

“НОВОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ” В ЭСТЕТИКЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

© 2005 Е.А. Панкова

Воронежский государственный университет

Романтизм заявляет о близости со средневековьем уже своим именованием. Средневековая поэзия и культура возводится романтиками в новую степень в качестве первопричины их нового искусства. Изначально романтизм мыслится его создателями предельно широко как система жизненных и поэтических ценностей новоевропейских послеантичных народов. А. В. Шлегель говорит, что термин “романтизм” удачно выражает сущность нового искусства, так как происходит “от названия народных языков, образовавшихся путем смешения латинского с древнегерманскими диалектами, подобно тому, как новейшая образованность произошла от соединения... элементов северных племен с остатками древности” [14, 127]. Г. Гейне в 1836 г. критически называет романтическую школу “ничем иным, как воскрешением средневековой поэзии” [3, 145]. “Примерно пять веков европейского развития — 1300—1800, пережитые с точки зрения одного великого пятилетия, 1789—1794 — вот что такое романтизм”, — пишет Н. Я. Берковский [1, 114].

Романтизм утверждал себя как новаторское революционное искусство. Пользуясь метафорой Ю. М. Лотмана, можно сравнить его возникновение с “моментом взрыва” в истории культуры, “творческим преобразованием структуры жизни” [8, 22]. Представляя культурное становление как одновременное сочетание постепенных и взрывных процессов, ученый отмечает, что динамичные взрывные процессы обеспечивают новаторство, настоящее становится в моменты взрыва “вспышкой еще не развернувшегося смыслового пространства”, оно “содержит в себе потенциально все возможности будущих путей развития” [8, 28]. Именно таким моментом культурного “взрыва” стало рождение романтического искусства и романтической эстетики на рубеже XVIII—XIX веков.

Исследователи романтизма говорят о “романтической революции” [6], о “перевороте в

мировоззрении” [17, 7], имея в виду глубокие изменения не только в искусстве, но и в укладе жизни. В это время картина мира менялась резко и бурно, классическая гармония распадалась, на разломе эпох возникали черты нового мировоззрения. Все пришло в движение, и в мире, и в творчестве главным стало не застывшее, уже созданное, а “творимая жизнь”, которая явилась первоосновным импульсом к эстетике и к стилю романтиков, к их мироощущению. Создавая свою эстетику, романтики выражали ощущение глобальных перемен, ожидание всеобщего обновления жизни. Они были максималистами по духу времени, их новое искусство должно было взорвать старые принудительные формы и дать широкий свободный выход естественной красоте и поэзии самой жизни. “Творимая жизнь — это и есть поэзия, сама по себе взятая, поэзия в своей эссенции”, — так определяет один из главных тезисов романтизма Н. Я. Берковский [1, 30].

Ф. Шлегель, декларируя новую романтическую “прогрессивную универсальную” поэзию, мечтает о том, как с ее утверждением “великая революция охватит все науки и искусства” [15, 387–388]. Новое романтическое искусство мыслилось грандиозным по своей всеохватности, оно должно было стать “зеркалом всего окружающего мира, отражением эпохи”, “вновь объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой” [15, 294–295], и в конечном итоге преобразовать весь мир, который представлялся романтикам вечно формирующимся произведением искусства [15, 300]. Краеугольными основами прекрасного здания романтического искусства должны были стать новая мифология и даже новая религия. Новалис в письме к Ф. Шлегелю говорит о своем намерении основать новую религию, которая должна обменяться некоторыми качествами с философией и поэзией [7, 150]. Ф. Шлегель и Шеллинг выдвигают идеи создания новой мифологии, которая возникнет “из

сокровеннейших глубин духа” и станет “самым искусным из всех произведений искусства” [15, 387]. Идея творения нового искусства — одна из основополагающих у романтиков.

