает его вещи. Лука сам растирает краски для живописи. Идиллическое начало, выраженное в мотиве спокойного природного равномерного движения, циклического возвращения на круги своя явственно присутствует в образе Дюрера: “У меня, волею неба, кровь спокойно течет в жилах, и потому я никогда не испытываю нетерпения. Я все время начинаю что-то новое и все время возвращаюсь к старому” [62].

Тик изображает патриархальный идиллический мир, где высокое искусство и ремесло не противостоят друг другу. И Дюрер, и Лука считают главной доблестью художника прилежание и упорный труд. Обоих художников связывают братские идиллические отношения, им чуждо мелочное честолюбие и индивидуализм, они с

¹³ Бахтин М. М. Указ. соч. – С. 382.

радостью признают таланты и превосходство одного над другим в том или ином умении, готовы поделиться тайнами ремесла, поучиться друг у друга.

Создание произведений искусства показывается как обычный ежедневный процесс труда, который может быть монотонным, требует переключения, разнообразия: "Когда я напишу большую картину, после этого меня обычно тянет к деревянной гравюре, хочется сделать что-нибудь совсем маленькое и изящное, и я провожу целые дни за этой тонкой работой. То же самое и с моими гравюрами на меди. ... После них меня тянет к работе, которая делается быстрее и вольнее, и так я избегаю однообразия" [62]. Чем больше труда вложено в картину, тем она кажется милее ее создателю, она сохраняет тепло его рук, его усердие и любовь: "...любовь к труду тщательному и усердному... это словно бы наша стихия, где нам хорошо и свободно. Все произведения искусства, которыми славен Нюрнберг, отмечены этой особой любовью, с которой мастер довел их до конца" [62]. Картины в данном случае понимаются как идиллические вещи.

Главным городом в пространстве романа, безусловно, является Нюрнберг — школа духа и искусства, первопричина странствия героя. Штернвальд покидает Нюрнберг не свершившейся, а потенциальной личностью, и в процессе странствия-жизни потенциальный художник, потенциальная личность должна стать истинной и вернуться в родное лоно. Альбрехт Дюрер, прощаясь с Францем, говорит ему: "Возвратись в Германию, в Нюрнберг тогда, когда сочтешь нужным..." [69], то есть тогда, когда найдешь самого себя, состоишься как художник, как личность.

Сакрально-символический смысл образа Нюрнберга акцентируется автором в сюжетно-фабульной организации романа: город упоминается как место паломничества многих персонажей. Автор выводит Франца из Нюрнберга, предполагая его возвращение назад, как на круги своя, после совершения жизненного странствия к могиле Дюрера, и сталкивает с героями, идущими в обратном направлении — в Нюрнберг, или мечтающими туда попасть. Это молодой кузнец Массейс, направляющийся в Нюрнберг, чтобы "как следует осмотреть этот достославный город и научиться у его искусных мастеров чему-нибудь полезному для своего ремесла" [12], это ваятель Больц, возвращающийся из дальних странствий домой, в родной город. Это и старик-крестьянин, которому "уже сравнялось семь десятков, и он много чего насмотрелся на своем веку, лишь одна мечта у него осталась — повидать перед смертью славный город Нюрнберг, где не приходилось ему

бывать никогда" [16]. Город представляется существующим в каком-то нереальном мифологическом пространстве, все пути, все жизненные нити идут либо к нему, либо от него, иных направлений нет. Францу кажется удивительным, что "вот он лишь вчера покинул Нюрнберг, а старик говорит о нем так, как будто этот город за тридцать земель и лишь немногим избранным может посчастливиться туда попасть" [16].

Образ Нюрнберга подвергается в романе сакрализации, становится символом земли обетованной, осмысливается как место начала и конца человеческих странствий по жизни, превращается в мифологему. Размышляя о старике, довольном своей простой жизнью и мечтающем лишь перед смертью увидеть Нюрнберг, который находится совсем близко от него, Франц сравнивает себя с ним: "Мы все время твердим о золотом веке и мыслим его таким далеким от нас... эта чудесная страна, которую мы с тоской высматриваем далеко за океаном или помещаем во времена до всемирного потопа, иной раз простирается у самых наших ног" [17]. Автор иносказательно утверждает уже наступивший в Нюрнберге золотой век.

Образ Нюрнберга постоянно присутствует в художественном пространстве романа, являясь его этико-эстетической парадигмой. При этом сам город как таковой вынесен за пределы сюжетного действия и ни в одном эпизоде не становится местом разворачивания событий. Действие романа начинается за воротами города, в его внутреннее пространство мы не попадаем, оно как бы не существует, а лишь подразумевается. Ни один из героев романа не показан пребывающим в этом сакральном пространстве, даже сам Дюрер, культовая фигура Нюрнберга, появляется в романе вне пространства мифического города. Собственно говоря, Нюрнберг и не показан в романе, он как бы не имеет материального облика, объема, конкретики, некоторые контуры складываются лишь из отдельных деталей, всплывающих в воспоминаниях. Образ остается многозначным символом, устремленным в бесконечное, он не получает пластической завершенности, конечности и существует в романе как комплекс воспоминаний, впечатлений. Этот образ постоянно сопровождает Франца во время его странствий. Оставшись один в комнате на постоялом дворе, Штернвальд «встал у окна и поглядел в ту сторону, где находился Нюрнберг. "Тебя позабыть? — вскричал он, — тебя разлюбить?..."» [15]. Имя города, как заклинание, повторяется в тексте романа около 30 раз, в то время как многие пункты странствия героя остаются не названными.

