



УДК 821.112.2

Д. Д. Черепанов

ОТКРЫТОЕ И ЗАКРЫТОЕ ПРОСТРАНСТВО  
В РОМАНТИЧЕСКОМ РОМАНЕ

На материале романов иенских и гейдельбергских романтиков рассматривается противопоставление открытого и закрытого пространства в разработке проблем личности художника и свободы. Анализируется преемственность в использовании пространственных образов и их переосмысление на различных этапах развития романтической мысли. Выход на открытое пространство, выражающий освобождение героя от навязанных извне ограничений, — один из ключевых мотивов романов иенского периода, в то время как в гейдельбергский период на первый план выходит положительная ценность «границ».

125

*This article analyzes the opposition of open and enclosed space in the novels of Jena and Heidelberg romantics, considering its relation to the problems of artist's personality and freedoms. An analysis of similar space images used by several authors shows how the tradition was reinterpreted at different stages of romantic thought. Stepping out into the open, which expresses liberation from limitations imposed on the individual, is one of the key motives in the novels of Jena period, while the Heidelberg novel stresses the positive value of "limits".*

**Ключевые слова:** Л. Тик, А. Арним, Д. Шлегель, К. Brentano, пейзаж, пространство.

**Key words:** L. Tieck, A. Arnim, D. Schlegel, C. Brentano, landscape, space.

Противопоставление открытого и замкнутого пространств выполняет значительную поэтическую функцию в произведениях иенских романтиков: герои тянутся к освобождению от всех навязанных извне рамок и ограничений, и это выражается в их стремлении «на волю». Так, движение вовне, на свободу, — самый первый мотив романа Тика «Странствия Франца Штернбальда» (1798), начинающегося со слов: «Наконец мы вышли за городские ворота» [4, с. 7]. В тесной нюрнбергской комнатухе Франца снедает беспокойство, островерхие 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...» [10, S. 705] («Когда взгляд мой скользнул по тесному темному дворику, старым островерхим крышам и устремился вдаль...»<sup>1</sup>).

Стены города сковывают не столько движения, сколько дух героя, состояние которого передает его меняющийся взгляд: Себастиан оста-

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод наш. — Д. Ч.



навливается, «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» [4, с. 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» [4, с. 19], 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» [4, с. 20]. Стремясь отдалиться от окружающих, он укрывается в уголок оконной ниши и упирается взглядом в *узкий переулочек*. Герой вновь оказывается заперт, как и в Нюрнберге, но уже во враждебной среде. Только выбравшись из дома в сад, он «вздыхает свободнее» и оказывается в состоянии дать отпор Цойнеру<sup>2</sup>. Движение из комнаты к окну и на улицу в тексте совпадает с тягой к освобождению от материального и прагматичного, со стремлением вырваться из границ принятого в обществе.

В судьбе главного героя романа Д. Шлегель «Флорентин» (1801) так же четко прослеживается порыв вовне. Его детство наполнено ощущением несвободы, скуки и недостатка любви. Символом этого состояния является комната-келья, в которой мальчик обитает вместе с педантичным воспитателем; находящаяся в дальней части палатцо, она полностью отгорожена от внешнего мира «большой тяжелой дверью в конце темного коридора»; «окна находились высоко и помимо этого были за решечены, голые серые стены украшены лишь темными изображениями святых... вот все, что было в этом склепе, где мне предстояло провести четыре долгих, тоскливых года... полных постоянного принуждения» [9, S. 45—46]. Здесь замкнутое пространство оценивается однозначно негативно — оно холодное, пустое, давящее. Этой темнице противопоставляется веселая и радостная жизнь на воле, наполненная светом, шумом, теплом; 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 таком же постепенном движении от замкнутого пространства к широко раскинувшемуся миру дает основания говорить композиция романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Генрих, никогда ранее не выезжавший из своего города, покидает тесный бюргерский мир родительского дома и отправляется в Аугсбург. Но его перемещение не только пространственное: встречи и беседы в пути расширяют кругозор героя, вводя его сначала в средневековый мир торговли и ремесел, опозитизированный автором, а затем в сферу естественных наук и истории, постепенно возводя к поэзии, к постижению *всего*, что составляет мир, как некоего единства [5, с. 156]. Этому сопутствует формирование Генриха-художника. Искусство дает ему силу, освобождает от власти внешних обстоятельств; не случайно сказки купцов о поэтах подтверж-

<sup>2</sup> Возможно, это имя не случайно созвучно с глаголом «zäunen» (загораживать).