Романтики идентифицируют свое искусство как “другое”, ощущают себя новаторами, разрушителями старого и демиургами нового, принцип новизны для них эстетически значимый. Не случайно один из первых немецких романтиков Фридрих фон Гарденберг вошел в мировую литературу под псевдонимом Новалиса. При этом эстетическая мысль теоретиков романтизма в стремлении к самоидентификации движется в двух направлениях: с одной стороны, это — утверждение принципиальной новизны создаваемого ими искусства, с другой, — стремление отыскать в далеком прошлом корни и основы настоящего, сегодняшнего. В таком пути самопознания не было противоречия, поскольку романтизм не представлялся его создателям отдельным течением, по их мнению, он уже содержался во всех эпохах истории, в творчестве самых разных авторов. Ф. Шлегель, назвав романтизм “поэзией поэзии” (“Poesie der Poesie”), обозначает его, таким образом, как квинтэссенцию всей уже существовавшей поэзии.

Вставал закономерный идентификационный вопрос — что во всей многоликой истории культуры принять за “свое”, а что за “чужое”. Об этом желании утвердить свою “самость” говорит Ф. Шлегель: “Духу нашего времени подобает... отчитаться перед современностью, посвещавшись с прошлым и будущим, с тем, чтобы свободно из самих себя определить законы своих действий” [7, 47]. Романтики обращаются к прошлым эпохам не как антиквары, они вступают в “диалог” с другими культурами (Бахтин), ставят чужой культуре новые вопросы, которые она сама себе не ставила, ищут ответы на эти вопросы, и чужая культура отвечает им. Это стремление пристально взглянуть в прошедшие эпохи и найти там идеи, созвучные сегодняшнему дню, звучит, например, в словах В. Г. Вакенродера: “Нам, сыновьям века нынешнего, выпало на долю счастье — мы стоим как бы на высокой горной вершине, а вокруг нас и у наших ног, открытые нашему взору, расстилаются земли и времена. Будем же пользоваться этим счастьем, и с радостью оглядывать все времена и все народы, и стараться находить *общечеловеческое* в их чувствах и в разнообразных творениях, в которые выливаются эти чувства” [2, 58]. И романтики первого призыва, заложившие основы эстетики, в этом отношении обнаруживают удивительную толерантность А. В. Шлегель называет себя и своих соратников “космополитами европейской культуры” [16, 209–211]. “Романтическое” они

открывают у Данте, Боккаччо, Сервантеса, Шекспира, Кальдерона, Аристофана. Л. Тик писал: “Когда от меня требуют, чтобы я дал определение романтизма, то для меня это непосильно. Я не знаю никакого различия между поэтическим и романтическим” [18, 173].

Пристальный интерес романтиков к прошлым эпохам не случайно приходится на то время, когда становится “широко видно во все стороны”, когда сама история открывает перед людьми прежде закрытые горизонты, демонстрирует всеобщее движение, изменение, многоликость разных времен и культур. Именно в рамках романтической культуры происходит формирование исторического сознания. Истоки этого длительного процесса можно увидеть в переоценке романтиками светлой жизнерадостной античности и “темного”, “варварского” средневековья.

Все йенцы проходят через серьезное увлечение античностью, однако даже в ранних сочинениях Ф. Шлегеля она уже не является как прежде абсолютным эталоном красоты. В работе “О ценности изучения греков и римлян” (1795–1796) он пытается реабилитировать новую послеантичную культуру, снять с нее печать “упадка”, “деградации”: “Античная и современная культура решительно спорят между собой... большинство друзей древних платят за свое знание полным незнанием новых и слепым пренебрежением к ним; они видят в своей эпохе только руины разрушенного человечества, вся их жизнь — словно элегия на урне прошлого” [15, 73]. Сама метафора “урна прошлого”, примененная к античной культуре, естественно ассоциируется со смертью, тленом и прахом. Ф. Шлегель подходит к диалектическому историческому пониманию античности как определенной ступени в истории мировой культуры, которая не завершается достижением вечного надвременного образа прекрасного, а постоянно бесконечно развивается. Он говорит, что “древняя история необходима для объяснения современности... разум не может позволить себе остановиться на каком-то звене бесконечной цепи...” [15, 73–74].