В тексте неоднократно выстраивается семантическая цепочка Нюрнберг — Германия —

Родина – священная земля, забыть ее – значит совершить преступление. Таким смыслом наполнены слова Себастьяна при прощании с Францем: “Будешь ли ты по-прежнему любить Нюрнберг и твоего учителя, славного мастера Альбрехта?.. Обещай мне, что ты не изменишься, что блеск чужих стран не ослепит тебя, что все здешнее будет тебе так же дорого...” [11]. В образе Нюрнберга присутствует также мотив идиллии: органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к определенному месту – к родной стране со всеми ее уголками, к родному дому. Идиллическая жизнь и ее события неотделимы от этого конкретного пространственного уголка¹⁴. Приметы такого идиллического хронотопа даются в беседе Франца Штернвальда с Лукой Лейденским. Франц говорит об особом мироощущении, которое он ощущал, живя в Нюрнберге, об особой благотворной атмосфере этого города: “Пока я жил в Нюрнберге... окруженный знакомыми предметами, я еще мог как-то поддерживать свой дух. Привычка помогала мне водить кистью; я чувствовал, как мало-помалу продвигаюсь вперед, ибо день за днем приходил в ту же мастерскую, от одних и тех же людей слышал слова ободрения, шел проторенной дорогой, не оглядываясь по сторонам” [51].

Однако все изменяется, как только Франц покидает свои родные стены. Идиллический мир Нюрнберга представляет собой в данном случае философскую сублимацию изначальной целостности, гармонии, тождественности человека самому себе. Отпадение от этого мира, уход из него означает разрушение гармонии, разрыв привычных связей с жизнью: прежде спокойное душевное равновесие героя сменяется мучительными метаниями: “...все изменилось с тех пор, как я покинул Нюрнберг. С каждым шагом во мне рождаются новые образы; любое дерево, ландшафт, любой встречный, восход и закат, церкви, куда я захожу, псалмы, которые я слышу, – все это кипит, мучительно и прекрасно, у меня в груди, мне хочется писать то пейзажи, то сцены из священной истории, то отдельные фигуры, краски кажутся мне бледными, впечатлений не хватает, я воспринимаю благородство в творениях других мастеров, собственный же мой дух в таком смятении, что я не осмеливаюсь приняться за работу” [51]. Идиллический малый мир Нюрнберга становится парадигмой для всего остального мира, герой в процессе странствий должен гармонизировать, собрать на новой основе, сделать родным, очеловечить весь большой внешний

мир и вернуться к исходной точке, в родную идиллию.

Образ Нюрнберга переходит в символ и обретает смысловую глубину и перспективу, выступает как диалектическое соотношение тождества и нетождества. Он соотносится с идеей мирового целого, с полнотой космического и человеческого универсума. Этот образ становится глобальным обобщением, символом, имеющим мистический сакральный характер, формой выражения универсального содержания. Он включает целый комплекс архетипических мотивов: родина, дом, родные могилы, земля обетованная, золотой век, школа духа. В то же время Нюрнберг является символом образцового древнего средневекового немецкого города, символом старой Германии, идиллического органического художественно-ремесленного братства, метонимией определенного уклада жизни.

Л. Тик и Вакенродер вводят в романтический канон художественно-ремесленный, органический, идиллический мир древних средневековых городов. В дальнейшем средневековый город становится феноменом романтической культуры, интертекстуальным описательным мотивом, повторяющимся “смысловым пятном”¹⁵. Нюрнберг, как образцовый средневековый немецкий город возникает, к примеру, в новелле Э. Т. А. Гофмана “Мастер Мартин-бочар и его подмастерья” (1817), в сборнике рассказов искусствоведа и писателя Э. А. Хагена (1797–1880) “Norica, или Нюрнбергские новеллы старинных времен” (1829), в опере Вагнера “Нюрнбергские мейстерзингеры” и др.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
2. Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 361-373.
3. Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве / В. Г. Вакенродер. – М.: Искусство, 1977. – 264 с.
4. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М.: Вост. лит., 1994. – 304 с.
5. Михайлов А. В. О Людвиге Тике, авторе “Странствий Франца Штернвальда” / А. В. Михайлов // Тик Л. Странствия Франца Штернвальда. – М.: Наука, 1987. – С. 279-340.

¹⁴ Бахтин М. М. Указ. соч. – С. 374

¹⁵ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. – М.: Вост. лит., 1994. – С. 30.

6. Тик Л. Странствия Франца Штернбальда / Л. Тик. – М.: Наука, 1987. – 360 с.

7. Федоров Ф. П. Романтический художественный мир : пространство и время / Ф. П. Федоров. – Рига: Зинатне, 1988. – 454 с.

8. Чавчанидзе Д. Л. Античное и средневековое в дневниках Франца Грильпарцера / Д. Л. Чавчанидзе // Балтийский филологический курьер: Науч. журн. – Калининград : Изд-во КГУ, 2004 - № 4. – С. 93-101.

9. Peter Klaus. Nürnbergs krumme Gassen. Zum Deutschlandsbild bei Wackenroder, Tieck und Richard Wagner // Aurora 57 (1997). – S. 129-147.

10. Wilhelm Heinrich Wackenroder. Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. II. Briefwechsel, Reiseberichte, Philologische Arbeiten. Das Kloster Netley. Lebenszeugnisse / hrsg. von Richard Littlejohns. Heidelberg. – 1991. Band: 2, – 672 S.