дают мысль о «магической силе» поэзии [8, S. 210]. Итогом его пути оказывается обретение себя и одновременно всего мира. Свобода художника понимается у Новалиса как обладание мировым многообразием, которое открывается поэту в творчестве.

Выход героя за пределы его первоначального, замкнутого в общих правилах мира 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. В этом месте и в это время оказывается возможным нарушение всех конвенций: в «момент, когда почти все лицемерят, в момент первой встречи» [7, S. 27], 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» [7, S. 28]. Пространство старинного замка давит и на самого Годви: «Здесь совсем не уютно, каждый скрип пера отдается гулким эхом... Все вокруг причиняет мне боль и давит, будто пожатие закованной в латную перчатку руки. Окна звенят и дребезжат, а ветер так странно завывает в углах двора...» [7, S. 17].

В то же время в романтическом герое заявляет о себе и противоположное желание — стремление обрести дом, завершить странствие. Франц в «Странствиях Франца Штернбальда» уже ощущает внутреннюю раздвоенность: призвание художника вступает в противоречие с чувством человека. С одной стороны, он тянется к «расширению» мира, мечтая о Риме, а с другой — дорожит близостью с людьми — Себастьяном, Дюрером. Не случайно диалог двух друзей о разлуке занимает всю первую главу романа. Тик уделяет большое внимание чувственным ощущениям героя, сближающим его с другими: «...ich ging noch einmal vor Dürers Gemach und hörte ihn drinnen schlafen» [10, S. 705]. Услышать, как кто-то спит — значит услышать звук дыхания; такая метонимия создает своего рода «эффект присутствия»: описывается не звук (шум дыхания или храп), а ощущение близости.

Высшей ценностью для Тика все же остается призвание, от которого художника не может отвлечь никакая связь, достаточно вспомнить эпизод посещения умирающего отца: Франца «больше всего... занимало, как изображать на картине больных стариков, опечаленных сыновей и плачущих матерей» [4, с. 25]. Если герой говорит о расставании как о печальной необходимости: «...daß wir uns nun bald trennen müssen» (курсив наш. — Д. Ч.) [10, S. 701], то необходимость эта — внутренняя, ведь он, как младший из двух учеников, отправляется в обязательное для подмастерья странствие не потому, что закончился срок его учебы, а по собственному влечению. Так проявляется природа творческого дара, которому подчиняется и внутренняя жизнь героя, и внешние обстоятельства его судьбы. Художник явно выделяется из замкнутого мира повседневности — его душе родственно пространство *открытое*.

Герой Д. Шлегель, для которого возжеланным итогом пути служит семья, был гораздо более неоднозначен: «Я намерен назвать родиной ту страну, где впервые услышу, как меня называют отцом» [9, S. 16]. Осознавая, что судьба сделала его изгоем, он все-таки жаждет подлинно че-



ловеческих 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, разделенных 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» [9, S. 16]. Огражденное пространство выражает женское начало, заботу о покое и безопасности. Такого рода смысл распространяется и на пространство высокого рыцарского замка, окруженного рвом и защищенного решетками, и причиной тому — его хозяйки, вид которых внушает «радость и доверие».

В романе Д. Шлегель наличие открытого, «мужского» пространства, мира охоты, войны и приключений, предполагает и существование пространства «женского», закрытого. Образом первого можно назвать лес, где разыгрываются приключения, и *дорогу*, символом второго — то, что относится к дому (парк и замок). 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 оставляет мысль о подобных авантюрах.

И «мужское» и «женское» по-своему необходимы, 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 наш. — Д. Ч.) [9, S. 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 об освобождении как порыве вовне, сколько предлагает находить свободу в духовных связях с другой личностью, налагающих обязательства (пространственные границы), однако не нарушающих волю индивидуальности.