Наглядность исторического движения все больше наталкивает романтиков на мысль о том, что каждая эпоха имеет свое лицо и надо признать за другим временем право на индивидуальность. Поворот от вневременных идеалов классицизма в сторону национального своеобразия в западной культуре наметился еще в 60–70-е гг. XVIII века. Мысль о том, что средневековое искусство не следует измерять античным эталоном красоты, прозвучала впервые в 1762 году в работе Р. Херда “Письма о рыцарском и романтическом”. Гете в статье “О немецком зодчестве” (1773) задается вопросом, почему античная ко-

лонна, согласно правилам хорошего вкуса, считается красивейшей и существеннейшей частью всех построек, он перекодирует понятие “готического” и открывает эстетическую ценность средневекового национального зодчества. Гердер обосновывает принцип равнозначности культурно-исторических эпох и указывает на их конкретное своеобразие в анонимном трактате “Еще один опыт философии истории для воспитания человечества” (1774). В своем большом труде “Идеи к философии истории человечества” (1784–1791) он окончательно утверждает тезис плюрализма культур.

Эти идеи были восприняты йенцами, противопоставившими “свое” “новое” искусство искусству античности. Очень четко мысль о разграничении древней и новой поэзии прослеживается, к примеру, в “Философии искусства” Ф. В. Шеллинга (1802–1803), в венских лекциях о драматическом искусстве и литературе А. Шлегеля (1807–1808), в “Эрвине” К.-В.-Ф. Зольгера и в ряде других основополагающих документов романтической эстетики. Шеллинг противопоставляет античную и “новую” поэзию в отношении мифологии. В работе А. Шлегеля “новая” послеантичная поэзия получает именование “романтической”. Он подходит к развитию культуры с диалектических позиций: “Всякое живое движение покоится на единстве и противоречии. Почему бы этому явлению, только в более широких масштабах, не повториться также и в истории человечества? Быть может, эта мысль явится ключом к истории новой и древней поэзии и искусства вообще. Те, кто исходил из этого положения, изобрели для обозначения своеобразного характера *современного* искусства, в противоположность *античному* или *классическому*, название *романтизм*” [15, 127]. Дефиниции “современное”, “новое”, “романтическое” и “средневековое” в данном случае тождественны по своей семантической наполненности. Естественно, парадигматическим мифическим временем, источником новой поэзии становится европейское средневековье, которое для романтиков распространялось и на эпоху Ренессанса и заканчивалось с утверждением рационализма в XVII веке. Они долго избегали слова “средневековье”, поскольку оно изначально содержало семантический оттенок пренебрежения к “промежуточному этапу”, а употребляли общее определение “старина” (Vorzeit). Для них эта эпоха была не промежуточной, а основополагающей, поскольку именно тогда началось становление и христианской, и национальной немецкой культуры [12, 6].

Шеллинг противопоставляет античную и христианскую мифологию как “реальную” и

“идеальную”. У А. Шлегеля эта же оппозиция обозначается иначе: античную поэзию он называет — “идеальной” (т. е. стремящейся к идеальным эстетическим нормам), романтическую — “мистической” (т. е. прозревающей во всем конечном бесконечное). Тот же А. Шлегель метафорически определяет античное искусство как “пластическое”, а новое как “живописное”: “поэзия древних была поэзией обладания, наша поэзия — это поэзия томления. Первая прочно стоит на почве действительности, вторая колеблется между воспоминанием и предчувствием” [15, 131]. Иными словами провозглашает эту же идею Зольгер, полагающий, что “древнее искусство действовало в направлении наружу, а новейшее — внутрь” [5, 333].

Сопоставляя античную и новую средневековую культуры, романтики выделяют в последней эстетически значимые для своего искусства категории. Так, в их осмыслении, для средневековой культуры оказывается в высшей степени свойственно движение, развитие: “там (в античности) *быть*, здесь — *становиться*. Образы первого (античного) мира неизменны, вечны — это естественные существа высшего порядка; здесь (в средневековой культуре) — преходящие явления” [13, 177]. Античная культура представляется романтикам статичной, ей чуждо все бесформенное, незамкнутое, она есть “как бы ритмический номос, рациональное откровение навеки установленных законов мира, прекрасно устроенного и отражающего в себе вечные прообразы вещей” [15, 133]. Здесь господствуют застывшие, выкристаллизовавшиеся формы, “все вечно, устойчиво, неизменно” [13, 165]. Несомненно, в такой трактовке античности отразилось неприятие нормативной эстетики классицизма.

Эту же мысль о господстве единого закона в жизни и культуре древнего мира высказывает и К.-В.-Ф. Зольгер. Он полагает, что в религии древних греков самое существенное не в политеизме, а в “изначальной необходимости”, которая “вершит судьбами всего действительного мира явлений в соответствии со своими вечными законами”, согласно древнегреческим представлениям вначале была вселенная, которая сама в себе создала некий порядок [5, 165]. В христианстве, по словам Зольгера, напротив, единый бог существует в чистой свободе и всемогуществе и творит мир своим словом. Философ приходит к мысли о существовании двух видов прекрасного: “прекрасного, в основе которого лежит единство или свобода (т. е. романтического. — *Е. П.*), и прекрасного, которое основано на необходимости” [5, 166]. По его мнению, сущность античной “красоты необходимости” в том, что “единичное и особенное не только

осуществляет свою особую деятельность и волю в соответствии с общими законами мироздания, но и эти законы проявляются в нем сами по себе и сливаются с ним. Благодаря этому божественное и всеобщее, поскольку они представляют собой необходимое, совершенно законченны в каждом явлении, не оставляют больше места ни для каких произвольных устремлений и заключены в конечный и совершенно определенный образ” [5, 167].

Христианская красота у Зольгера — это “красота свободы”, она заключается в том, что “в единичном и особенном открывается божественная воля, которая... подчиняет себе случайное и множественное чувственного мира... делает это случайное выражением духа и свободы...” [5, 166-167]. При этом самое земное становится выражением свободного божественного начала, что и является существенным признаком христианской красоты. Под христианской красотой Зольгер подразумевает красоту новейшего искусства, и романтическое, таким образом, в его концепции является тождественным христианскому.

Сущность различия античности и средневековья в понимании романтической эстетики образно представлена в развернутой метафоре Ф. Шеллинга, который сравнивает античную эпоху с планетарной системой, а новую — с миром вечно движущихся комет. Как и для Зольгера, для Шеллинга основополагающей характеристикой новой эпохи становится идея свободы: “Всеобщий мировой дух... установил в планетарной системе и в мире комет ту же противоположность древней и новой эпохи. Люди древности — планеты в мире искусства... в своем свободном движении они все-таки менее всего удаляются от тождества... и все они концентрически подобно лепесткам в цветке распределяются со своими кольцами и лунами вокруг центра. Кометам принадлежит безграничное пространство. Когда они появляются, то они проходят непосредственно из бесконечного пространства, и как бы они ни приближались к солнцу, они снова от него уходят. Кометы суть как бы всеобщие существа, ибо не имеют в себе ничего субстанционального; они суть лишь воздух и свет, в то время как планеты суть пластические, символические образы...” [13, 165-166]. Можно сделать вывод, что Шеллинг видит в новой культуре средневековья такие актуальные для романтиков сущности, как всеохватность, универсальность, постоянное движение, устремленность в бесконечность, асистемность, нематериальность, склонность к хаосу.

Средневековье вообще часто осмысливается романтиками как первичный творящий хаос, где все подвижно и наполнено творимой жизнью. Так, Ф. Шлегель выделяет в средневековой куль-

туре актуальную для романтизма идею обновления, творения из первичного хаоса: “... в мистической философии должны искать мы силу этой эпохи, великой в данном отношении, — промежуточный мир культуры, плодоносящий хаос, из которого возник новый порядок вещей, выросло истинное средневековье. С германцами открылся чистый источник новых героических песнопений.... неистовая сила готической поэзии...” [15, 375] Эту же мысль можно найти у А. Шлегеля, который пишет, что “романтическое... выражает тайное тяготение к хаосу, который в борьбе создает новые и чудесные порождения, — к хаосу, который кроется в каждом организованном творении, в его недрах”. В этом романтическом хаосе присутствует “животворный дух изначальной любви” [14, 133].