Гейдельбергские романтики осмыслиют тему свободы по-новому, и это также находит у них отражение в изображении пространства. В их пространственных образах порыв вовне, выход на открытое пространство, предполагает то же освобождение героя, но при этом на первый план выходит положительная ценность «границ».

С характерного символического противопоставления двух зданий начинается роман «Бедность, богатство, прегрешение и покаяние графини Долорес» (1810) А. фон Арнима. Старый, потемневший замок местного князя стремится вверх (эпитет «*getürmt*» указывает на башенки),



но строго ограничен в горизонтальном измерении рвом. Итальянский палаццо графа П..., напротив, расположен в просторном саду, а его плоская крыша, блестящие окна и броские мраморные стены как бы движутся навстречу наблюдателю, то есть наружу (здесь значимо необычное употребление приставки «vor-»: «auffallend vorleuchtend») [6, S. 11]. Эти два здания, как бы противостоящие друг другу, символизируют «робко замкнутую» старую эпоху и «новую веселую пору» [6, S. 11]. Новое, открытое, радостное кажется поставленным над старым, замкнутым, мрачным.

Однако «изобилие дикой природы» и существование обитателей новой постройки оказываются совсем не такими радостными и свободными, а жизнь «за мрачной решеткой» готического замка — вовсе не такой унылой, как это вначале представлялось читателю [6, S. 11]. Закрытое пространство замка оживает за счет садилов, разбитых в укромных уголках, в то время как открытый сад палаццо находится в беспорядке и запустении. Палаццо выглядит открытым 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 показанного — это нашествие «свободных» французов: «...дети исчертили стены изображениями солдат, а солдаты — номерами своих полков» [6, S. 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 состояние графа П... в роскоши со своим другом-князем, в результате которого граф разорился и бежал из страны. Противопоставление «открытое — закрытое» оценивается явно по-новому: уничтожение границ оказывается губительным, а замкнутое пространство, напротив, привлекательным. По сравнению с тем же романом Д. Шлегель, ценность замкнутого пространства дается в новом измерении. 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.

Такая переоценка художественного пространства связана с вопросом о духовном характере «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 предназначенного. Он претендует на независимость и силу духа. На протяжении тридцати лет он жил с князем «в большой близости», путешествовал вместе с ним в поисках приключений и даже добыл для него невесту. Заметная 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: «Друг, берегись князей, / Ведь друзьями они не станут никогда...» [6, S. 14].



Это означает, что только избранным, принадлежащим к кругу подлинной аристократии, доступно глубокое чувство. Однако Арним ставит под сомнение «независимый дух» этого круга. 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 и с традицией, и с живой реальностью.

То же душевное движение, порыв наружу из замкнутого пространства, раскрывается в судьбе княгини. Комнаты замка начинают казаться ей замкнутыми 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...» [6, S. 14]. Получается, что за желанием свободы скрываются совсем иные мотивы. Здесь Арним полемизирует со своими предшественниками-иенцами: если последние оценивали только лишь положительно порыв «вовне», то гейдельбергский романтик, напротив, пытается найти положительный смысл «границ».

Арним часто передает «границы» в образе «круга». В его романе речь идет о «круге жизни» вообще [6, S. 326], о кругозоре и области деятельности человека — об «освященном круге» личной жизни Долорес и Клелии, куда не смеет ворваться влюбленный Карл [6, S. 34], о «домашнем круге» [6, S. 86], «круге детей» [6, S. 430], о «кругах» в общественной жизни [6, S. 380]. В рамках «круга» человек несет ответственность за происходящее, например как отец семейства или правитель. Есть круги «внешние», неподвластные человеку, хотя и влияющие на него: это «круг всеобщих обстоятельств» [6, S. 172], таких как отношения между сословиями или «круг священного года» [6, S. 328].