Таким образом, обращение к средневековью для романтиков становится восхождением к первичному, к естественному, первоприродному, к своему исконному. В ряде эстетических сочинений романтиков средневековье как “естественное” и “живое” противопоставляется античному как “правильному” / “искусственному” или “мертвому”. Намек на эту оппозицию можно найти еще у Гете, который сравнивает античную колонну, намертво вмурованную в стену современного здания (совершенно лишнюю, неестественную в этом здании) и Страсбургский собор, повторяющий форму растения, подобный живому дереву. В дальнейшем сравнение готического собора с живым растущим из земли деревом становится общим местом в эстетических и художественных текстах романтической эпохи. Для Шеллинга, например, готическая архитектура есть самая первая ступень человеческих умений, абсолютное подражание естественной природе, примитивное, безыскусное повторение форм растительного мира. Готический собор, по его словам, как бы воспроизводит образ дерева с ветками, корнями, листвой в первозданном виде. А античная колонна — это тоже дерево, но подвергнутое искусной обработке согласно эстетическим правилам, ограниченное капителью и базой (т. е. дерево не живое, а мертвое. — *Е. П.*) [13, 343, 349]. Сам Шеллинг, правда, отдает предпочтение более совершенной ступени развития архитектуры — античному храму, созданному по законам симметрии и воплощающему принципы гармонии, но оппозиции живое/мертвое, естественное/искусственное явно прочитываются в его рассуждениях, и на уровне подсознания реципиент шеллинговской “Философии искусства” выбирает естественно первую часть указанных оппозиций.

Мысль о наличии живого, природного, творящего начала в готическом зодчестве в

противовес холодной застывшей античной симметрии высказывает и Л. Тик в романе “Странствия Франца Штернбальда”. Он страстно призывает всех поклонников римской и греческой архитектуры посетить Страсбург. Страсбургский собор для него — это “дерево с его сучьями, ветвями и листьями, вздымающее свои каменные массы до самых туч”, “чудо, которое можно назвать символом бесконечности”. Это могучее сооружение титанического духа не нуждается в защите на словах и бумаге, и ему нет никакого дела до правильного рисунка с его прямыми линиями и дугами, до споров о вкусе и красоте. Увидевший однажды Страсбургский собор вряд ли возьмется доказывать варварство создавшей его эпохи. Под застывшей формой готического строения Л. Тик видит живую творящую жизнь духа: “сам человеческий дух, его многосторонность, слитая в зримое единство, его смелое титаническое устремление к небесам... я зрю дух самого Эрвина, он предстает мне в форме видимой, наглядной, живой до содрогания” [10, 117]. Готический средневековый собор воспринимается как воплощение свободного духа творца, символ абсолютной свободы.

Средневековая культура представляется романтикам живой, одухотворенной, подвижной и не сводимой к материальному, конечному. Мысль о трансцендентальности этой культуры в эстетических сочинениях романтиков выражается по-разному. Наиболее часто эта мысль передается через такие понятия, как “воздух и свет”, “живописность”, “томление”, “созерцательность”, “задушевность”, “бестелесность”. Устремленность к бесконечному становится для романтиков важным атрибутом средневековой культуры, в то время как “конечность, ограничение есть основной закон всей греческой культуры” [13, 132], “греческая мысль требовала повсюду чистого, прекрасного ограничения” [13, 158].

Ф. Шеллинг пишет, что в античной поэзии “бесконечное” присутствует только в материи, в предмете, а весь универсум созерцается как природа. Требование греческой мифологии — “изображение бесконечного, как такового, в конечном, т. е. символика бесконечного” [13, 144], вся греческая мифология — “замкнутый мир символов идей, которые могут быть созерцаемы реально лишь как боги” [13, 145]. Таким образом, бесконечное оказывается подчинённым конечному, полностью включенным в символ и исчерпанным. А. Шлегель видит в греческой поэзии “поэтику радости”, значение которой сводится лишь к “просветленной и облагороженной чувственности”, она лишена созерцательности и полнос-

тью исчерпывается земными интересами людей [14, 129].

В христианской идеальной мифологии, напротив, конечное включено в бесконечное и является его аллегорией. Здесь конечное само по себе есть ничто, смысл его лишь в том, что оно обозначает бесконечное. Универсум при этом созерцается как моральный мир, главное свойство которого есть свобода. “Здесь, в новом мире, смена и движение господствуют как закон. Все конечное здесь преходяще, так как оно не есть нечто самостоятельное, но только нечто обозначающее бесконечное” [13, 165].