Образ круга создается прежде всего центральным в романе «Графиня Долорес» символом кольца, как это описывает А. И. Васкиневич, и через него восходит к ключевой идее произведения, идее брака [1, с. 16]. 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 тех или иных обстоятельствах — через них человек может обрести достойное место в жизни только при условии, что 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 Долорес он забывает о своем пешем путешествии по Швейцарии. Все дальнейшее действие представляет жизнь внутри семьи, внутри имения, внутри государства, и везде проходит мысль о созидании жизни в рамках определенного сообщества с очерченными границами.





Арним идет на шаг дальше по сравнению с романом Д. Шлегель, делая особый акцент на ответственности и ставя ее выше свободы (по крайней мере, в той трактовке, какую ей давал иенский романтизм). Подлинная любовь подразумевает верность, даже если «предназначение» героя не осуществилось в браке. С точки зрения «мистической любви», как ее описал В.М. Жирмунский [2, с. 76–90], брак с Долорес — случайность, нечто несерьезное, поскольку она гораздо меньше подходила Карлу, чем Клелия, и «встретиться ему в тот момент Клелия, он, вероятно, так же решительно предался бы ей» [6, S. 35]. Однако именно в браке с Долорес созрела личность Карла, достигшего примирения «всех внутренних противоречий и неровностей» [6, S. 35] «в гармоничном новом звуке», в счастливой «полноте», подобной чудесному пейзажу, невозможному по земным законам, но «вполне представимому на иной планете» [6, S. 490].

Как пространство, так и время арнимовского романа упорядочены и наделены смыслом. Многочисленные «круги» разного диаметра, взятые вместе, напоминают модель мироздания, в которой все небесные сферы связаны между собой — нужно лишь научиться видеть «чудесное со-житие» (Mitleben), соединяющее тело и душу человека со всем миром [6, S. 309]. За мнимым хаосом угадывается воля Создателя, которая освящает человеческие отношения. Именно поэтому Арним сохраняет брак своих персонажей, несмотря на измену одного из супругов. Получают «священный» оттенок и отношения человека с обществом в целом: так, после смерти Долорес Карл «обручается» с родиной, чтобы «служить немцам советом и делом, верой и правдой до конца своих дней» [6, S. 514].

Таким образом, гейдельбергский романтик очерчивает границу как круг, который человеческая свобода не может перешагнуть. Если для иенцев личность героя полностью определяет его судьбу, то здесь условия для формирования личности создает Провидение. Человек властен принять данные ему извне условия или попытаться вырваться из отведенного ему круга, но бунт, связанный с разрушением уже созданного, по сути, демонстрирует слабость, недостаток «добродетели и силы» [6, S. 309], необходимых для того, чтобы достойно встретить действие божественного Провидения. Если же герой принимает свой «круг», он получает силу творчески преобразить эту (ограниченную) часть вселенной, и одновременно личность его развивается до гармонии с мирозданием, так что исчезает противоречие между внешними обстоятельствами и внутренним миром. Так, решается в романе гейдельбергского периода проблема свободы.

#### Список литературы

1. *Васкиневич А. И.* Символ в творчестве гейдельбергских романтиков : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2000.
2. *Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. М., 1996.
3. *Новалис.* Генрих фон Офтердинген. М., 2003.



4. *Тик Л.* Странствия Франца Штернбальда. М., 1987.
5. *Ханмурзаев К. Г.* Немецкий романтический роман. Махачкала, 1998.
6. *Arnim A. V.* Sämtliche Romane und Erzählungen : in 3 Bd. München, 1962. Bd. 1.
7. *Brentano C.* Werke. München, 1963. Bd. 2.
8. *Novalis.* Schriften : in 4 Bd. Stuttgart, 1960. Bd. 1.
9. *Schlegel D.* Florentin. Berlin, 1987.
10. *Tieck L.* Werke : in 4 Bd. München, 1963. Bd. 1.

### Об авторе

Даниил Дмитриевич Черепанов – асп., Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова.

E-mail: [daniel\\_tcherepanov@yahoo.de](mailto:daniel_tcherepanov@yahoo.de)

### About the author

Daniil Cherepanov, PhD student, Moscow State University.

E-mail: [daniel\\_tcherepanov@yahoo.de](mailto:daniel_tcherepanov@yahoo.de)