Отсюда Шеллинг приходит к выводу, что греческое “конечное”, “реальное” умопостижимое искусство (а также классицизм нового времени) носит “рациональный”, а средневековое/романтическое — “иррациональный” характер [13, 128]. В “рациональной” греческой мифологии невозможно понятие чуда, так как боги там не сверхприродны; там нет двух миров — чувственного и сверхчувственного, но есть единый мир. Эту же мысль образно высказывает Л. Уланд: “Их Олимп стоял... светясь на солнце, и можно было отчетливо рассмотреть на нем каждого бога и каждую богиню” [11, 160].

Эстетическая мысль романтизма маркирует категориальные понятия чудесного, таинственного, мистического как имманентные новой христианской культуре средневековья. А романтическое — в широком типологическом смысле, в котором оно понималось на рубеже XVIII—XIX веков — полностью выходит своими корнями из христианства. Шеллинг пишет, что христианство уже при своем возникновении покоится на чуде, а самое глубинное в нем — это мистика, которая есть лишь внутренний свет, созерцание, при котором в субъект попадает единство конечного и бесконечного. Христианство и романтическое искусство характеризуются для Шеллинга одними и теми же понятиями: “Принцип христианства заключается в абсолютном перевесе идеального над реальным, духовного над телесным. Отсюда непосредственное вторжение сверхчувственного в чувственное в чуде. Та же власть духа над природой выражена и в магии... Магическое представление о вещах или понимание действий природы как магических было только... предчувствием высшего и абсолютно-го единства всех вещей...” [13, 172]. Л. Уланд определяет романтическое искусство как “мистическое проявление... духа в образе... вторжение мирового духа... очеловечивание божественного... предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом” [11, 160]. Мистическое чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном, характерное для сознания

средневековой эпохи, становится, единым центром, к которому возвращаются все романтические вопросы и ответы [4, 5].

В средневековье, противопоставляемом надвременной классической античности, немецкие романтики видели не только универсальное и бесконечное, но также свое национальное, самобытное. Романтическая эпоха стала эпохой самоидентификации европейских наций и народов, и средневековье, естественно, виделось романтикам временем становления немецкой нации и формирования национального характера. Основные черты немецкого национального характера в терминологии романтиков именуется романтическими. Так, Л. Уланд говорит о “романтическом духе готских племен”, о суровой северной природе, формирующей германский меланхолический склад души, располагавший к размышлениям, глубокому погружению в себя [11, 160-161]. А. Шлегель пишет о благородных наклонностях и серьезной духовной настроенности, прямоте и чистосердечности, как качествах, присущих немецкому национальному характеру. Эти качества, по его мнению, способствовали развитию искреннего религиозного чувства среди древних германцев, глубокого укоренения и проникновения во все сферы их жизни христианства [14, 129].

Характерно, что в средневековой легенде о докторе Фаусте романтики, в отличие от Гете, вложившего в этот сюжет общие философские проблемы познания, смысла человеческой жизни, выделяют совсем иное. Для них Фауст – это прежде всего немецкий национальный характер. Шеллинг называет Фауста основным немецким мифологическим персонажем: “Прочие персонажи мы делим с другими нациями, Фауст же нам принадлежит всецело, ибо он словно вырезан из самой сердцевины немецкого характера, из сердцевины его основной физиогномии” [13, 157].

Немецкие романтики открывают свою германскую мифологию, эпос, который может в новом искусстве соперничать с гомеровским. Они считают, что немецкая старина была незаслуженно забыта, ее преследовали и уничтожали, но теперь настали лучшие времена, когда свое национальное прошлое “почти подобно исчезнувшей земле, может быть открыто заново” [9, 120]. “Мы почитаем свое национальное прошлое и его памятники, мы не стыдимся теперь, как прежде, быть немцами”, – патетически восклицает Л. Тик [9, 119]. Романтики объявляют достоянием национальной культуры прежде не популярную “Песнь о Нибелунгах”, которую детально изучают, переиздают, делают новые переводы. Ф. Шлегель считает, что “этот эпос

должен стать основой и краеугольным камнем нашей поэзии”. А. В. Шлегель также восхищается этой поэмой: “Наше мифологическое прошлое... стоит перед нами как обломки скал, оставшиеся после землетрясения... Что касается жизненности и правдивости изображения, масштаба страстей, характеров и всего действия, Песнь о Нибелунгах вполне может сравниться с Илиадой, я бы даже отдал предпочтение первой...” [19, 71].

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” [2, 66]. Это “собственное немецкое искусство” становится в сочинениях ряда романтиков парадигмой прекрасного, их размышления об искусстве, законах творчества, красоте постоянно вращаются в единой системе координат, отталкиваются от одних и тех же имен. Такими мифологическими фигурами, “культурными героями” их эстетики становятся, к примеру, Альбрехт Дюрер, Ганс Сакс, Эрвин (создатель Страсбургского собора), Виллибальд Пиркхаймер, Мартин Лютер и др. В романтических текстах возникает особая топография средневековой Германии, центрами которой являются в основном южнонемецкие города Нюрнберг, Страсбург, Аугсбург и др., бывшие в XV-XVI вв. местами расцвета искусства и гуманистической учености.

В эстетике романтизма возникает особый образ романтического средневековья, который становится одним из основных компонентов этой эстетики, имеет мировоззренческую значимость и дает базу для создания некоей социальной и моральной утопии. Представление романтиков о средневековой культуре сопрягается с категориальными для их эстетики понятиями, такими как *новизна* (по сравнению с античностью), *трансцендентальность*, *универсальность*, *устремленность к бесконечному*, *естественность* (природность), *асистемность*, *иррациональность*, *чудесное*, *мистицизм*, *свобода*, *национальная самобытность*. Впоследствии романтический образ средневековья является устойчивым топосом духовной культуры Германии всей первой половины XIX века, долгое время остается доминирующим во многих искусствах, клишируется эпигонами романтизма, подвергается ироническому осмыслению и критике¹.

¹ Например, Г.Гейне в “Романтической школе” (1836) резко критикует романтический культ средневековья. См. также И.В.Гете “О христианско-патриотическом-новонемецком искусстве”

ЛИТЕРАТУРА

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. — Л.: Худож. лит., 1973. — 568 с.
2. Вакенродер В. — Г. Фантазии об искусстве / В. Вакенродер. — М.: Искусство, 1977. — 264 с.
3. Гейне Г. Романтическая школа / Г. Гейне // Собр. Соч. : в 10 т. — Л., 1958. — Т. 6. — С. 143-280.
4. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский—СПб., 1996. — 232 с.
5. Зольгер К. -В. -Ф. Эрвин / К.-В. -Ф. Зольгер. — М.: Искусство, 1978. — 432 с.
6. Карельский А. В. Революция социальная и революция романтическая / А. В. Карельский / Вопросы литературы. — 1992. — Вып. 2.
7. Литературные манифесты западно-европейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. — 639 с.
8. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. — М.: Гнозис, 1992. — 272 с.
9. Тик Л. О немецких народных книгах / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. — М.: Изд-во Моск. ун-та, С. 119-120.
10. Тик Л. Странствия Франца Штернбальда / Л. Тик. — М.: Наука, 1987. — 360 с.
11. Уланд Л. О романтическом / Л. Уланд // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. — С. 159-162.
12. Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение / Д. Л. Чавчанидзе. — М.: Изд-во МГУ, 1997. — 296 с.
13. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. — М.: Мысль, 1999. — 608 с.
14. Шлегель А. В. Чтения о драматическом искусстве и литературе / А. В. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. — С. 126-134.
15. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. / Ф. Шлегель. — М.: Искусство, 1983. — Т. 1. — 479 с.
16. August Wilhelm von Schlegel's sämtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. Leipzig, 1846. — Bd. 8.
17. Kleßmann E. Die deutsche Romantik / E. Kleßmann. — Köln, 1979.
18. Köpke R. L. Tieck. Erinnerungen aus dem Lebendes Dichters / R.L.Köpke. — 1855. — Bd. 2.
19. Schlegel A. W. Deutsche Ritter—Mythologie / A. Schlegel // Mittelalterrezeption: Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in deutscher Romantik / Hrsg. von Gerard Kozierek. — Tübingen, 1977.

Рецензент — А.Б. Ботникова.